



Relatório de Estágio: Problemáticas da Tradução Não-Nativa

Renato Ferreira Magalhães

Relatório de Estágio

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

Versão final

Porto – 2018

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**



Relatório de Estágio: Problemáticas da Tradução Não-Nativa

Renato Ferreira Magalhães

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto de Contabilidade e Administração do Porto para a
obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob
orientação da Doutora Sara Pascoal.

Porto – 2018

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

Resumo:

O presente relatório é fruto da experiência de estágio curricular decorrida no período que vai de fevereiro a julho de 2017 no Centro de Estudos Interculturais, sediada em S. Mamede Infesta, para a obtenção do Grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. O trabalho está organizado em três partes principais distintas. Na primeira parte contextualizar-se-á e apresentar-se-á a escolha e o local de estágio. Em seguida apresentar-se-á e contextualizar-se-á a tarefa inerente ao estágio e por fim serão apresentadas de forma mais detalhada os procedimentos desenvolvidos pelo estagiário para a realização da tarefa, com base nos conhecimentos adquiridos durante todo o percurso académico e por meio de pesquisa bibliográfica, discutindo e refletindo sobre as problemáticas da tradução encontrados ao longo do processo tradutivos.

Palavras chave: estágio curricular, relatório de estágio, tradução em ciências sociais e humanas, revisão.

Abstract:

This report is the result of the experience of a curricular internship that lasted from February to July 2017 at the Center for Intercultural Studies, located in S. Mamede Infesta, to obtain a Master's Degree in Translation and Interpretation Specialized at the Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. The report is organized into three distinct main parts. In the first part, I'll be presenting and contextualizing the internship itself. Next, the task inherent to the internship will be presented and contextualized, as well, and finally the procedures developed by the trainee will be presented in detail, based on the knowledge acquired throughout the academic course and through bibliographic research, discussing and reflecting on the translation problems encountered throughout the translation process.

Key words: curricular internship, internship report, human and social science translation,

Dedicatória

Sempre que pensei desistir e disse para mim mesmo que não sou capaz,

bastou-me pensar em ti e em tudo o que fizeste.

Obrigado mãe, pela força que me deste ao longo de toda a minha vida.

Agradecimentos

Ao meu namorado Miguel, agradeço a paciência, a ajuda constante, o amor e o carinho que sempre demonstrou e acima de tudo o apoio incondicional que me deu ao longo de todo este processo, estando sempre presente nos momentos difíceis, ajudando-me a ultrapassar todas as dificuldades que se apresentaram.

À minha mãe, sem a qual nada disto teria sido possível, agradeço o amor, o carinho, e a força constante que me têm dado incondicionalmente ao longo dos anos, assim como todos os sacrifícios que tem feito para eu poder atingir esta meta, sem ela nada disto seria possível.

À minha orientadora, Dra. Sara Pascoal, agradeço a disponibilidade constante, os preciosos conselhos, o trabalho incansável de orientação, e acima de tudo a amizade, apoio e dedicação que demonstrou ao longo da elaboração deste processo.

À Dra. Clara Sarmiento, agradeço a formidável oportunidade que me foi concedida de realizar este estágio, as palavras encorajadoras, e a simpatia, paciência e generosidade que demonstrou ao longo do processo.

Aos meus colegas de Mestrado, agradeço a ajuda, o apoio incondicional e os grandes momentos partilhados durante todo o percurso que percorremos juntos.

A todos os professores do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP, agradeço todos os ensinamentos, os incentivos e a simpatia ao longo de todo o meu percurso académico.

E por último gostava de agradecer a toda a equipa do Burguer King de Ermesinde, pela simpatia demonstrada e os cafés fornecidos ao longo das várias horas que lá me encontrei, sem os quais não teria energia suficiente para avançar neste projeto.

De um modo geral, nunca teria imaginado experienciar um companheirismo tão forte e precioso durante esta fase, pelo que gostaria de expressar a todos o meu sincero muito-obrigado.

Lista de Abreviaturas

L2 – Língua segunda

L3 – Língua terceira

LC – Língua de Chegada

LE – Língua Estrangeira

LM – Língua Materna

LP – Língua de Partida

LTC – Leitor do Texto de Chegada

LTP – Leitor do Texto de Partida

QA – Garantia de Qualidade (*Quality Assurance*)

QC – Controlo de Qualidade (*Quality Control*)

TC – Texto de Chegada

TP – Texto de Partida

TSP – Prestador de Serviços de Tradução (*Translation Service Provider*)

Índice Geral

Introdução.....	1
Capítulo I – O Estágio Curricular.....	5
1.1 A Decisão de realizar estágio.....	7
1.2 Caracterização do Centro de Estudos Interculturais	8
1.2.1 Objetivos do Centro de Estudos Interculturais.	9
1.3 O estágio	10
1.4 Trabalho realizado	12
1.5 Considerações finais	13
Capítulo II – Considerações Sobre os Estudos da Tradução.....	15
2.1 A Tradução Técnico-Científica e a Tradução Literária	17
2.3 A Tradução em Ciências Sociais e Humanas	20
2.4 Conceito de Equivalência	23
2.5 Tradução Indireta	28
Capítulo III – Processo Pré-Tradutivo de <i>From Stones To Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster</i>	31
3.1 A Análise do Texto	33
3.1.1 Análise Extratextual	34
3.1.2 Análise Intratextual	37
3.1.3 O Efeito	43
3.2 Escolha de Ferramentas de Apoio à Tradução.....	44
3.2.1 TermoStat Web 3.0.....	45
3.2.2 MS Excel	47
3.2.3 MateCat	47
3.2.4 MS Word	48
Capítulo IV – A Tradução de <i>From Stones To Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster</i>	49

4.1 Levantamento Terminológico	51
4.2 A Versão de um Texto para Língua Estrangeira.....	52
4.3 A Pós-Edição como Componente da Tradução	55
Capítulo V – Controlo de Qualidade	59
5.1 Controlo de Qualidade e Garantia de Qualidade	61
5.2 Norma ISO 17100:2015.....	62
5.3 Controlo de Qualidade na Tradução	63
5.3.1 O Tradutor	64
5.3.2 O Revisor.....	66
5.3.3 O Editor	67
5.3.4 O Proofreader	68
5.3.5 O Revisor do Cliente	70
5.4 Considerações Finais	71
Conclusão	73
Apêndices	1
Apêndice 1	3

Índice de Ilustrações

Figura 1 – Interface de Utilizador da TermoStat Web 3.0	46
Figura 2 – Resultados da extração terminológica do TermoStat Web 3.0	46

Índice de Anexos

Anexo 1 – Des Pierres aux Livres : L'imagerie de l'Écriture dans les Premières Œuvres de Paul Auster

Introdução

O presente trabalho constitui o relatório sobre o estágio curricular, o qual tive oportunidade de realizar no âmbito do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas. O estágio decorreu durante quatro meses, tendo uma carga horária de vinte e cinco horas semanais, sendo que este se realizou de 21 de fevereiro de 2018 a 22 de junho de 2018, no Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.

As funções por mim desempenhadas envolveram a realização de um projeto de tradução, ao qual me foram atribuídas tarefas relacionadas com a prática da tradução, revisão e edição de uma obra de estudos literários. O estágio foi orientado pela Doutora Clara Sarmiento, a qual me atribuiu total controlo sobre este projeto de tradução.

As razões que me levaram a optar por este estágio prenderam-se, essencialmente, com o interesse em adquirir mais experiência como tradutor num contexto mais próximo ao contexto laboral e em aprofundar na prática a aprendizagem desenvolvida ao longo dos dois anos de mestrado, algo que considero fundamental, tanto em termos formativos, como em termos da mais-valia na preparação de entrada no mercado de trabalho.

A natureza do projeto desenvolvido no CEI implicou o foco na área das ciências sociais e humanidades, campo que se revelou não só interessante e instrutivo, em termos dos problemas que frequentemente coloca, como assume uma importância fulcral do ponto de vista da significância destes domínios nas sociedades atuais.

Este relatório tem por objetivo expor o trabalho desenvolvido no decorrer do estágio e a importância formativa que este teve, assim como também, uma reflexão sobre este mesmo trabalho e sobre alguns dos problemas e questões que envolvem o papel do tradutor. O estágio, como um espaço entre a formação académica e o ambiente laboral, proporcionou a oportunidade para uma apreciação contemplativa e reflexiva para com as situações encontradas durante estes meses.

Este relatório buscou aproveitar as vantagens destas circunstâncias, procurando expor em vários pontos uma perspetiva mais teórica ou abstrata, a par da análise de situações concretas. A estrutura adotada para o relatório principia por uma descrição do local de estágio e das funções desempenhadas, onde será apresentada uma perspetiva geral sobre as características do CEI e o trabalho que este desenvolve. Será também abordado o

conceito de “interculturalismo”, que dá o nome ao Centro e que enforma o seu trabalho e define as suas áreas de interesse, assim como as motivações que me levaram a fazer um estágio curricular.

No segundo capítulo, é feita uma reflexão sobre os estudos da tradução relevantes para o desempenho da tarefa que me foi proposta pelo CEI considerando a questão da tradução no campo das ciências sociais e humanas, sendo dada atenção particular a algumas das dificuldades de tradução que se evidenciam nessas áreas, abordando também o conceito de “equivalência” em tradução e a problemática da tradução indireta.

O capítulo seguinte foca diretamente o texto *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* num contexto pré-tradutivo. Sendo aqui feitas a análise extratextual e intratextual da obra e decisões anteriores à tradução propriamente dita, relacionadas com a planificação da tarefa e dos recursos disponíveis, como o uso de ferramentas de apoio à tradução.

O Capítulo IV, aborda questões a ter em conta no processo tradutivo da obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, onde são feitas algumas observações sobre a tradução por não-nativos, sobre o levantamento terminológico, assim como a tradução automática e a pós-edição.

O capítulo seguinte é dedicado ao controlo de qualidade na tradução a um nível mais geral, definindo o seu âmbito e os seus parâmetros.

Capítulo I – O Estágio Curricular

1.1 A Decisão de realizar estágio

Segundo o plano de estudos do segundo ano do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas, estão previstos a realização de uma dissertação, trabalho de projeto ou estágio profissional, com os respetivos relatórios quer para o trabalho de projeto, quer para o estágio profissional, sendo que cada uma destas opções representam desafios diferentes para os alunos, devido ao facto de possuírem diferentes especificações e características.

No caso da realização do estágio profissional e o respetivo relatório, sendo esta a minha opção, este deve ser realizado no segundo ano curricular do Mestrado, com um mínimo de 400 horas de trabalho, numa entidade de acolhimento que aceite celebrar um protocolo de estágio com o ISCAP. Nos estágios curriculares realizados no âmbito deste Mestrado, a entidade pode ser pública ou privada, que preste serviços relacionados com a tradução, não tendo necessariamente de ser uma empresa de tradução.

Tendo isto em conta, a escolha do estágio curricular, em primeiro lugar, deve-se ao facto de me permitir contactar com uma realidade profissional no setor da tradução, uma vez que não dispunha de nenhuma experiência profissional anterior ao estágio, sendo esta, então, a melhor forma de aprender o dia-a-dia de um profissional de tradução.

Em segundo lugar, ao escolher o estágio curricular, iria conseguir expandir os meus conhecimentos práticos de tradução propriamente dita e obter mais experiência na área.

Para além do que já foi dito, ao realizar o estágio teria a possibilidade de efetuar trabalhos de outra natureza, em relação aos trabalhos que foram propostos ao longo do Mestrado, enfrentando assim novos desafios.

Outro fator importante para a minha tomada de decisão, prendia-se com a necessidade que tinha em aprofundar conhecimentos informáticos de ferramentas CAT (*Computer Aided Translation*¹), pois estas são indispensáveis para o exercício da tradução a nível profissional nos dias de hoje e, uma vez que não me foi possível aprofundar o uso destas ferramentas durante o Mestrado, vi no estágio uma oportunidade para o fazer.

¹ Referidas normalmente por CAT Tools – ferramentas de tradução assistida por computador, em português.

Para finalizar, outro fator de grande importância para a minha tomada de decisão, foi o enriquecimento do *curriculum vitae* e do portfolio pessoal.

Deste modo, a realização de um estágio profissional abrir-me-ia uma porta para iniciar a minha carreira como profissional de tradução.

1.2 Caracterização do Centro de Estudos Interculturais

Neste capítulo pretende-se proceder à caracterização da instituição de acolhimento, Centro de Estudos Interculturais (CEI), para a realização do estágio.

O CEI é uma instituição de investigação académica na área das ciências sociais e humanas que conta com um trajeto específico direcionado às Teorias e Práticas Interculturais assim como a Comunicação Intercultural, englobando na sua designação e objetivos todo o panorama intercultural e transdisciplinar gerado pela investigação que desenvolve, pelas oportunidades de intercâmbio que cria e pelas iniciativas científicas e editoriais que realiza.

O CEI enquadra-se na respetiva instituição tutelar: Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), o qual depende do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Tendo-se formado em 2007, tem como propósito realizar investigação fundamental e aplicada e a intenção de cooperar com instituições nacionais e estrangeiras em atividades de índole científica, técnica e cultural.

O CEI acolhe também aulas, projetos, dissertações e estágios de alunos tanto de licenciaturas como de mestrados. É também membro ECREA (European Communication Research and Education Association) e da SPACE, mantendo também uma colaboração com o CEMRI (Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais) da Universidade Aberta, com o IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição) da Universidade Nova Lisboa, com a Universidade de Vigo, a Universidade de Santiago de Compostela, a Université de Bourgogne, a Université de Paris-Nanterre, a Universidade Autónoma de Barcelona e a Associação Nacional de Empresárias.

A equipa desta instituição é formada por docentes e alunos do ISCAP, assim como por investigadores de outras instituições nacionais e estrangeiras, tendo na sua estrutura, como Coordenadora, a Doutora Clara Sarmiento, orientadora do presente estágio, e um Conselho Científico.

1.2.1 Objetivos do Centro de Estudos Interculturais

De modo a perceber os objetivos do Centro de Estudos Interculturais é importante fazer uma análise do termo “Intercultural”, visto que este é o termo fulcral desta instituição. Para tal, teremos de desconstruir a palavra e analisar os seus morfemas constituintes, neste caso o prefixo *inter-* e a palavra “cultura”.

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa o prefixo *inter-* “Exprime a noção de relação recíproca”, isto é, o prefixo *inter-*, na palavra “intercultural” faz com que haja uma relação recíproca entre uma ou mais culturas.

Segundo o Center of Advanced Research Language Acquisition cultura é definida como:

[...] the shared patterns of behaviors and interactions, cognitive constructs, and affective understanding that are learned through a process of socialization. These shared patterns identify the members of a culture group while also distinguishing those of another group.” (CARLA, What is Culture?)

O teórico Stuart Hall acrescenta ainda que:

Culture is produced with each generation. We reproduce our own identities in the future, rather than simply inherit them from the past. Of course we make them in the future, out of the past. So it’s not that I want people to forget the past — not at all, I want them to really remember it. For many years I lived in the Caribbean as a colonial subject in a society which did not remember Africa! So I don’t want people to forget Africa, but I don’t want them to mistake the Africa that is alive and well in the diaspora for the Africa that is suffering the consequences of neoliberal development in Africa — where they’re not waiting for us to go back; they’re suffering their own fate there.

If you think of culture always as a return to roots — R-O-O-T-S — you're missing the point. I think of culture as routes — R-O-U-T-E-S — the various routes by which people travel, culture travels, culture moves, culture develops, culture changes, cultures migrate, etc. (Paul, A., 2005)

Podemos então concluir que cultura é um padrão de comportamentos e interações partilhados por um grupo através da socialização, sendo que nós como agentes culturais somos recetores de cultura passada de geração e geração, mas também produtores de cultura emitindo assim a nossa própria identidade para o futuro. A cultura não se trata de voltar às raízes (*roots*) mas sim dos vários caminhos (*routes*) que um determinado grupo toma, tomando em conta as migrações e mudanças e desenvolvimentos da cultura.

Neste âmbito podemos concluir que os objetivos do CEI prendem-se ao estudo das relações recíprocas entre culturas, isto é: relações de diferentes grupos com padrões de comportamentos, interações e sentimento de identidade diferentes, produzidos a cada geração:

No CEI, os estudos interculturais são sinónimo de movimento, comunicação, encontro entre culturas, e o nosso objetivo é discutir as suas consequências pragmáticas na academia e na sociedade. A viagem intercultural contemporânea é uma jornada global, uma circunavegação à velocidade das novas tecnologias, e este conceito de interculturalidade sustenta todas as partidas e regressos, toda a emissão e receção de informação implícita na comunicação, na diversidade e no trânsito que o intercultural sugere. Propomo-nos por isso examinar as motivações, as características e as representações das interações culturais no seu movimento constante, desprovidas de fronteiras espaciais e temporais, numa indefinição de limites tão arriscada quanto estimulante. (<https://iscap.pt/cei/>)

1.3 O estágio

Sob a orientação da Doutora Clara Sarmiento, o meu estágio curricular no Centro de Estudos Interculturais teve início, como já referido anteriormente, no dia 21 de fevereiro de 2018, tendo findado no dia 22 de junho de 2018, tendo assim a duração necessária de acordo com o plano de estudos do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas.

Devido à natureza das funções a desempenhar durante o meu estágio, ficou definido que o meu horário seria definido por mim, uma vez que a tarefa a realizar durante o estágio

iria funcionar como um projeto de tradução, sendo eu responsável pelo meu próprio horário, cabendo-me a gestão do projeto que me foi entregue.

No primeiro dia de estágio, foi-me atribuída uma tarefa piloto de tradução e revisão com duas semanas de prazo de entrega, uma forma da entidade de acolhimento prever se estaria apto para a elaboração da tarefa a desempenhar no decorrer do estágio.

Os dias que se seguiram à entrega da tarefa piloto foram principalmente dedicados à preparação da tarefa a realizar, obtendo informações mais concretas sobre o projeto de que iria ficar encarregue e todos os materiais necessários para a elaboração do mesmo.

O método de comunicação durante o estágio, para entrega de materiais, esclarecimento de dúvidas, etc. foi sempre o email, exceto em algumas ocasiões como a sessão de entrega do projeto de tradução, sendo marcada uma reunião com a minha orientadora de estágio.

Embora me tivesse dada a possibilidade de trabalhar com o equipamento informático da empresa, eu preferi trabalhar com o meu próprio equipamento, por ser um projeto individual, optando assim por uma metodologia mais similar à do tradutor *freelancer*².

Após receber todas as informações necessárias sobre o projeto e de tomar a decisão de trabalhar com o meu próprio equipamento, decidi dedicar a primeira semana do projeto à aprendizagem de uma ferramenta CAT gratuita, uma vez que através do meu equipamento não tinha acesso à licença da ferramenta CAT disponível no Centro de Estudos Interculturais.

A ferramenta CAT escolhida foi o MateCat, por ser gratuita e oferecer todas as componentes necessárias para a gestão de um projeto deste calibre.

² Trabalhador autónomo que presta serviços a empresas e/ou pessoas por determinados períodos de tempo.

1.4 Trabalho realizado

Durante o estágio, e com exceção da referida tarefa piloto inicial, tive a oportunidade de efetuar a tradução de um livro, com prazos de entrega estipulados de modo a reservar tempo para uma revisão³.

Nunca realizei outra função no decorrer do estágio para além da tradução, caso houvesse alguma questão a colocar, poderia contactar diretamente a cliente, que neste caso seria a Doutora Clara Sarmiento, autora do livro a traduzir, coordenadora do Centro de Estudos Interculturais e minha orientadora de estágio, como já referido anteriormente.

No total, realizei apenas uma tradução ao decorrer do estágio, devendo a mesma ser traduzida do inglês para o francês. É importante referir que traduzir de uma língua estrangeira (LE) para uma outra língua estrangeira, foi um desafio que me foi lançado pelo CEI, sendo que, até à data, nunca tinha traduzido de inglês para francês, uma vez que sempre traduzi para língua materna (português), com a exceção de alguns casos de retroversão⁴ durante o meu percurso académico.

Tendo em conta o facto de possuir algumas bases culturais francófonas, por ter vivido no Luxemburgo, e devido ao facto de estudar o inglês desde os 10 anos de idade, decidi aceitar o desafio proposto, dedicando-me à pesquisa de terminologia de modo a evitar erros graves durante o processo de tradução.

O documento com o qual trabalhei baseava-se nos estudos literários de Paul Auster, sendo, portanto, um documento de carácter argumentativo. O facto de se tratar de um texto argumentativo com base em estudos literários fez com que, um texto que poderia ser alvo de tradução técnica, situasse-se no limiar entre a tradução técnica e a tradução literária literária.

O documento trabalhado não tinha nenhuma memória de tradução, pelo que trabalhei sem qualquer ponto de referência na língua de chegada. No entanto, foi-me entregue uma

³ Por revisão refiro-me à revisão efetuada por outro colaborador (*proofreader* ou revisor especialista na respetiva área) após o projeto de tradução ter sido entregue e não à revisão feita pelo tradutor (auto revisão) antes de entregar o projeto, sendo esta parte integral do processo de tradução.

⁴ Versão de um texto de língua estrangeira para língua materna.

versão desatualizada do livro em português para ser utilizado como material de consulta, caso fosse necessário.

O documento a traduzir e o documento de apoio em português foram entregues em formato digital (com a extensão .docx e .doc, respetivamente), sendo possível assim abrir o documento a traduzir na ferramenta CAT escolhida sem nenhum problema de conversão.

Durante o estágio tive a oportunidade de trabalhar em conjunto com outros investigadores do CEI, nomeadamente a minha orientadora do relatório de estágio, a Doutora Sara Pascoal, que se ofereceu de imediato para ajudar durante todo o processo de tradução, tanto no que se refere ao esclarecimento de dúvidas relativas à língua francesa como também na revisão do texto já traduzido. Foi assim sempre possível obter *feedback* sobre o meu trabalho, por parte de uma profissional da área.

1.5 Considerações finais

Tendo em conta os objetivos propostos por mim no início do presente Relatório, posso afirmar que o estágio curricular realizado no Centro de Estudos Interculturais foi muito satisfatório.

No estágio tive a oportunidade de contactar com profissionais da área o que foi uma mais-valia, pois o facto de trabalhar num contexto muito similar ao de um *freelancer*, fez-me crescer como profissional de tradução, uma vez que a vertente de tradução *freelancer* é uma realidade de muitos tradutores em Portugal quer seja a tempo inteiro, quer seja um *hobby*, ou mesmo como segundo emprego para ganhar algum capital extra.

A gestão de um projeto de tradução, com todos os seus constituintes, desde a gestão da pré-tradução até à entrega da tradução já revista, incluído a gestão de tempo e fixação de datas pré-estipuladas para a conclusão de objetivos, foi também uma realidade com a qual tive de lidar.

Outro aspeto muito positivo em relação ao estágio foi o facto de poder trabalhar num projeto ao qual dificilmente teria acesso como tradutor independente, expandindo assim os meus conhecimentos, competências e experiência na área da tradução.

Acima de tudo, considero bastante positivo o facto de ter enfrentado com sucesso o desafio de traduzir de inglês para francês e com o qual pude aprender. Atualmente, depois da conclusão do estágio, considero-me mais confiante e habilitado para a tradução de inglês para francês, mesmo não considerando a tradução entre línguas estrangeiras ideal.

É também importante referir que paralelamente à experiência que adquiri, destaco positivamente que no decorrer do estágio pude colocar em prática a formação que recebi no decorrer do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas, quer na gestão do projeto em si, quer na identificação do tipo de texto, destinatários e especificidades da língua o que me permitiu aplicar estratégias de tradução apropriadas ao contexto.

No entanto, e como já referido anteriormente, devido à falta de formação em ferramentas de tradução no decorrer do presente Mestrado, não me encontrava plenamente preparado para a elaboração de um projeto deste calibre numa ferramenta CAT, pois embora tenha sido possível, mesmo que raramente, o uso de ferramentas CAT em aula, nunca obtive formação nas mesmas, pelo que me foi necessário um período de adaptação a uma ferramenta CAT.

Apesar de ter sido várias vezes alertado para a realidade da tradução fora do Mestrado, no que diz respeito ao uso de ferramentas CAT, nunca me tinha predisposto ao seu estudo autónomo, pelo que atualmente no trabalho do tradutor profissional, o computador e todos os recursos de *Software* a ele inerentes são indispensáveis, devido a vários fatores, sendo um deles e talvez o mais importante o tempo, isto é, o uso eficiente do tempo para o cumprimento de prazos. Deste modo, um dos aspetos do estágio que considero mais positivo é o facto de poder trabalhar diariamente com ferramentas CAT e possuir atualmente um bom domínio das mesmas.

Para concluir, gostaria de salientar que considero que a minha experiência no Centro de Estudos Interculturais não foi só uma forma de enriquecer o meu *Curriculum Vitae*, mas também de demonstrar o meu potencial como profissional de tradução e de me preparar para o futuro como tradutor *freelancer*.

Capítulo II – Considerações Sobre os Estudos da Tradução

2.1 A Tradução Técnico-Científica e a Tradução Literária

Neste capítulo irei abordar muito superficialmente a diferença entre a tradução técnico-científica e a tradução literária de maneira a fornecer algum contexto para as metodologias escolhidas por mim como tradutor na tradução de *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*.

A tradução técnico-científica é uma área da tradução que abrange várias áreas de especialização tanto científicas como tecnológicas, como por exemplo, a tradução económica, a jurídica, a médica, etc. Como resultado da especificação técnica destas áreas, é esperado que o tradutor, para além de saber escrever bem e ter um alto nível linguístico nas suas línguas de trabalho, necessite também de um alto nível de conhecimento sobre o assunto e sobre a terminologia da área, uma vez que o texto desta natureza se dirige, normalmente, para um público específico, com conhecimento na área do texto. O TP nesta área, tem, portanto, um propósito informativo, instruindo e informando assim os leitores sobre um assunto através do uso de uma linguagem direta, factual e uma estrutura frásica simples que apela para compreensão e conhecimento técnico.

Na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* é possível ler que a maioria das obras sobre a tradução técnico-científica foca-se, sobretudo, na análise terminológica e que é praticamente impossível falar de tradução técnico-científica sem se focar na questão da terminologia.

[...] focused their predominantly terminological analysis on specific language combinations. Maillot, for example, published *La traduction scientifique et technique* in 1969, with an extended second edition in 1981. His stated aim is to move away from studies which focus entirely on vocabulary, and to prioritize instead the precision and rigour required in the translation of scientific and technical texts, seeking to establish laws or rules which are valid for scientific and technical translation and which could perhaps be extended to other forms of translation (Maillot 1981: 3). In spite of this, Maillot's discussion is firmly focused on terminological and lexical matters, with chapters on equivalence of terms and concepts, synonymy and other semantic relations, faux amis, word formation, complex terms, proper nouns, bilingual and multilingual dictionaries, nomenclature and terminology, terminology standardization, transcription and transliteration, symbols and units of measurement, abbreviations, punctuation and typography. (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 248)

No entanto, teóricos afirmam que existe outras perspetivas para a tradução técnico-científica, perspetivas essas focadas no recetor do texto (“*user based perspectives*” Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 249).

[...] writing on scientific and technical translation was overly focused on the word and word-group level, but he saw potential for new approaches based on the then emerging work in linguistics on defining text types, communication types and language varieties. Such an approach is offered by Sager (1994), who, in aiming to provide ‘an industrially oriented analysis of translation’, brings together insights from LSP⁵, communication theory and theories of text type and messages to produce a model of the translation process and a discussion of translation technology (principally machine translation). On the basis of translation practice, he develops classifications of text types, types of translation activities and functional types of translation (including selective translation), and describes the translation process step by step. [...] Other theoretical approaches to translation studies which were to follow Holmes’s paper and which were to prove particularly applicable to technical and scientific translation include those of the functionalist school. Most strongly associated with scientific and technical translation are Vermeer’s (e.g. 1989b) ‘skopos theory’ and subsequent refinements (e.g. Nord’s 1997 addition of the notion of loyalty⁶). [...] The study of terminology continues to be seen as relevant (e.g. Bowker and Pearson 2002), while corpora have also been used to analyse other features of scientific and technical translations, such as adaptation to target language norms (e.g. Baumgarten et al. 2004). [...] it is possible that future theoretical developments in scientific and technical translation may draw increasingly on cognitive and sociological models of knowledge construction and communication. (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 249)

A perspetiva de Sager consiste em ver a tradução técnico-científica como um processo industrial com vários componentes:

[...] the input material (documents); operations performed on the material (human translation, machine translation, computer aided translation); the scope and capabilities of the operator (skills, experience, expertise); and possible end-products (range of documents produced) (Sager 1994: 151). The translation process may be instigated in various ways: by the writer of a source text; by a prospective reader of a translation, or by agents acting for writer and/ or reader. The type of end-product produced may be determined by the end-user

⁵ “For some scholars, ‘technical translation’ is synonymous with ‘specialized translation’ or the translation of language for special purposes (LSP).” (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 246)

⁶ “[...] the loyalty principle is meant to ‘account for the culture-specificity of translation concepts, setting an ethical limitation to the otherwise unlimited range of possible skopoi for the translation of one particular source text’ (2007:2-3). Loyalty is used to refer to the responsibility of translators, as mediators between two cultures, towards their partners namely, the source-text author, the client or commissioner of the translation, and the target-text receivers (Nord 2001: 185).” (Essays, UK., 2013)

requirements, by a particular relationship between the source and target documents or by the operation that is performed on the source document. (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 42)

Ao contrário da tradução técnico-científica, a importância da terminologia já não contém o mesmo valor na tradução literária, uma vez que o tradutor tem de favorecer o tom e o estilo do autor, ao invés de se focar na terminologia correta, ou seja, no termo.

A tradução literária engloba um conjunto de géneros literários como o género narrativo, lírico ou dramático e todos os seus subgéneros.

Segundo Tymoczko, a tradução literária “*provides the discipline with high-quality evidence about ‘interfaces’ between cultures and about the linguistic challenges of translating.*” (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 153), isto é, se o tradutor tiver de optar por alterar a terminologia para que o significado prevaleça então o tradutor literário assim o fará. O texto literário dirige-se assim para um público-alvo mais abrangente e exige do tradutor uma escrita criativa, de modo a entreter e a agradar os leitores; para tal o tradutor tem de usar uma linguagem criativa e imaginativa, através de recursos estilísticos e figuras de estilo como a hipérbole, metáfora, etc., de modo a apelar às emoções do leitor. Por outro lado pode transmitir a visão do tradutor perante o TP, visto que o tradutor aqui não é um simples tradutor, mas um tradutor-autor, criando texto e podendo assim, manipular o leitor.

Literary translators are often seen as ‘communicators between cultures’. This trope embraces several different sub-metaphors, including cultural partisanship, intercultural embassy and globalized hybridity. *Cultural partisanship* (Álvarez and Vidal 1996; cf. Tymoczko 2000a) conceptualizes the source and receptor cultures as separate and holding potentially different amounts of symbolic and economic capital. Literary translation inevitably ‘manipulates’: because there are few compulsory solutions, translators make choices, and these choices may reveal a sociopolitical stance. Manipulation may be either hegemonic or emancipatory, depending on whether it favours the more or the less powerful culture. Venuti links source- vs. receptor-culture partisanship not only to text selection, but also to the choice between source and receptor-oriented style (1995). (Baker, M. & Saldanha, G., 2011, p. 156)

Apenas a nível ilustrativo, de modo a exemplificar o que foi exposto de uma forma simples. Tenhamos por exemplo um texto literário, onde no texto obtivemos o termo “*bitch*” (em inglês) num contexto pejorativo. O tradutor, neste contexto não poderá fazer uma tradução direta do termo “*bitch*” (cadela, em português) uma vez que o LTC não obterá a mesma reação que o LTP. De modo a obter a mesma reação na cultura de

chegada a tradução do termo em inglês teria de ser algo como “cabra”, uma vez que a nível pejorativo “cabra” é o que mais se assimila a “*bitch*” para a cultura do LTC. No entanto, o tradutor ao fazer esta escolha está a manipular o leitor uma vez que cabras e cadelas são dois animais distintos com características diferentes e as características que ligam o animal ao sentido pejorativo do LTP não vão ser as mesmas do LTC. Tendo em conta que as características do animal que leva ao sentido pejorativo não são as mesmas para o LTP e o LTC, ao efetuar esta tradução o tradutor está a alterar a imagem mental do leitor.

Num texto técnico-científico se obtivermos esta mesma expressão (por exemplo, um texto da área veterinária) a expressão já não poderia ser traduzida da mesma forma uma vez que “*bitch*”, neste contexto de tradução técnico-científica, é um termo científico e se o tradutor optar por traduzir “*bitch*” por “cabra” ao invés de “cadela” o LTC ficaria confuso. Aqui é fundamental que o termo seja respeitado, uma vez que a imagem mental do LTP e do LTC tem de ser a mesma.

Podemos então concluir que a distinção principal, para além daquelas já mencionas, é o objetivo da tradução. Na tradução técnico-científica, o tradutor tem de se focar no conteúdo do texto, já na tradução literária o objetivo do tradutor é a mensagem, combinando assim conteúdo com o estilo.

2.3 A Tradução em Ciências Sociais e Humanas

“Não somos máquinas, mas humanos e, portanto, carecemos de uma formação humanística que conduz à reflexão e ao diálogo.” (Ramos, F. P., 2012)

A tradução técnico-científica, como já referido anteriormente, é um dos muitos ramos da tradução especializada e talvez um dos mais conhecidos, visto que representa um dos maiores segmentos dentro do mercado da tradução profissional, juntamente com a tradução literária e a Interpretação. Visto isto, quando se fala em tradução técnico-científica o assunto tende-se a focar na absoluta importância da precisão de conceitos e

termos, assim como na utilização de ferramentas computacionais. Estas permitem extrair e analisar o funcionamento das unidades terminológicas no texto técnico e/ou científico, de modo a conseguirmos encontrar equivalências entre as línguas de trabalho e permitir uma comunicação intercultural “eficiente”.

No entanto, no que toca à tradução em Ciências Sociais e Humanas, esta precisão de conceitos e termos tende a causar problemas na tradução. Isto deve-se ao facto que as Humanidades e as Ciências Sociais, embora sejam áreas técnico-científicas, possuem uma “[...] pluralidade de epistemologias e interesse em noções mais abstratas e subjetivas em relação ao homem, suas histórias, etnicidades, sociedades e culturas [...]” (Zamora, 2015, p. 549). De facto, a área das Ciências Sociais e Humanas aborda aspetos do ser humano, baseando-se não só na introspeção como também na relação do mundo exterior consigo próprio e com os outros, distinguindo-se assim do aspeto puramente animal e do aspeto mecânico. O estudo desta complexidade é o que faz com que as narrativas desta natureza se situem no limiar entre a tradução técnico-científica e a tradução literária.

[...] to warrant an approach to translation distinct from that used for natural science texts (texts in chemistry, physics, mathematics, and the like) and technical texts (instruction manuals and the like) on the one hand, and literary texts on the other? We believe they are.

Texts in the natural sciences and technical texts resemble those in the social sciences in that they require of the translator an intimate knowledge of the subject matter at hand. However, since the natural sciences deal primarily with physical phenomena and their measurement, lexical choices tend to be cut and dried, ambiguities rare. [...]

Theories of natural science typically achieve a high level of generality and at times approach universality. While social science theories may aspire to generality, they are often stymied by particular political, social and cultural contexts. (Heim, M. H. & Tymowsky, A. W., 2006, p. 3)

Um exemplo pode ser visto na literatura de Simone de Beauvoir, a qual desenvolveu um estudo feminista, e a sua tradução para inglês gerou confusão, devido à ambiguidade que é natural neste tipos de textos, levando o TP a ser mal interpretado e conseqüentemente à alteração de significado no TC.

A case in point is the American translation of Simone de Beauvoir’s highly influential study *Le Deuxième Sexe* (The Second Sex), a basic feminist text. According to a recent critique, the English translation seriously distorts the original (see Sarah Glazer, “Lost in Translation,” New York Times Book Review, 22 August 2004, 13). The translator, who was chosen more or less arbitrarily, made frequent elementary errors. In his rendering of the text, for example,

women are stymied “in spite of” rather than “because of” a lack of day-care for children. More important, he lacked the most elementary familiarity with the existentialist philosophy that served as de Beauvoir’s point of departure, translating *pour-soi*, “being-for-itself,” as woman’s “true nature” or “feminine essence” and using the word “subjective” in the colloquial sense of “personal” instead of the existentialist sense of “exercising freedom of choice.” As a result, generations of de Beauvoir’s English readers have been predicating their views of her position on faulty evidence. (Heim, M. H. & Tymowsky, A. W., 2006, p. 2)

Isto deveu-se à falta de contextualização na área, na presença de termos ambíguos (isto é, termos usados no dia-a-dia, mas que possuem uma conotação diferente em determinada área de estudo). Na presença destes termos o contexto prevalece, o tradutor não pode ser literal na sua tradução de textos em ciências sociais e humanas, uma vez que esta terminologia, ao contrário das ciências sociais, onde a terminologia é precisa, neste caso ela é subjetiva, mudando de sentido conforme o contexto.

Um exemplo deste fenómeno em *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, é o termo “*groundwork*” o qual não poderia ser traduzido literalmente por “*préparation*”, embora seja esse o significado, existe uma ambiguidade a manter entre “*groundwork*”, o termo, e *Ground Work*, que é a obra literária de Paul Auster.

TP: If stones rebel, refusing to leave the ground, Nashe fights them, lays the groundwork for the final construction. (Sarmiento, C., 2017, p. 27)

TC: Si les pierres se rebellent, refusant de quitter le sol, Nashe les combat, faisant un « *groundwork* » de *préparation* pour la construction finale. (Ap. 1, p.27)

Como podemos ver na tradução para francês, optei pela não-tradução do termo seguido por uma compensação (“*de préparation*”), de modo a que o leitor perceba a ambiguidade do termo, uma vez que este é importante para o leitor perceber a ligação de “*groundwork*” com a obra de Paul Auster (*Ground Work*), e para o leitor perceber que “*groundwork*” é o mesmo que “*préparation*”.

2.4 Conceito de Equivalência

Quem fala de tradução, fala de equivalência; aqui iremos abordar a questão do conceito de equivalência, um conceito que atormenta tradutores desde o início dos tempos.

Para entender melhor o conceito de equivalência, é necessário recuar até ao mito da Torre de Babel, o qual encontramos no livro da Gênesis da bíblia cristã assim como no Livro dos Jubileus.

10.18 E no trigésimo terceiro jubileu, no primeiro ano da segunda semana [1625 A.M.] Pelegue tomou para si uma esposa cujo nome era Lomna, a filha de Sinar. E ela deu à luz a um filho no quarto ano dessa semana [1628 A.M.], e ele o chamou pelo nome de Reu; porque ele disse: "Eis que os filhos dos homens se tornaram maus pelo propósito maligno de construírem para si mesmos uma cidade e uma torre na terra de Shinar."

10.19 Porque eles partiram da terra de Ararat para leste para Shinar; porque em seus dias eles construíram a cidade e a torre dizendo: "Vamos, por meio dela subiremos até o céu."

10.20 E eles começaram a construir, e na quarta semana eles fizeram tijolos com fogo, e os tijolos e serviam como pedras, e o barro com o qual eles cimentaram [os tijolos] unidos era asfalto que provém do mar, e das fontes das águas na terra de Shinar.

10.21 E eles construíram. Por quarenta e três anos [1645-1688 A.M.] eles estavam construindo [a torre]; sua largura era 203 tijolos, e a altura (de um tijolo) era um terço; sua altura somava 5433 côvados e 2 palmos, e (a extensão de um muro era) treze estádios (e a do outro treze estádios).

10.22 E o Senhor Deus disse para nós: "Eis que eles são um povo e começaram a agir, e agora não ha nada irrealizável a eles. Vamos descer e confundir o idioma deles, de modo que não poderão entender um o que o outro diz, e serão dispersados em cidades e nações, e [esse] propósito não prosperará até o dia do julgamento."

10.23 E o Senhor desceu, e nós descemos com ele para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens tinham construído.

10.24 E Ele confundiu o idioma deles, e eles não entendiam mais um o que o outro dizia, e eles cessaram de construir a cidade e a torre.

10.25 Por essa razão toda a terra de Shinar é chamada Babel, porque o Senhor lá confundiu todos os idiomas dos filhos dos homens, e por conta disso eles se dispersaram em suas cidades, cada um de acordo com seu idioma e sua nação.

10.26 E o Senhor enviou um vento poderoso contra a torre e a derribou sobre a terra, e eis que ela ficava entre Assur e Babylon na terra de Shinar, e eles a chamaram de "Derribada" [Derrota].

10.27 Na quarta semana no primeiro ano [1688 A.M.] no início do trigésimo quarto jubileu, eles foram dispersados da terra de Shinar. (Charles, R. H., 2012).

Ao ler este conto sobre o mito da Torre de Babel podemos entender a base do conceito de equivalência, e o porquê da sua importância. Segundo o mito, o “Senhor” dividiu um povo único, que através de uma única língua universal, ambicionava chegar ao céu. O “Senhor”, para evitar tal presunção, criou desequilíbrio e desigualdade ao confundir as línguas e ao dispersá-las pelo mundo, para que este povo não pudesse concluir a sua construção. Esta dispersão das línguas condena, assim, o homem à necessidade de traduzir, sendo esta tarefa impossível, pois a transparência da informação que só seria possível com uma única língua universal, deixou de existir. Não havendo transparência, não haveria equivalência perfeita entre as línguas, sendo impossível a continuação da construção da Torre de Babel.

Deste mito concluímos que equivalência perfeita é algo impossível de alcançar na tradução.

Roman Jakobson, um dos linguistas mais importantes do século XX, também partilha desta opinião, uma vez que ele afirma que “*on the level of interlingual translation⁷, there is ordinarily no full equivalence between code-units, while messages may serve as adequate interpretations of alien code-units or messages.*” (Jakobson, R., 2000, p. 114)

Roman Jakobson, desenvolve assim o seu conceito de equivalência ao dizer que:

[...] translation from one language into another substitutes messages in one language not for separate code-units but for entire messages in some other language. Such a translation is a reported speech; the translator recodes and transmits a message received from another

⁷ “*Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.*” (Jakobson, R., 2000, p. 114)

source. Thus translation involves two equivalent messages in two different codes.”

(Jakobson, R., 2000, p. 114)

Por outras palavras, para Jakobson a “equivalência total” (“*full equivalence*”), não é possível na tradução. O que é possível é recodificar e transmitir uma mensagem equivalente através de um código distinto, sendo a tradução um “discurso indireto” (“*reported speech*”) da mensagem original.

Segundo os linguistas Vinay e Darbelnet (1995) existem dois tipos de tradução, às quais os tradutores podem recorrer: a “tradução direta” (“*direct translation*”) ou a “tradução oblíqua” (“*oblique translation*”). A “tradução direta”, pode ser utilizada, como método de tradução, caso haja paralelismo entre a LP e a LC a nível estrutural ou a nível conceptual (“*on structural parallelism, or on parallel concepts*”, Vinay, J., Darbelnet, J., 1995, p. 31), sendo que esta pode ser alcançada através de alguns procedimentos de tradução como: a tradução literal, o empréstimo ou o decalque.

Caso este paralelismo estrutural ou conceptual seja inexistente, a “tradução oblíqua” (um tipo de tradução mais livre), deve ser utilizada como opção de tradução tomada pelo tradutor, uma vez que este tipo de tradução engloba procedimentos como: a transposição, a modelação, a adaptação e a equivalência.

Segundo Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, o conceito de equivalência (não confundir com o procedimento de equivalência da tradução oblíqua, acima mencionado, uma vez que estes são noções diferentes) varia um pouco do conceito de Jakobson. Para estes “*The equivalence of the texts depends on the equivalence of the situations*” (Vinay, J., Darbelnet, J., 1995, p. 5), ou seja, para que haja tradução, tem de haver uma equivalência na situação, para esta equivalência acontecer é necessário identificar a situação do TP e verificar se esta pode ser replicada no TC (“*Equivalence of messages ultimately relies upon an identity of situations, and it is this alone that allows us to state that the TL⁸ may retain certain characteristics of reality that are unknown to the SL⁹*”, Vinay, J., Darbelnet, J., 1995, p. 35)

Apesar do conceito de equivalência de Jakobson não ser igual ao de Vinay e Darbelnet, uma coisa é clara. Ambos os conceitos afirmam que a tradução é possível, mesmo que a

⁸ *Target Language* - Língua de Chegada (LC), em português.

⁹ *Source Language* - Língua de Partida (LP), em português.

LP e LC sejam diferentes a nível cultural e/ou gramatical, desde que o tradutor tenha conhecimento das limitações linguísticas do TP e do TC, sendo o tradutor livre de optar pela melhor técnica de tradução, desde que permita a compreensão da mensagem do TP através do TC.

Eugene Nida (1964), no entanto, defende que existem dois tipos de equivalência: a formal (“*formal equivalence*”) e a dinâmica (“*dynamic equivalence*”).

Segundo Nida, a “equivalência formal” foca-se na mensagem do TP, de maneira que para haver equivalência formal, o TC tem de ser o mais fiel possível à mensagem do TP, quer a nível de forma, quer a nível de conteúdo.

Já a “equivalência dinâmica” é definida “*in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language*” (Nida, E., 1969, p. 24), por outras palavras: a “equivalência dinâmica” é focada na reação do recetor do texto. Para haver “equivalência dinâmica”, o recetor do TC tem de reagir da mesma maneira que o recetor TP, por outras palavras, tem de haver equivalência na reação entre o LTP e o LTC.

Continuando na mesma linha de pensamento de Eugene Nida, temos Peter Newmark (1981) que substitui os termos “equivalência formal” e “equivalência dinâmica” por “tradução semântica” (“*semantic translation*”) e “tradução comunicativa” (“*communicative translation*”), respetivamente, definindo-os da seguinte maneira:

Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original. (Newmark, P., 1981, p. 39)

A única diferença entre Newmark e Nida, é o facto de Newmark preferir a tradução literal/direta como processo de tradução, dizendo que este é o único processo de tradução válido, para ambas as noções de equivalência (“*semantic translation*” e “*communicative translation*”).

In communicative as in semantic translation, provided that equivalent effect is secured, the literal word-for-word translation is not only the best, it is the only valid method of translation. (Newmark, P., 1981, p. 39)

Por último, gostava de referenciar Mona Baker (1992), que ao contrário dos restantes autores, tem uma visão diferente sobre o conceito de equivalência, mantendo uma posição neutra em relação a este, uma vez que esta afirma:

[...] the term equivalence is adopted in this book for the sake of convenience – because most translators are used to it rather than because it has any theoretical status. It is used here with the proviso that although equivalence can usually be obtained to some extent, it is influenced by a variety of linguistic and cultural factors and is therefore always relative. (Baker, M. 1992, p. 6)

No seu livro *In Other Words: a coursebook on translation*, Baker aborda cinco possíveis tipos de equivalência, os quais podem ou não estar relacionados. Estes são:

1. A “equivalência ao nível da palavra” (“*equivalence at word level*”) – relacionada com equivalência ao nível da palavra (Baker, M., 1992, pp. 10 – 45);
2. A “equivalência acima do nível da palavra” (“*equivalence above word level*”) – relacionada com a equivalência ao nível dos padrões lexicais (colocação, expressões idiomáticas ou fixas) (Baker, M., 1992, pp. 46 – 81);
3. A “equivalência gramatical” (“*grammatical equivalence*”) – relacionada com a diversidade das categorias gramaticais entre idiomas e a dificuldade em encontrar equivalência de termos, o que, conseqüentemente, faz com que o tradutor tenha de mudar a forma como a mensagem é transmitida no TC (Baker, M., 1992, pp. 82 – 118);
4. A “equivalência textual” (“*textual equivalence*”) – equivalência alcançada em termos de coesão e informação entre o TP e o TC (Baker, M., 1992, pp. 119 – 216);
5. E a “equivalência pragmática” (“*pragmatic equivalence*”) – equivalência pragmática, faz referência à equivalência de informação implícita no texto, isto é, o tradutor tem de focar a sua atenção na mensagem implícita do TP num determinado contexto e recriá-la para o TC, de modo a que esta informação seja compreendida e acessível ao LTC (Baker, M., 1992, pp. 217 – 260).

Analisando os vários conceitos de equivalência presente, podemos afirmar que o conceito de equivalência é algo incontornável, mas ao mesmo tempo algo subjetivo. A única certeza é que a equivalência como algo absoluto, ou seja, ao ponto de atingir o nível de “igualdade” entre o TP e o TC, é algo utópico e impossível de atingir.

Partilhando, assim, do sentimento de Baker, conceito de equivalência não é algo absoluto, sendo que vários fatores, como o contexto cultural da LP e LC, as diferenças a nível de código lexical e gramatical entre as línguas, e até mesmo o estilo do autor, têm de ser tomados em consideração na hora de traduzir.

No final do dia cabe ao tradutor analisar os diferentes fatores do TP, assim como o que se pretende com a tradução tomando em consideração não só o autor do TP, como também a situação do TP, a mensagem do TP e a reação do LTC, dando maior ou menor importância a certos fatores conforme o objetivo que o tradutor pretende alcançar com a tradução.

2.5 Tradução Indireta

Tradução indireta é um fenómeno comum na área da tradução, definida por Kittel e Frank (1991, 3), a tradução indireta é “*based on a source (or sources) which is itself a translation into a language other than the language of the original, or the target language*” (Rosa, A., Pięta, H. & Maia, R., 2017, p. 119), isto é, a tradução indireta prende-se pela tradução de uma versão do texto original (EST Translation Studies Glossary), ou seja, a tradução de uma tradução. No entanto, a prática da tradução indireta a é algo que apenas se realiza em último recurso.

Neste capítulo, abordaremos então a questão da tradução indireta, uma vez que a tarefa da tradução da obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* de inglês para francês é uma tradução indireta, uma vez que esta obra, é por si uma tradução, como podemos ver na introdução da obra:

From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster was translated into English by Hermano Henrique Marques Esteves de Moura, as part of his dissertation of the Master Degree in Specialized Translation and Interpreting, of the School of Accounting and Business of the Polytechnic Institute of Porto (ISCAP-IPP). (Sarmiento, 2017, p. xi)

Segundo Alexandra Assis Rosa, a tradução indireta tende a ser avaliada negativamente porque cria uma distância com TP original, sendo então uma tradução em “segunda mão”, havendo um alto nível de risco, pois se o TP é uma tradução nada nos garante que essa

tradução está bem-feita, e caso não seja uma boa tradução, a nossa tradução por melhor que esteja vai ser sempre uma má-tradução em comparação ao texto original (Rosa, A., Pięta, H. & Maia, R., 2017, pp. 113-114). No entanto a tradução indireta (ITr) é essencial para a divulgação literária:

[...] it has been crucial to the dissemination of literatures of non-major cultures or in lessspoken languages. World literature would have lost much but for the diverse literary genres and forms that have gained currency through translation, which is often done indirectly via mediating text(s). [...] For instance, the Chinese translations of Andersen's tales prior to Ye Junjian's 1958 translation were all rendered indirectly. Most of them were translated from English intermediate translations. Therefore, it is through ITr that Andersen's tales managed to reach a Chinese readership and at the end of the day influenced Chinese modern children's literature. (Li, 2017, p. 182)

O facto de se usar a tradução indireta como ferramenta para a disseminação de informação, muito provavelmente, deve-se à falta de tradutores com determinados pares de língua.

[...] it apparently occurs due to a lack of translators or of linguistic competence in the ultimate SL, or due to difficulty obtaining the original text or translating from a geographically and/or structurally distant language. The higher price of translating from a distant language, as well as power relations between languages, cultures and agents within the world translation system are also mentioned as possible causes for ITr. (Rosa, A., Pięta, H. & Maia, R., 2017, p. 114)

Tomemos, por exemplo, um texto em português que tem de ser traduzido para hindi, muito provavelmente vai ser necessário duas traduções, uma de português para inglês e outra de inglês para hindi, uma vez que é muito improvável que haja um tradutor que tenha como par de língua (português-hindi), e se houver é um número mínimo de tradutores que nem sempre têm.

Este distanciamento, entre tradutor e o texto original, causa problemas em transmitir a voz e o estilo do autor, uma vez que estes já foram interpretados sobre um ponto de vista anglófono. Deste modo, como tradutor, que traduz a partir de um texto intermediário, a solução é focar no leitor, uma vez que autor se encontra “distante”, isso fez que a tradução de *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* se focasse mais na mensagem e menos no estilo do autor.

No entanto como Laura Ivaska e Outi Paloposki revelam no seu manuscrito, a tradução indireta pode não ser, necessariamente, uma má tradução caso se tenha acesso a mais de um TP:

Villa paid close attention to the problems of ITr. When she was in the role of a literary critic, she found ITr “always unfortunate” if it was based on only one ST. However, she did not completely condemn ITr because of its necessity and her own first-hand experience of it. In translating indirectly from Modern Greek, she went the extra mile to translate compilatively with the original ST on the side, and collaborated with someone who knew the ultimate SL. She suggested that others should also use these strategies when undertaking ITr. Furthermore, one of her Greek translations is overtly compilative, a fact noted in two newspaper reviews, neither of which criticizes the indirectness, in contrast with earlier critics reprimanding translations whose indirect nature was hidden. (Ivaska, L., Paloposki, O., 2017)

No caso do projeto que me foi entregue, como já referido, foi-me disponibilizado no início da tarefa uma versão do texto original em português, que embora não correspondesse totalmente à versão em inglês por estar desatualizado, serviu, como texto de apoio para a tradução, isto fez com que fosse possível combater um pouco a problemática da tradução indireta, como referido por Villa, no manuscrito de Laura Ivaska e Outi Paloposki.

Capítulo III – Processo Pré-Tradutivo de *From Stones To Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*

“Translation theory is pointless and sterile if it does not arise from the problems of translation practice, from the need to stand back and reflect, to consider all the factors, within the text and outside it, before coming to a decision.”

(Newmark, 1988, p. 9)

Neste capítulo abordarei as questões levantadas antes da realização da tradução do livro *From Stones To Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, propriamente dita, tendo sido a tradução para francês desta obra a única tarefa que obtive no decorrer do estágio.

Por ser uma tarefa extensa, devido ao número de palavras a traduzir e devido ao facto de ter de traduzir de LE para LE, achei por bem fazer uma análise pré-tradutiva do texto em questão.

Aqui abordarei aspetos relacionados com a planificação do trabalho, decisões sobre ferramentas a utilizar, assim como algumas apreciações pertinentes relativas à versão de língua de partida estrangeira (inglês), para uma outra língua estrangeira (francês), assim como também uma análise geral do texto a traduzir, tanto a nível extratextual como a nível intratextual, apoiando-me sobre o modelo de análise de textos para tradução de Christiane Nord.

3.1 A Análise do Texto

O processo de tradução pode-se dividir em diferentes estádios. O primeiro estádio, trata fundamentalmente da compreensão e assimilação do TP ou do significado que se pretende transmitir. É nesta fase que o tradutor terá de compreender o TP e se distanciar das palavras de maneira a que possa dar mais significado à mensagem do autor. Segundo Newmark, o ato da tradução começa na análise e leitura do texto fonte, de modo a conseguir perceber do que se trata e a poder analisar do ponto de vista do tradutor, uma vez que este não é igual ao ponto de vista de um linguista ou de um crítico literário. Para tal, são necessários dois tipos de leitura: “*general reading*” e “*close reading*”. Sendo que

“*general reading*” trata-se de uma leitura superficial do texto ao qual é necessário pesquisa por parte do tradutor para se familiarizar com o assunto e os conceitos. A este propósito, segundo Nord:

A maioria dos escritos sobre a teoria da tradução concorda que antes de entrar em qualquer tradução o tradutor deve analisar o texto de forma abrangente uma vez que esta prática parece ser a única forma de garantir que o texto fonte foi total e corretamente compreendido. (Nord, 2016, p. 15)

Já “*close reading*” trata-se numa leitura mais aprofundada ao nível das palavras, tanto por dentro como por fora de contexto, de modo a perceber a sua função no texto e o significado que transmitem, por exemplo, o caso dos neologismos (Newmark, 1988, p. 11).

Para a análise do livro *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, decidi usar o modelo funcionalista de análise textual presente em *Análise Textual em Tradução: Bases Teóricas, Métodos e Aplicações Didáticas* da autora alemã Christiane Nord, pois trata-se de uma das abordagens mais recentes à análise textual nos Estudos Tradutivos. Este modelo de análise textual é nada mais que uma sistematização das ideias funcionalistas de Hans J. Vermeer e Katharina Reiss, direcionado para a formação de tradutores, uma vez que é de fácil aplicação e pode-se aplicar tanto a textos literários como a textos não-literários.

Este modelo de análise é essencialmente composto por duas partes: fatores extratextuais e fatores intratextuais. Este propõe a análise baseada na inter-relação destes dois aspetos.

3.1.1 Análise Extratextual

Nos fatores extratextuais de Nord (2016), encontramos as intenções do produtor e emissor do texto, o meio pelo qual o texto é vinculado, o tempo e o local da comunicação, o motivo para a produção do texto e a função textual. Para tal é necessário responder a algumas questões sobre quem transmite (autor/emissor) o texto, porque o transmite (intenção do autor), a quem o transmite (destinatário), através de que meio, onde (lugar), quando (tempo), o porquê (motivo da comunicação), e a função do texto. Apesar de nem

sempre ser possível responder a todas estas questões, as respostas a tais perguntas ajudarão na identificação da função do texto.

É importante referir que estes fatores extratextuais de Nord têm como base a teoria de *Skopos* de Hans J. Vermeer (1996), a qual defende que a tradução e a interpretação não são simplesmente os atos de transferência linguística, mas sim a aplicação da intenção. Esta intenção é essencial para a determinação de técnicas e ferramentas a utilizar durante a tradução. Esta teoria foi o ponto de viragem nos estudos da tradução. A tradução pré-*skopos* baseava-se na tradução fiel e literal do texto de origem e o que esta teoria nos diz é que ao invés da tradução fiel e literal do texto de partida, esta deveria ser fiel à intenção do emissor do texto partida, devendo o texto de chegada transmitir a mesma intenção do emissor do texto de partida. Neste caso, a tradução foi bem-sucedida.

“Skopos is a Greek word for “purpose”. According to Skopostheorie, the prime principle determining any translation process is the purpose (Skopos) of the overall translational action”. (Du, 2012, p. 2190)

Voltando um pouco atrás e respondendo agora às questões de análise textual propostas por Nord, logo na capa do livro em questão, podemos responder à primeira questão de quem transmite o texto (autor/emissor). O texto é emitido pela Doutora Clara Sarmiento, doutorada em Conhecimento da Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, coordenadora do Centro de Estudos Culturais e Professora Coordenadora do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto do Instituto Politécnico do Porto, na área científica das Línguas e Culturas.

Para definirmos a intenção da autora (“para quê?”) é necessário ter em conta o título da obra, sendo este o fator extratextual que mais nos informa sobre o conteúdo da obra.

Por intenção do emissor/autor entende-se a “antecipação teleológica, ou seja, previamente pensada, do efeito¹⁰ [...]” (Nord, 2016, p. 230).

Ao analisar o título da obra é fácil perceber a intenção do emissor. Segundo Nord existem quatro tipos de intenção:

1. Referencial – O emissor pretende informar o recetor de um determinado assunto.

¹⁰ Ver Capítulo 3.1.3 Efeito.

2. Expressiva – O emissor pretende expressar os seus sentimentos e atitudes para com algo.
3. Apelativa – O emissor pretende persuadir o recetor a tomar uma certa opinião ou realizar uma certa atividade.
4. Fática – O emissor pretende criar/manter contacto com o recetor.

(Nord, 2016, p. 94)

Sendo o título da obra “*From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*”, é claro para o leitor que se trata de uma obra, cuja intenção do emissor é primariamente referencial, visto que o emissor pretende informar o recetor sobre “*The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*”. No entanto, tendo em conta o emissor, ou seja, a autora do texto, e o seu *background*, podemos afirmar que o texto vai ser elaborado do seu ponto de vista crítico, levando o recetor a tomar uma opinião.

Podemos então afirmar que a intenção da autora do texto é tanto referencial como apelativa, informando o recetor sobre a temática e levando-o a tomar uma posição em relação ao assunto.

Para responder à terceira questão deste modelo funcionista, “para quem?”, teremos de ter em conta o tipo de texto e de tema. Sendo este um texto argumentativo académico de crítica literária que tem como base o tema sobre o processo de criação literária através da leitura crítica das imagens presentes nas obras de Paul Auster, é nos possível definir como destinatário todos os académicos ou amantes de estudos literários, mais precisamente, estudos literários em língua inglesa.

O meio pelo qual este texto é difundido, é através da escrita, neste caso, um livro de crítica literária. Em relação ao lugar o livro foi publicado na Inglaterra em Newcastle upon Tyne, mas a versão original do livro em português, *As palavras, a página e o livro: A construção literária na obra de Paul Auster*, foi publicado em Lisboa, Portugal. O ano, em resposta à pergunta “Quando?”, mais uma vez varia da edição em inglês para a portuguesa, sendo a versão inglesa foi publicada em 2017 e a portuguesa em 2001.

Em relação ao motivo do texto pode ser visto neste excerto:

The fact that Paul Auster is a contemporary author, open to dialogue and to sharing ideas, with a literary production still in full expansion and not yet exhausted by critical analysis, is

a tempting challenge. Auster has not yet given rise to those universal truths, crystallized in endless bibliographies, which transform any supposedly original approach into a discouraging reformulation of previous perspectives. The scarcity of specific bibliography about the subject of *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* is outweighed by the adventure of reading and interpreting the pages by Auster-himself, who is the best mirror of his own literary imagery. (Sarmiento, C., 2017, p. xi)

A resposta à última questão, referente à função texto, é talvez a mais difícil de responder, por esse motivo é a última a ser respondida, dado que é essencial ter respondido às questões anteriores para poder responder a esta última questão.

Tendo em conta o emissor, a sua intenção e o destinatário, podemos concluir que o texto tem uma função expositiva, pois este pretende informar, definir, explicar e clarificar o recetor sobre um tema, recorrendo à razão e ao entendimento.

Podemos por fim concluir que esta obra, num ponto de vista de análise extratextual, é uma obra argumentativa académica de crítica literária, da autoria de Clara Sarmiento, publicada em Newcastle-Upon-Tyne, em 2017, com o objetivo de ilustrar o processo da criação literária, através da análise crítica das imagens presentes nas obras de Paul Auster direcionando-se assim para todos os académicos e amantes de estudos literários com o objetivo de enriquecer os estudos literários, ainda em expansão, sobre o autor contemporâneo, Paul Auster.

3.1.2 Análise Intratextual

Segundo Nord (2016), a análise intratextual é feita através da busca de informação sobre o tema do texto (sobre que assunto?), conteúdo apresentado no texto (o quê?), as pressuposições feitas pelo autor (o que não?), a estruturação do texto (em que ordem?), elementos não-linguísticos ou para-linguísticos presentes (elementos não-verbais utilizados?), as características lexicais (com que palavras?), as estruturas sintáticas (com/em que orações?) e as características de entoação e prosódia (com que tom?), embora esta última não seja necessária pois esta obra é de carácter científico, não contendo uma função emotiva e/ou apelativa.

A análise do tema/assunto central do texto é de extrema importância para a tradução, pois é este que vai mostrar se o tema/assunto permanece o mesmo durante todo o texto, se este é coerente, se possui só um tema/assunto ou uma hierarquia de temas/assuntos, se o tema/assunto pertence a um contexto cultural específico ou universal e se tem restrições extralinguísticas, por exemplo, terminologia específica. A análise deste ponto é também importante para confirmar certas informações extratextuais tiradas na análise extratextual da obra.

Para a análise do assunto da obra verificou-se o título do livro, assim como o índice, analisando os títulos e os subtítulos do mesmo e analisou-se também o primeiro parágrafo da introdução, pois, segundo Nord, esta pode conter uma “oração temática” (Nord, 2017, p. 155) indicando a essência do assunto textual.

Começando pela análise do título da obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, é-nos possível detetar o tema principal do livro, sendo este “*The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*”.

Tendo isto em conta, passemos para a análise do índice do livro:

Introduction.....	vii
Chapter 1: Stones, Walls and the Music of Words.....	1
Ground Work: Selected Poems and Essays	4
The Art of Hunger	17
The Music of Chance.....	22
Chapter 2: The Room that is the Book	35
White Spaces	39
The Invention of Solitude	47
The New York Trilogy (I)	55
Leviathan	70
In The Country of Last Things	74

Chapter 3: Inside the Space of Chaos.....	81
The New York Trilogy (II).....	83
Moon Palace	100
Chapter 4: Auster, DeLillo and the Post-human Landscape.....	111
Conclusion	123
Bibliography.....	127
Index	141

(Sarmiento, C., 2017)

Ao analisar o índice anterior, podemos reparar que, com exceção do capítulo quatro, todos os títulos fazem referência a imagens abstratas, seguindo-se-lhes subtítulos referentes a obras literárias de Paul Auster, confirmando assim a informação presente no título. O quarto capítulo, não possui subcapítulos indicando obras literárias e faz referência direta a Auster e um outro autor, Don DeLillo. Este capítulo aparenta fazer referência a mais uma análise de uma imagem abstrata desta vez presente em Auster e DeLillo de uma forma mais generalizada, demonstrando assim uma análise mais transversal do pós-modernismo, presente não só nas obras de Auster como também nas obras de DeLillo.

No parágrafo introdutório da obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, é possível ler:

From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster is an intertextual reading of the author's literary production and poetic imagery in the late 20th century. This period of Paul Auster's work is characterized by a long reflection about the process of literary creation, through an actual and metaphorical exploration of the scene of writing and the symbolism of space. (Sarmiento, C., 2017)

Respondendo então à questão “De que se trata o assunto do texto?” A leitura do parágrafo retirado da introdução desta obra é mais uma vez, a confirmação do que já foi analisado anteriormente, uma vez que o tema/assunto central da obra é a leitura e análise das imagens abstratas transversais presentes nas obras de Paul Auster, correspondendo à expectativa construída anteriormente na análise extratextual da obra.

A um nível cultural, podemos afirmar que o contexto do tema/assunto da obra está vinculado ao movimento literário do pós-modernismo, um movimento literário maioritariamente ocidental, que foi para além do espaço geográfico americano, fazendo com que a sua compreensão não se altere entre o público-alvo do TC (francófonos) e do TP (anglófonos).

Tendo-se respondido a esta pergunta, teremos agora de responder “Sobre o quê?”, ou seja, “Qual é o conteúdo do texto?”.

Por conteúdo entende-se “[...] a referência textual a objetos e fenómenos da realidade extralinguística, reais e/ou fictícios [...]” (Nord, 2016, p. 161)

Tendo isto em conta, o que ressalta à primeira vista é o uso de referências bibliográficas fidedignas em nota de rodapé, p. ex. “*As described in Charles Olson’s essay “Projective Verse” (in Poetry New York, 1950) on the poetry of Ezra Pound and William Carlos Williams.*” (Sarmiento, 2017, p. 2). O uso de uma linguagem denotativa também está bastante presente, uma vez que a autora usa este tipo de linguagem para passar a mensagem de forma direta e clara, o uso de descrições e explicações de modo a que não haja subjetividade:

“In the literary work, the raw materials are words that represent concepts, experiences, and plots that exist in the mind of the writer. The result, intended to be harmonious, is the written page, or, in a broader perspective, the book itself.” (Sarmiento, C., 2017, p. 2).

O uso da voz passiva (p. ex. “*While beauty is focused on a limited object, the sublime is projected into infinitude.*”, Sarmiento, C., 2017, p. 7) assim como o uso da terceira pessoa (p. ex. “*The inventiveness of writing confers a plurality of meanings to stones and walls, which, in the present perspective, are the elements and the final product of writing, respectively.*”, Sarmiento, C., 2017 p. 7) para criar distância entre o autor e o leitor, é outro traço textual muito presente bem como a ausência de regionalismos, contribuindo para uma linguagem universal.

Estes exemplos de referências textuais indicam que se trata de uma obra de carácter científico, correspondendo assim à realidade extralinguística, ou seja, à análise extralinguística previamente feita, através da qual chegou-se à conclusão que obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* é uma obra argumentativa académica de crítica literária.

Focando-se agora na análise do que não é dito no texto, entramos no campo das pressuposições, ou seja, informação que o autor omite no texto por pressupor que o leitor já possui conhecimento sobre o que está a ser omitido. No caso da obra em questão, embora seja uma obra que faz referência a obras literárias exteriores, tais pressuposições não são feitas. *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, por se tratar de uma obra de carácter científico, a autora faz questão de ser precisa e clara na sua linguagem (como já referido anteriormente) e explica todo o seu processo de raciocínio evitando assim o uso de pressuposições. Deste modo, o leitor não precisa de ter o conhecimento sobre as referidas obras de Paul Auster para entender o tema/assunto da obra em questão.

Continuando a análise intratextual baseada no modelo de Nord (2016), deparamos-nos agora com a análise de elementos não-verbais, pois muitas vezes, estas têm de ser alteradas no TC de modo que o LTC interprete o *skopos* do texto da mesma maneira que o LTP de modo a haver equivalência de efeito.

Tendo em conta que o TP era isento de imagens, tabelas e/ou gráficos, a leitura não-verbal do texto é, essencialmente, feita através da estruturação textual, na marcação de parágrafos, do uso de pontuação e na formatação de texto (tamanho da fonte, uso de itálico e/ou negrito, etc.).

Ao analisar a obra é de notar que esta segue sistemas padronizados de escrita científica que tanto pode ser usado no sistema anglófono como no sistema francófono, como o avanço na primeira linha para a introdução de um parágrafo, o sistema de referência APA¹¹, muito utilizado em textos de cariz científico ou o uso de itálico para títulos de artigos, livros, peças de teatro, pinturas, etc., assim como para estrangeirismos.

O maior aspeto da linguagem não-verbal chama a atenção por diferenciar do francês é o uso da pontuação, havendo algumas diferenças.

No TP o uso de aspas curvas (“”) para a introdução de citações, neologismos ou termos técnicos é bastante frequente, e embora estas aspas sejam cada vez mais aceites nos países francófonos, o uso mais comum para estes efeitos seria o de aspas angulares («»).

¹¹ Guia de estilo da American Psychological Association (APA)

Outro aspeto é o uso de travessão (–) normalmente para a introdução de uma explicação ou definição, teria de ser substituído pelos dois pontos (:) em francês, pois é este o símbolo que introduz uma definição/explicação.

No TP informações suplementares são colocadas entre travessões (p. ex. “[...] *framed by the mind of the writer – where that infinitely dense matter is concentrated, because “Le monde est dans ma tête” –, by the room of writing [...]*”, Sarmiento, C., 2017, p. 2), sendo que em francês as informações suplementares são colocadas entre vírgulas ou entre parênteses quando esta informação pode ser omitida.

No que toca a citações, as citações em língua estrangeira presentes no TP não têm qualquer diferenciação das citações em inglês, sendo que no francês o uso de itálico seria necessário para citações em línguas estrangeiras.

No que toca às questões lexicais, este é grandemente definido pelo tema/assunto da obra, tendo em conta que se trata de uma obra de cariz científico, podemos verificar o uso de léxico próprio dos estudos literários (p. ex. “*prose, poetry and essay*”, “*metalinguistic*”, “*literary creation*”, “*modernism*”, “*postmodernism*”, “*openfield composition*”, etc., Sarmiento, C., 2017, p. 1) assim como a presença de um tom formal em todo o texto, como já referimos anteriormente em relação ao uso da voz passiva e da terceira pessoa.

Após analisar o léxico, é essencial analisar a sintaxe do TP, pois esta, segundo Nord, revela-nos características referentes ao assunto (simples/complexo) e à estruturação textual (ordenação de informação).

Para a análise da sintaxe é importante analisar a extensão média das orações presentes no TP, sendo que estas são geralmente longas, recorrendo normalmente ao uso de frases simples ou então de frases complexas com o uso recorrente de hipotaxe¹² na sua formação. Dentre as orações encontradas no TP, as orações mais frequentes são orações predicadas pela construção “ser + adjetivo”.

Por exemplo:

The work of Paul Auster, from his first poems and essays to his most recent fiction, is dominated by the metalinguistic and metafictional reflection on writing, through the

¹² Em oposição a *parataxe* (ou *coordenação*), é o procedimento que ordena duas orações, com nexos de dependência entre oração subordinante e a oração subordinada, também conhecido por *subordinação*. (Matos, G. 2005, p. 1)

obsessive exploration of the scene of literary creation, centered on its protagonist, the writer-character. (Sarmiento, C., 2017, p. 1)

Como podemos verificar no exemplo acima tirado da obra em estudo, o TP, devido ao seu carácter científico, utiliza frases primariamente simples recorrendo ao uso do verbo “ser” (“*is*”), seguido de um adjetivo (“*dominated*”).

Ou ainda orações subordinadas adjetivais, através do uso do gerúndio.

Por exemplo:

The dynamics of the construction of a poem are the dominant principle that decides its form, defining the poetic structure in kinetic terms, a theoretical premise that Auster shares with the advocates of the so-called “open field composition” or “projective verse”. (Sarmiento, C., 2017, pp. 1-2)

Como podemos ver no excerto representativo, imediatamente acima, o TP faz uso recorrente da hipotaxe, tendo uma oração subordinante (“*The dynamics of the construction of a poem are the dominant principle that decides its form,*”) e uma oração subordinada adverbial (“*defining the poetic structure in kinetic terms, a theoretical premise that Auster shares with the advocates of the so-called “open field composition” or “projective verse”.*”), neste caso uma oração subordinada adjetival explicativa através do uso do gerúndio, pois a oração subordinada está a acrescentar qualidades à oração subordinante. Para além do uso de gerúndio para a introdução de uma oração subordinada adjetival explicativa também é recorrente encontrar em *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, o uso de pronomes relativos (“*which*”, “*where*”, “*that*”, etc.), como indicadores deste mesmo tipo de orações.

3.1.3 O Efeito

Segundo Nord (2016), o efeito é uma categoria na análise de texto orientada para o recetor, sendo este a comparação que os leitores/recetores fazem entre “os fatores intratextuais do texto com suas expectativas pessoais, construídas a base dos fatores extratextuais, resultando em uma impressão consciente, inconsciente ou subconsciente”

(Nord, 2016, p. 228). O efeito é assim afetado pelo conhecimento do recetor, assim como pelo seu estado emocional, ou até mesmo as suas ações futuras.

Sendo o tradutor também LTP, é importante para o tradutor ter em consideração efeito pressuposto no LTC ao produzir a tradução. Para que este, em relação ao TC, tenha o mesmo nível de estranheza e/ou familiaridade que o LTP em relação ao TP. Daí a importância do estudo do assunto/tema por parte do tradutor ainda antes da tradução, pois o tradutor tem de se colocar no papel do público-alvo para quem o TP é direcionado, de modo a poder prever o efeito no LTC.

Tendo em conta a análise extratextual das intenções da autora (intenção referencial e apelativa) e do público-alvo do TP (académicos ou amantes de estudos literários anglófonos), assim como a análise intratextual do assunto/tema da obra (a leitura e análise das imagens abstratas transversais presentes nas obras de Paul Auster), chegou-se à conclusão que a intenção do emissor do TC (tradutor), ao ser fiel à intenção da autora do TP, não altera o efeito pressuposto no LTC, sendo este igual ao do LTP.

3.2 Escolha de Ferramentas de Apoio à Tradução

Tendo concluído a leitura e análise pré-tradutiva do livro, foi necessário efetuar a escolha das ferramentas informáticas de apoio à tradução. Para as escolhas efetuadas foi necessário ter em conta o contexto de trabalho em que me encontrava, ou seja, na qualidade de estudante, que iria desenvolver o projeto usando o seu próprio equipamento, projeto esse que por sua vez, tratando-se de um texto argumentativo académico de tradução literária, como analisado anteriormente, em inglês, este seria traduzido para francês e não português que seria a minha língua materna.

3.2.1 *TermoStat Web 3.0*

Durante a fase do “*close reading*”, foi-me possível extrair alguma terminologia manualmente, embora o texto não possua uma grande abundância de terminologia técnica. No entanto achei necessário, antes do começo do processo de tradução o uso de uma ferramenta de extração terminológica para a extração dos termos mais recorrentes na obra.

Para efetuar esta extração terminológica e tendo em consideração o contexto de trabalho em que me encontrava, decidi escolher o TermoStat Web 3.0, uma vez que é uma ferramenta *Open Source*, ou seja, de uso gratuito e a qual não é necessário recorrer à sua instalação por ser em plataforma online através do uso de um *Browser*.

O TermoStat Web 3.0 é, portanto, uma ferramenta de extração terminológica que através de métodos linguísticos e estatísticos retira potenciais termos presentes no *corpus*, organizando-os através de uma pontuação de especificidade, levando em conta a frequência do termo e a sua possível especificidade técnica. O TermoStat Web 3.0, atualmente suporta cinco idiomas: inglês, francês, espanhol, italiano e português.

Para a utilização da ferramenta, é então essencial a conexão à internet, e a criação de uma conta na sua página *web*.

Após a criação de uma conta, temos acesso à interface do utilizador na ferramenta (Figura 1), onde fazemos o upload do ficheiro, que tem de ser carregado em formato de texto simples (.txt). Foi necessário gravar o TP em ficheiro de texto simples de modo a poder efetuar o *upload* na ferramenta. Após carregar o ficheiro temos de selecionar o idioma do ficheiro, neste caso inglês, colocar um visto em “*termes simples*” e em “*termes complexes nominaux*” e clicar em “*Lancer l’analyse*”.



Figura 1 – Interface de Utilizador da TermoStat Web 3.0

Feito isto, somos redirecionados para a página de resultados (Figura 2), onde podemos ver os resultados da extração.

Corpus >> livro_eng		RMagalhaes Aide Déconnexion		
Résultats				
Liste des termes Nuage Statistiques Structuration Bigrammes				
Candidat de regroupement	Fréquence	Score (Spécificité)	Variantes orthographiques	Matrice
solitude	148	112.18	solitude	Nom
room	460	98.94	room rooms	Nom
wall	304	87.36	wall walls	Nom
narrator	81	82.7	narrator	Nom
writing	199	80.06	writing writings	Nom
writer-character	61	78.52	writer-character	Nom
space	286	76.57	space spaces	Nom
postmodern	50	68.23	postmodern	Nom
country of last thing	44	66.48	country of last things	Nom Préposition Adjectif Nom
universe	80	60.58	universe universes	Nom
postmodernism	34	58.24	postmodernism	Nom
stone	173	57.57	stone stones	Nom
ghost	49	48.67	ghost ghosts	Nom
closed space	23	47.55	closed space closed spaces	Adjectif Nom
invention of solitude	22	46.46	invention of solitude	Nom Préposition Nom
wall of death	23	45.57	wall of death walls of death	Nom Préposition Nom
chaos	49	43.31	chaos	Nom
word	204	42.34	word words	Nom
red notebook	18	41.81	red notebook	Adjectif Nom
cosmos	26	41.74	cosmos	Nom
book	222	41.66	book books	Nom

Figura 2 – Resultados da extração terminológica do TermoStat Web 3.0

Como podemos verificar na Figura 2, e confirmando a conclusão que chegará ao ler a obra, os termos mais recorrentes não são termos exclusivos da linguagem técnica literária, sendo a sua maioria transversais e compreendidos pela população geral.

3.2.2 MS Excel

Após extrair a terminologia necessária, efetuei o uso da ferramenta Excel do Microsoft Office para a criação do meu glossário, usando uma tabela com três colunas, a primeira com os termos em inglês, a segunda com os termos traduzidos em francês e a terceira com possíveis comentários. Foi necessário a colocação dos códigos linguísticos universais de cada idioma (en-GB, para os termos do TP e fr-FR, para os termos traduzidos) na primeira linha da tabela de modo a que o glossário pudesse ser importado através de uma ferramenta CAT sem a ocorrência quaisquer erros de importação.

3.2.3 MateCat

Uma vez concluído o glossário, foi necessário a escolha de uma ferramenta CAT para o processo de tradução.

Após uma pesquisa exaustiva, cheguei à conclusão que o MateCat seria a ferramenta ideal para levar a cabo o processo de tradução desta obra.

MateCat é uma ferramenta CAT *online*, gratuita e *Open Source*, que funciona através do *browser*, não possuindo assim custos de licenças. Não é necessário a criação de uma conta para poder usar a ferramenta, no entanto só é possível aproveitar todo o potencial da ferramenta ao criar uma conta, ou até mesmo fazendo o *login* com uma conta Google.

Esta ferramenta permite importar glossários e memórias de tradução assim como documentos dos mais diversos formatos, incluindo formatos com a extensão “.docx” como é o caso deste projeto.

O que me levou a escolher esta ferramenta para a realização deste projeto de tradução foi, primeiramente, devido o facto de ser uma ferramenta bastante intuitiva o que facilitou a aprendizagem da utilização da mesma, conseguindo assim fazer uma melhor gestão do meu tempo e dedicar mais tempo ao processo de tradução em si. Outro fator que tive em consideração foi o facto de ser online, e não necessitar de qualquer tipo de instalação, podendo assim aceder à tradução em qualquer lugar e em qualquer máquina. O facto de possibilitar o uso de ferramentas de tradução automática de alta qualidade, como é o caso da Google Translate API, sendo que esta ferramenta, geralmente, não é gratuita, mas a MateCat permite a utilização de forma gratuita aos seus utilizadores.

3.2.4 MS Word

Para revisão da tradução deste projeto decidi optar pelo Word da Microsoft Office, por ser uma ferramenta, a qual já me encontro familiarizado, por possuir bons mecanismos de correção ortográfica e gramatical e por ser uma ferramenta comumente conhecida, uma vez que após a revisão da parte do tradutor, a tradução foi enviada para uma especialista da língua francesa, neste caso, a Dra. Sara Pascoal (orientadora de Relatório de Estágio e investigadora no CEI), para que fosse feito o *proofreading*¹³ da tradução. O Word da Microsoft Office por ser uma ferramenta em comum e permitindo o uso de comentários no documento, facilitaria a troca de informações entre o tradutor e a *proofreader*¹⁴.

¹³ “[...] the proofreading reveals defects, the TSP shall make corrections and take appropriate action to remedy these defects.” (International Standard Organisation, 2015, p. 11)

¹⁴ Entidade que executa o *proofreading*.

Capítulo IV – A Tradução de *From Stones To Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*

Neste capítulo, abordaremos as principais problemáticas do processo de tradução de *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, tendo em conta a análise pré-tradutiva do texto e as opções metodológicas para a tradução desta obra.

4.1 Levantamento Terminológico

Embora a análise do texto previamente feita, tenha mostrado que a obra em questão não possui um vasto número de terminologia técnica, é, no entanto, possível encontrar alguns termos próprios das áreas da linguística e dos estudos literários, como por exemplo: “*language*”; “*fiction*”; “*essay*”; “*novel*”; “*poem*”; “*narrative*”; “*literary creation*”; “*poetic construction*”; “*metaphor*”; “*trilogy*”; “*genre*”; “*blank space*”; “*poetic construction*”; “*antithesis*”; “*open ending*”; “*ontology*”; “*fictionality*”; “*literary history*”; “*asceticism*”; “*ars poética*”; “*deconstruction*”; “*metonymy*”: “*language games*”.

Alguns destes termos tiveram de ser traduzidos de maneiras diferentes conforme o contexto, para uma maior coesão e compreensão do texto em francês.

Um exemplo é o uso da palavra “*language*” em inglês, a qual pode ser traduzida por “*langue*” (língua/idioma) ou “*langage*” (linguagem), como podemos ver nos exemplos abaixo.

Exemplo 1

TP: “*City of Glass, the first story of The New York Trilogy, fictionalizes the degeneration of language[...]*” (Sarmiento, C., 2017, p. 83)

TC: “*City of Glass, le premier récit de The New York Trilogy, fictionnalise la dégradation du langage [...]*” (Ap. 1, p. 85)

Exemplo 2:

TP: *“The character’s attempt to name objects and to decipher signs is also the job of the ontological traveler, as adventures only exist in the language that narrates them.”* (Sarmiento, C., 2017, p. 126)

TC: *“La tentative du personnage de nommer des objets et de déchiffrer des signes est aussi le travail du voyageur ontologique, car les aventures n'existent que dans la langue qui les raconte.”* (Ap. 1, p. 129)

É de realçar que nem sempre o contexto da frase ajudou na sua distinção do sentido do termo *“language”*, sendo que ambos termos em francês fariam sentido na frase. Nestas ocasiões, foi preciso a releitura do parágrafo, às vezes até mesmo a releitura do parágrafo antecedente e procedente, de modo a decifrar o seu significado. Tendo isto em conta as minhas decisões, para estes casos em específico, resultaram da minha compreensão do TP como leitor e tradutor, optando sempre pelo termo francês que, a meu ver, faria mais sentido.

É de ressaltar que estes termos técnicos, embora sejam usados nas áreas científicas dos estudos literários e da linguística, a maior parte dos mesmos são termos transversais, usados também em outros contextos e, portanto, facilmente compreendidos.

4.2 A Versão de um Texto para Língua Estrangeira

A tradução de uma língua estrangeira para uma língua que não seja a língua materna, sempre foi vista, como algo a evitar.

No entanto, nos dias de hoje e devido à globalização, muitos tradutores, tomaram a decisão de traduzir para língua estrangeira, sejam eles tradutores de L2 ou de L3, ou até mesmo de L4. Muitos deles devido à falta de não-nativos fluentes, sendo eles próprios a fazer a retroversão da sua L1 para uma LE, algo que acontece muito em línguas minoritárias, e muitos outros devido ao facto de que simplesmente preferem traduzir para a sua L2 ou L3.

Por experiência própria, no decorrer da formação como tradutor, a tradução para uma língua que não fosse a materna, sempre foi visto como um tabu, algo a evitar a todo custo.

Tuesday Bhambry, uma tradutora, cujo trabalho baseia-se em traduzir para inglês (sua língua terceira) questiona-se sobre este tabu da tradução para língua estrangeira durante um seminário sobre a tradução por não-nativos, iniciando o seu discurso da seguinte maneira:

There is a huge spectrum [...] in the far end of the spectrum [...] we could all agree [...] someone who started learning English as an adult coming from Chinese will have a very hard time becoming competent as a translator into English, but what do we do with all this other people who had complicated biographies, mixed parentage, an international bringing, whatever. (Dziurosz, M., Bhambry, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J., 2016)

Julia Sherwood, seguindo a mesma linha de pensamento de Tuesday, acrescenta:

I think that native, non-native, that cause to me is a little bit out of date, in today's very globalized world when people move around a lot, so there is such a thing as at birth language and the languages that you have grown up in from then onwards it's very individual because there are people who are truly bilingual and some people can acquire another language fully later on in life and for others that cut off line is much earlier it really depends. (Dziurosz, M., Bhambry, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J., 2016)

O meu primeiro dilema ao aceitar a tarefa de traduzir uma obra de inglês para francês, foi exatamente este. Eu, como nativo português, nascido e criado em território nacional, considero o português europeu como a minha língua materna, por isso só devo traduzir para português. No entanto, como atual emigrante português no Luxemburgo, tendo em conta que emigrei com 16 anos para este país e convivi durante anos na sociedade francófona luxemburguesa, antes de voltar para Portugal, apenas e somente para prosseguir os meus estudos superiores (primeiramente com uma Licenciatura em Línguas e Culturas Estrangeiras, tendo o francês e o inglês como línguas de trabalho, e posteriormente com o atual Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas), ponderei se seria capaz de trabalhar não só a partir da língua francesa como também para a língua francesa.

Então, a minha primeira pergunta foi “sinto-me capaz de traduzir para francês?” E a resposta era clara para mim: “sim”, desde que os textos sejam não-literários. O facto de não me sentir capaz de traduzir textos literários para francês deve-se ao facto de não ter tido uma formação académica fora de Portugal, em território francófono, de modo a ter um “à vontade”, em usar a língua francófona para a elaboração de um texto de calibre literário. Um pouco como Tuesday, a qual afirma:

I translate into my third language which is English. For a long time, I was convinced I can't deal with literature, I can deal with academic texts, I am an academic, I write academic English freely without thinking about it twice, it comes naturally to me. What about literature though? I'm still in the process of defining my niche but I would say that all of us have to find their niche whether they're L1, L2, L3 translators, we can't do everything, none of us has that wider repertoire of voices that they could translate any text whatsoever, so for me personally, [...] I think for me it will be the kind of literature that doesn't rely on slang I could never do, children's literature, my childhood hasn't been Anglophone so how could I presume to feel that. But, I think I can stretch myself far enough to develop a style in English that has the ease of a native speaker-ish and that's where we need to think about the role of training. (Dziurosz, M., Bhambry, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J., 2016)

No entanto, Tuesday toca num ponto muito importante a qual ela apelida de “*impostor syndrome*” (síndrome de impostor), isto é o sentimento de que algo está errado, simplesmente pelo facto de não sermos nativos, logo não podemos ter certezas do que estamos a dizer, o que nos faz, ser mais cuidadosos na tradução, porque fazemos, imensa pesquisa e ao mesmo tempo mais lentos. Algo que esteve muito presente do decorrer do processo de tradução.

I can imagine that people who translate into what they feel is their mother tongue have less of an impostor syndrome than I do and they have less of an internal voice that says that you probably got it wrong and Google's every other word because “oh my god, it was the wrong words!” and it wasn't [...] but from my limited perspective I kind of feel that it is an uphill struggle to translate into your non birth tongue but maybe it's not a bad thing to do that struggle because it actually makes you very aware of potential weaknesses in your text and you become your first fiercest critic and then you know the rest has to be polished. (Dziurosz, M., Bhambry, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J., 2016)

Em suma, tendo em conta o historial do tradutor, assim como o seu nicho ou especialidade, um tradutor pode ser perfeitamente capaz de traduzir para língua não-materna se assim o entender, sem prejudicar o resultado final. Afinal de contas, a tradução é uma habilidade, que se aprende e desenvolve, assim como Tuesday, afirma:

I think we need more sophisticated and nuance criteria of selecting competent translators be they L1 or L2. I mean, a person who's perfectly bilingual in two languages doesn't necessarily make a good translator. It's a skill, it's a profession, I don't know if L1 and L2 translators need to have two entirely separate paths towards professionalization, I think there should be certain differences that can be negotiated on an individual basis. [...] People who grow up with more than one language at home, feel at home in translation, sometimes because

they have translated for their parents from the age of five or whatever and these things count, and they should be validated. (Dziurosz, M., Bhambry, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J., 2016)

Deste modo podemos afirmar que a tradução deve ser feita por um profissional da tradução, o qual deve traduzir para a língua se se sentir à vontade, podendo esta ser a língua materna ou não.

4.3 A Pós-Edição como Componente da Tradução

Como método principal de tradução, recorri à tradução automática (Google Translate API), disponibilizada pela MateCat¹⁵, aliada com a pós-edição de cada segmento do TP, ou seja, segmento a segmento, individualmente, foi feita a tradução automática e logo de seguida a pós-edição antes de passar para o segmento seguinte.

O motivo pelo qual optei por este método de tradução deve-se ao facto de, nos dias de hoje, a tecnologia de tradução automática se encontrar cada vez mais eficiente, o que a torna em ferramentas poderosas no âmbito da tradução.

Um estudo sugere que as ferramentas de tradução automática têm, de facto, um grande impacto na produtividade do processo de tradução, quando seguido pela pós-edição, sendo que esse estudo revelou que “*translation speeds were on average somewhat faster with post-editing, together with a modest increase in translation quality*” (Carl, Dragsted, Elming, Hardt, & L. Jakobsen, 2011, p. 141).

Um outro estudo revela que “*The overall pattern arising from the literature seems to be that post-editing machine translation can increase the productivity of translators in terms of speed, while retaining or in some cases even improving the quality of their translations.*” (Koponen, 2016, p. 142).

No âmbito da tradução como promotor da compreensão entre povos e cooperações entre nações, é possível ler no capítulo quinto (“*Training and working conditions of*

¹⁵ Ver capítulo “3.2.3 MateCat.”

translators”) da *Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators*, por parte da UNESCO que: “*a translator should, as far as possible, translate into his own mother tongue or into a language of which he or she has a mastery equal to that of his or her mother tongue*” (UNESCO, 1976), sendo então a tradução realizada por um não-nativo pouco recomendada, pois esta pode colocar em causa a referida compreensão entre povos e cooperações entre nações.

Tendo isto em conta, e recordando o que foi discutido no capítulo “4.2 A Versão de um Texto para Língua Estrangeira”, o qual revela que a tradução por não-nativos, não é, necessariamente, sinónimo de má tradução, mas pode causar a chamada “síndrome de impostor”, o que pode tornar a tradução mais lenta, devido à pesquisa constante. No entanto para combater, esta “perda de tempo”, um estudo sobre a pós-edição revela que esta pode ser benéfica para a tradutores não-nativos. Nesse âmbito, segundo um estudo do grupo de investigação Tradumática do Departamento de Tradução, Interpretação e Estudos da Ásia Oriental da Universidade Autónoma de Barcelona, chegou-se à conclusão que bons executantes não-nativos da língua de chegada conseguem resultados satisfatórios em trabalhos de pós-edição, similarmente aos bons executantes nativos (“*The results for the best participants from group A (non-native) were very similar to those of group B (native) in a “good enough” PE task*”, Sánchez-Gijón & Torres-Hostench, 2014). Os resultados deste estudo revelaram também que a dificuldade para a resolução das tarefas por parte dos não-nativos dá-se, sobretudo, na identificação de erros gramaticais e de sintaxe, ao contrário dos nativos cuja dificuldade encontra-se nas competências de observação e atenção ao detalhe, uma vez que a maior parte dos erros se deram na deteção de erros imperceptíveis em frases gramaticalmente corretas e que soariam mais naturais.

Se, por um lado, se defende que a tradução não deve ser feita por não-nativos pois pode colocar em causa a qualidade da tradução, por outro lado, revela-se que tanto nativos como não nativos conseguem resultados satisfatórios na produção de tarefas de pós-edição.

Concluimos então, tendo em conta o que foi abordado no capítulo anterior, aliado ao que foi dito no presente capítulo, que a tradução automática e a pós-edição podem ser ferramentas poderosas para tradutores não-nativos, combatendo assim o tempo gasto em

pesquisa e verificação de termos, fruto da possível “síndrome de impostor”, resultando assim numa melhor gestão do tempo de tradução, sem por em risco a qualidade do TC.

Capítulo V – Controlo de Qualidade

O controlo de qualidade num projeto de tradução é crucial. Com a evolução das tecnologias de informação e comunicação, das ferramentas CAT e da globalização, o mercado da tradução nunca esteve tão internacionalizado como hoje em dia. Isto fez com que a necessidade de traduções de qualidade tenha aumentado exponencialmente nas últimas duas décadas, ao mesmo tempo que cada vez mais se exige traduções feitas no mínimo de tempo possível, fazendo com que a necessidade da criação de padrões de controlo de qualidade (*Quality Control*) e de garantia de qualidade (*Quality Assurance*) fosse essencial para o mercado da tradução.

Durante este estágio, como responsável e gestor do meu próprio projeto de tradução, houve a necessidade de fazer um Controlo de Qualidade, sendo este essencial para entregar um produto com qualidade ao findar o prazo de entrega.

O Controlo de Qualidade não é nada mais do que um conjunto de atividades que consiste em assegurar qualidade em produtos ou em serviços, neste caso nos serviços de tradução, ao aplicar procedimentos focados na deteção de erros e/ou defeitos na tradução de modo a garantir que a esta seja entregue com boa adequação textual, correção gramatical, padronização terminológica e de estilo, coerência e coesão. Para que isto seja possível, é necessário todo um conjunto de recursos humanos e tecnológicos dedicado exclusivamente ao Controlo de Qualidade.

5.1 Controlo de Qualidade e Garantia de Qualidade

Quando falamos em Controlo de Qualidade (“*Quality Control*”) referimo-nos ao conjunto de atividades que asseguram a qualidade num produto com o objetivo de identificar defeitos e/ou erros no produto depois de desenvolvido, mas antes de se dar por finalizado. Para tal é necessário o uso de ferramentas para encontrar e eliminar possíveis erros e/ou defeitos que possam pôr em causa a qualidade do produto. A responsabilidade pelo Controlo de Qualidade recai, por norma, numa equipa específica que testa e deteta os defeitos no produto.

Já a Garantia de Qualidade (Quality Assurance) refere ao conjunto de atividades que asseguram a qualidade no processo pelo qual se desenvolvem os produtos, com o objetivo de melhorar o processo de desenvolvimento e de testes de modo a reduzir as ocorrências de erros e/ou defeitos. Para tal é necessário estabelecer um sistema de gestão de qualidade e avaliar a sua adequação, recorrendo a auditorias periódicas de conformidade das operações que estejam a ser realizadas. A responsabilidade pela Garantia de Qualidade recai sobre toda a equipa, mas principalmente sobre o gestor de projetos.

A confusão entre estes dois termos deve-se ao facto de muitas vezes se falar em QA como “Controlo de Qualidade” ao invés de “Garantia de Qualidade”. Um destes exemplos é o modelo de QA da Localization Industry Standards Association (LISA), que embora se denomine apenas como *Quality Assurance*, o modelo faz uma distinção fundamental entre QA e QC, tendo assim dois conjuntos de atividades distintos, um para detetar defeitos no produto e outro para detetar defeitos no processo de desenvolvimento do produto.

5.2 Norma ISO 17100:2015

A norma ISO 17100:2015 é dirigida para os prestadores de serviços de tradução (ou TSPs, *Translation Service Providers*) abordando a gestão dos processos base, as qualificações necessárias, a disponibilidade e gestão dos recursos, entre outras ações de modo a poder fornecer serviços de tradução de qualidade.

Deste modo a norma ISO 17100:2015 afeta diretamente:

1. Os recursos – A norma estabelece as qualificações e competências dos tradutores, revisores, gestores de projetos, etc.
2. Atividades e processos de pré-produção – A norma detalha os requisitos para lidar com a orçamentação, a análise e estudo, o acordo entre cliente e a empresa de tradução, a informação do cliente relativamente ao projeto, atividades administrativas, aspetos técnicos da preparação do projeto, entre outros.
3. Processo de produção – Desde a gestão do projeto do serviço de tradução até a verificação final e a entrega da tradução pelo gestor do projeto, passando pela tradução e verificação por parte dos tradutores, revisão aprofundada por um

linguista bilingue e uma outra revisão feita por um especialista monolíngue da área.

4. Processos de pós-produção – Esta norma dá relevância à comunicação com o cliente, tanto durante o acordo feito no início do projeto, onde coletamos toda a informação necessária para o projeto, como no final do projeto onde pode surgir possíveis modificações, em caso de pedidos, feedback, para a avaliação da satisfação do cliente e a administração final.

Tendo em conta isto, podemos afirmar que a norma ISO 17100:2015 não só define os parâmetros de garantia de qualidade como obriga a que todos os projetos passem por uma fase de controlo de qualidade, principalmente durante os processos de produção e pós-produção.

5.3 Controlo de Qualidade na Tradução

O controlo de qualidade na tradução passa pelo menos por três fases do projeto: tradução, edição e revisão. Quando um documento é enviado para a tradução há toda uma equipa envolvida com o produto final, o qual é revisto e examinado antes de estar finalizado, isto tudo para garantir que nenhum erro chegue à tradução finalizada.

No caso da tradução *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, o controlo de qualidade foi, essencialmente, elaborado por mim, o tradutor e pela Dra. Sara Pascoal, a qual me acompanhou no projeto, ajudando a nível de revisão e *proofreading*.

Segundo a norma ISO 17100:2015, o processo de tradução engloba os seguintes procedimentos: Tradução (“*Translation*”); Verificação (“*Check*”); Revisão (“*Revision*”); Edição (“*Review*”); e “*Proofreading*”.

Todos estes procedimentos, por norma, são realizados por profissionais especializados para cada um dos procedimentos, a tradução e a verificação por parte do tradutor, a revisão por parte do revisor, a edição por parte do editor e o *proofreading* por parte do *proofreader*, garantido a qualidade do produto final, ou seja, da tradução.

5.3.1 O Tradutor

Como componente do Controlo de Qualidade o tradutor, tem de possuir competências tanto linguísticas como competências de especialidade técnica (jurídica, económica, mecânica, etc.), isto vai permitir que o produto final seja de qualidade.

“The translator shall translate in accordance with the purpose of the translation project, including, the linguistics convection of the target language and relevant project specifications” (ISO, 2015, p. 10)

A escolha do tradutor é o fator mais importante para a qualidade do serviço final, este tem de ser escolhido a dedo, tendo com base a área de expertise, assim como conhecimento linguístico. Na norma ISO 17100:2015 verificamos que “*The TSP shall determine the translator’s qualifications to provide a service [...] by obtaining documented evidence[...]*” (ISO, 2015, p. 6)

No caso do meu estágio, tendo em conta, o facto de ser um formando de tradução, sem qualquer tipo de experiencia profissional na área. A entidade de acolhimento, antes de me entregar a tarefa de traduzir a obra *From Stones to Books: The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* colocou-me em mãos um pequeno projeto inicial de tradução e revisão, apenas e somente para avaliação das minhas competências como tradutor para que a tarefa da tradução da obra me pudesse ser entregue em mãos. Só depois da avaliação pelo orientador de estágio, é que me foi, então, entregue a tarefa principal, a qual foi desenvolvida durante todo o período de estágio, como já referido.

O tradutor é também quem faz a primeira revisão da tradução, sendo este o procedimento de verificação. Nesta, o tradutor tem a função de detetar e corrigir possíveis problemas que possam ter ocorrido na tradução. No capítulo 5.3.2 *Check* da norma ISO 17100:2015 podemos ler:

“This task shall at least include the translator’s overall self-revision of the target content for possible semantic, grammatical and spelling issues, and for omissions and other errors, as well as ensuring compliance with any relevant translation project specification” (ISO, 2015, p. 10)

Na tradução da obra para francês esta auto-revisão foi feita através da pós-edição (já referida anteriormente no capítulo “4.3 A Pós-Edição como Componente da Tradução”) da tradução automática. Corrigindo erros como por exemplo erros de gramática, de tradução incorreta ou literal, de tradução de termos intraduzíveis e de omissões.

Como exemplos de erros desses erros podemos ver a tradução de “*room*” para “*pièce*”, “*chambre*” ou “*salle*” pela máquina, o que causava inconsistência terminológica na tradução, uma vez que o mesmo “*room*”, era traduzido de maneiras diferentes entre segmentos. Aqui a solução foi escolher o termo que melhor se enquadrava no contexto, neste caso “*chambre*” e corrigir a tradução da máquina sempre que esta dava um resultado diferente para “*room*”.

Outro exemplo seria a tradução dos de excertos dos livros, os quais, decidi não traduzir, uma vez que esta obra é direcionada para os estudos literários em língua inglesa, ou seja, o leitor terá, muito provavelmente, conhecimentos de inglês como língua estrangeira. A tradução dos excertos originais, assim como de títulos de obras, seria, então um erro crasso, uma vez que o livro é destinado aos estudos literários em língua inglesa e não em língua francesa, sendo que ao traduzir os excertos, e uma vez que os excertos são puramente literários, a tradução dos mesmos iria alterar a essência de Paul Auster, uma vez que o leitor não iria ler os excertos através de Auster mas sim através de uma interpretação de Auster.

A única exceção foi para títulos de obras universalmente conhecidas que no TP estavam traduzidas em inglês sendo que optei por colocar o título em francês, uma vez que este é mais facilmente reconhecido pela sua denominação francesa. Um destes exemplos é a obra de Pieter Brueghel, *The Triumph of Death*, conhecido em francês como *Le Triomphe de la Mort*.

Continuando com o tema da não-tradução, a revisão/pós-edição, da tradução automática recaiu também sobre a correção de traduções de expressões não-traduzíveis como por exemplo nomes de ruas:

TP: “*to take a daily photograph of the corner of Third Street and Seventh Avenue, in Brooklyn.*” (Sarmiento, C., 2017, p.29)

TC: “[...] *prendre une photographie quotidienne du coin de Third Street et Seventh Avenue, à Brooklyn.*” (Ap. 1, p.29)

Ou termos inexistentes em francês como “tagging” o qual significa “*Somewhat graphiti. A way of signing your name anonymously. Sometimes people use random words, like Splat, or also symbols.*” (Urban Dictionary) e foi traduzido pela máquina como “marquage”, que significa “*Action de marquer, d'apposer ou de faire une marque (inscription, dessin) sur quelque chose ; marque ainsi faite : Le marquage du linge.*” (Dictionnaires de Français Larousse), como podemos ver a tradução da máquina não é de todo correta, pelo que, após uma pesquisa, chegou-se à conclusão que o termo “tagging” poderia ser traduzido por “taggage”, No entanto o termo “taggage” não era universal nos países francófonos uma vez que este é usado mais em França, mas por exemplo, no Canadá, o termo utilizado é o inglês, decidindo-se, portanto, manter o termo inglês, uma vez que este seria mais amplamente reconhecido.

5.3.2 O Revisor

O revisor, como responsável pelo procedimento da revisão, é um dos elementos principais, sendo este essencial no controlo de qualidade de traduções. O revisor é alguém com competências linguísticas, tanto na língua de partida como na língua de chegada e tem a função de comparar o texto de partida com o texto de chegada e verificar se a tradução está bem estruturada e bem desenvolvida para o público-alvo que se pretende. No fundo, o revisor tem de verificar se a tradução compreende todos os requisitos pedidos pelo TSP.

“The reviser shall examine the target language content against the source language content for any errors and other issues, and its suitability for purpose. This shall include comparison of the source and target language content [...]” (ISO, 2015, p. 10-11)

Uma vez que a revisão da tradução fazia parte das funções que me foram atribuídas no início deste projeto, após concluída a tradução da obra em questão, decidi não começar imediatamente após a tradução a rever. Esperei cerca de uma semana, sendo que durante uma semana não peguei na tradução, de modo a criar um distanciamento da mesma. Durante a semana que não peguei na tradução, tentei o máximo possível analisar os tipos de problemas que me poderiam aparecer na tradução, como por exemplo, problemas a nível de língua e estilo, de terminologia, de negligência e/ou de formatação.

Esta semana de distanciamento, é essencial uma vez que, como revisor, a minha função é detetar as falhas do tradutor, para tal, e tendo em consideração o facto de ser tradutor e revisor do mesmo texto, é necessário “esquecer” o máximo possível do que foi escrito de modo a conseguir ler o texto traduzido como se fosse um texto novo, detetando com mais facilidade os possíveis erros.

A leitura da tradução foi feita comparando com o TP, algo que gerou problemas a nível de concentração, uma vez que no processo de *proofreading* (após a revisão) foram detetados pequenos segmentos, os quais não se encontravam em francês, mas sim em inglês, isto deveu-se principalmente ao facto de estar a ler o TP e o TC paralelamente o que impossibilitou a detenção de alguns segmentos não traduzidos em inglês no TC.

5.3.3 O Editor

O editor, responsável pela edição, tem de ser alguém com competências na especialidade do assunto (área de expertise) da tradução. Ao contrario dos anteriores (tradutor e revisor), não é requerido ao editor ter competências linguísticas.

“The TSP shall ensure that reviewers are domain specialists and have a relevant qualification in this domain from an institution of higher learning and/or experience in this domain” (ISO, 2015, p. 6)

Normalmente, o editor tem a liberdade total para remover e modificar partes do texto, ou seja, este tem a função de rescrever frases e/ou parágrafos, caso seja necessário, para melhorar o texto no geral, fazendo com que o produto final tenha mais clareza e seja mais fácil de compreender. O editor usa, portanto, o seu conhecimento para clarificar e melhorar o texto, sem contactar ou necessitar da aprovação do tradutor.

“[...] the TSP shall ensure that the target language content is reviewed. The TSP shall require the reviewer to carry out a review to assess the suitability of the target language content for the agreed upon purpose and domain and recommend corrections to be implemented by the TSP. The TSP can instruct the reviewer to make corrections. The review includes assessing domain accuracy and respect for the relevant text-type conventions” (ISO, 2015, p. 11)

Para a elaboração desta tradução, não houve nenhum procedimento formal de edição. Todas as alterações foram feitas por mim, sendo que fui o tradutor-revisor do meu deste projeto. No entanto, após o processo de *proofreading*, e seguindo as revisões efetuadas pela Dra. Sara Pascoal, como *proofreader*, foram feitas alterações à tradução.

A necessidade da análise da tradução por parte de um editor não foi sentida, uma vez que, como já referido anteriormente, o TP não possuía um vasto leque de terminologia específica e uma vez que, tanto eu como a Dra. Sara Pascoal, possuímos qualificações relevantes no domínio da literatura. Sendo eu possuidor de uma Licenciatura em Línguas e Culturas Estrangeiras, onde me foi possível o estudo de literatura em língua inglesa e francesa, e a Dra. Sara Pascoal, que para além de toda a experiência profissional na área, possui uma Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas e Doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas.

5.3.4 O Proofreader

O *proofreader* é um linguista da língua de chegada que, normalmente, examina a tradução após a edição certificando-se que o produto avança sem nenhum erro de ortografia, pontuação ou uso incorreto da língua.

No caso deste projeto, o *proofreading* foi feito antes da edição, uma vez que, devido à experiência da Dra. Sara Pascoal como linguista, seria uma mais valia para mim receber o seu *feedback* em relação à tradução antes de efetuar algum tipo de edição, pois caso tivesse sido ao contrário teria o risco de alterar informação essencial à tradução seria importante saber antes da edição se a tradução faz sentido em francês para quem a lê sem ter o TP como base. No entanto, forneci também o TP à Dra. Sara Pascoal, embora este não fosse necessário, para, caso a leitura não fizesse sentido, a Dra. Sara pudesse ter uma base e perceber de onde poderia vir o erro de sentido na tradução.

O que foi o caso da seguinte tradução:

TP: *“In City of Glass, Quinn also needs to observe concrete facts: Stillman’s book, Stillman himself in his wanderings through the city, or the door of the building, twenty-four hours a day. If he cannot observe them, the case disappears, evaporates.”* (Sarmiento, C., 2017, p.23)

TC: *“Dans City of Glass, Quinn doit aussi observer des faits concrets : le livre de Stillman, Stillman lui-même dans ses promenades à travers la ville, ou la porte de l'immeuble, vingt-quatre heures par jour. S'il ne peut pas les observer, l'affaire peut disparaître, s'évaporer.”* (An.1, p. 23)

O problema nesta tradução seria o termo usado para a tradução de “*case*”, em inglês, o qual foi traduzido inicialmente por “*cas*”, no francês, e que só depois da remarca por parte da Dra. Sara é que foi possível a deteção do uso incorreto do termo, uma vez que o termo correto seria “*affaire*” devido ao contexto.

Segundo o dicionário online de língua francesa, Larousse:

A palavra “*Affaire*” pode significar: *“Situation plus ou moins complexe qui fait l'objet d'un examen, d'une enquête ou d'une certaine publicité : Affaire policière, politique.”* Ou ainda: *“Situation délictueuse, dont le règlement est confié à la justice ; litige, procès : Instruire une affaire.”* (Dictionnaires de Français Larousse).

Já a palavra “*cas*” pode significar: *“Situation particulière de quelqu'un ou de quelque chose résultant d'un concours de circonstances et, en particulier, situation par rapport à la loi, à des statuts, etc.: Il est venu m'expliquer son cas. C'est un cas de divorce.”* (Dictionnaires de Français Larousse).

Como podemos observar, a diferença entre estes dois termos da terminologia legal/jurídica passam despercebidos para um não-nativo. No entanto, estes termos na sociedade francesa estão muito presentes, que apesar de serem próprios de uma área específica, é normal ouvi-los no dia-a-dia (por exemplo, através do noticiário).

Quando perguntei, tentei saber a diferença entre estes dois termos a três luso-descendentes, nascidos e criados em Luxemburgo, foi-me possível concluir que os termos eram utilizados de forma distinta, embora estes fossem considerados sinónimos, sendo difícil a distinção consciente entre os mesmos até para um nativo.

O facto de um nativo, conseguir distinguir e usar as duas palavras corretamente de modo inconsciente, em contextos diferentes, revela que a escolha do termo mais correto vai fazer a diferença em causar, ou não estranheza no leitor francófono.

Após a análise dos vários contextos de aplicação para estes dois termos, assim como as definições acima presentes, cheguei à conclusão que entre “*cas*” e “*affaire*”, a diferença é vista pela natureza do contexto, o qual temos de observar se este se trata ou não de um contexto de investigação, ou seja, caso o contexto tenha como objetivo obter respostas para algo. Como por exemplo, um “*affaire criminelle*” o qual pode ser traduzido para português “processo penal” (“Um processo penal é uma sequência de atos destinados a apurar se houve um crime e, em caso afirmativo, que consequências jurídicas deve ter a sua prática.”, Fundação Francisco Manuel dos Santos).

No entanto, a presença de natureza investigativa no contexto do TP, é subtil. A única pista presente no TP que faz com que se trate dum contexto de natureza investigativa é o verbo “*to observe*” (“*Quinn also needs to observe concrete facts[...]*”), este verbo indica, uma presença investigativa no texto, sendo portanto, “*affaire*” a melhor opção.

Embora ambos os termos tenham significados muito similares, existe uma diferença e essa diferença, por pequena que seja, é o que vai criar ou não estranheza no leitor francófono.

5.3.5 O Revisor do Cliente

Embora não seja fundamental, a revisão do cliente, é uma parte importante do projeto de tradução. A revisão do cliente não é nada mais que a leitura da tradução por parte de um falante nativo indicado pelo cliente, o qual revê a tradução final enviada pelo prestador de serviços de tradução (TSP).

Esta revisão é importante devido ao facto do revisor por parte do cliente ter um conhecimento interno, conhecendo o tom da marca/cliente que representa e como o documento deve soar para os seus próprios clientes ou até mesmo para os seus próprios funcionários, esclarecendo, assim, possíveis ambiguidades, e ajustando, também, o estilo

do documento. Sabemos que a melhor das traduções pode necessitar de ser ajustada para transmitir melhor a imagem/cultura do cliente.

Neste projeto, esta forma de controlo de qualidade já não recai sobre as funções do tradutor-revisor, cabendo à entidade de acolhimento, “contratante” dos serviços de tradução, a decisão de realizar este tipo de controlo de qualidade.

5.4 Considerações Finais

Dado o exposto neste capítulo, foi possível verificar que o controlo de qualidade na tradução, hoje em dia, é essencial para o desenvolvimento de uma tradução de qualidade, sendo imprescindível começar este processo de controlo de qualidade a cada etapa do processo tradutivo. Embora o Controlo de Qualidade propriamente dito comece formalmente após a tradução, na minha opinião, este começa no processo pré-tradutivo, ou seja, desde do momento que obtemos o texto de partida, sendo importante a verificação do documento para ver se este possui qualidade, e coerência contextual, vocabulário correto, se não possui erros gramaticais, inconsistências, ou outros elementos que desvalorizem de tal modo que lhe retire a possibilidade de o traduzir.

Após este processo inicial, e já durante o processo de tradução, o tradutor deve ter especial atenção à terminologia, usando assim fontes confiáveis e enriquecendo o seu glossário. Caso o cliente não forneça glossário, é necessário também verificar se há possibilidade de ter acesso a outra documentação de modo a manter uniformidade na terminologia e no estilo de escrita.

Depois de concluída a tradução, podemos dar então início ao Controlo de Qualidade, propriamente dito, visto que ainda é necessário a verificação por parte do revisor, editor e *proofreader* de modo a poder verificar a correção gramatical e ortográfica, a pontuação e a estruturação do texto, a atualização dos sumários e referências cruzadas, a fluência e adequação textual e especificações do cliente (caso haja). Todos esses pontos devem ser estritamente verificados antes de se proceder à entrega final.

É este controlo rigoroso que nos permite, como tradutores e profissionais da língua, manter a excelência do trabalho para que se possa obter a confiança e a fidelidade, que necessitamos nos nossos empregadores e/ou clientes.

Conclusão

Apesar da invulgaridade desta experiência de estágio, é importante realçar que o estágio realizado no Centro de Estudos Interculturais proporcionou uma oportunidade formativa extremamente importante do ponto de vista da preparação para um mercado de trabalho *freelancer*.

Um dos aspetos mais relevantes neste estágio foi a possibilidade de me darem a liberdade para gerir o meu próprio projeto, como se tratasse de um colaborador *freelancer*, uma responsabilidade que requer boa gestão e profissionalismo. Este projeto envolveu diversos tipos de funções, com particular atenção para a tradução e a revisão. Ao mesmo tempo, sendo um dos objetivos do CEI, trabalhar na área das ciências sociais e humanas foi algo muito enriquecedor, pois mais do que qualquer área científica, esta permite-nos refletir, viajando para além da nossa realidade cultural.

O profissional que nunca refletiu sobre temas filosóficos, históricos, sociológicos e antropológicos possui enorme dificuldade em reconhecer-se no outro, tratando o semelhante com descaso e ausência de ética. (Ramos, F. P., 2012)

O balanço geral do estágio é extremamente positivo, pela possibilidade de aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso académico e pela satisfação pessoal com os resultados conseguidos.

Neste relatório, foi feito um enquadramento do trabalho realizado. Este enquadramento procurou articular uma perspetiva mais geral ou abstrata das tarefas a realizar com a análise de situações concretas, criando a oportunidade para refletir sobre o papel do tradutor e a diversidade de questões que rodeiam a tradução.

A formação adquirida no Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas assumiu um papel essencial durante o estágio. Esta formação serviu de guia para a forma como o trabalho foi abordado, a maneira de lidar com a terminologia e a consciência do seu papel e importância, aspeto característico da tradução técnica. Também foi importante sentir a necessidade de encarar qualquer tradução num contexto mais vasto, como o género de texto ou as culturas de partida e de chegada. Sobre a antiga dicotomia entre tradução técnica e a tradução literária, ao deparar-me com a obra da Doutora Clara Sarmiento sobre Paul Auster, mais do que uma dicotomia é um espectro, sendo que um texto pode ser

puramente técnico ou puramente literário, ou andar entre os dois, como é o caso da tradução na área das ciências sociais e humanas.

A nível pessoal, considero esta experiência de estágio curricular muito enriquecedora e consolidadora das competências adquiridas ao longo do Mestrado e da Licenciatura. A dimensão prática faz sem dúvida uma grande diferença na formação de um tradutor profissional e permite fazer uma ponte entre a vida académica e o ingresso no mercado do trabalho.

Referências Bibliográficas

Affaire [Def. 6-7]. (n.d.). Em *Dictionnaires De Français Larousse*, Consultado 10 de junho de 2018, em

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affaire/1388?q=affaire#1381>

ASQ Audit Division. (n.d.). What Are Quality Assurance and Quality Control?

Consultado a 19 de maio de 2018, em: <http://asq.org/learn-about-quality/quality-assurance-quality-control/overview/overview.html>

Baker, M., & Saldanha, G. (2011). *Routledge encyclopedia of translation studies* (2^a ed.). London: Routledge.

Carl, Michael, Barbara Dragsted, Jakob Elming, Daniel Hardt, and Arnt Lykke Jakobsen. (2011). "The process of post-editing: A pilot study." In *Human-Machine Interaction in Translation: Proceedings of the 8th International NLPCS Workshop*, edited by Bernadette Sharp, Michael Zock, Michael Carl, and Arnt Lykke Jakobsen, 131–142. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

CARLA. (n.d.). What is Culture? Consultado a 20 de julho de 2018, em

<http://carla.umn.edu/culture/definitions.html>

Cas [Def. 2]. (n.d.). Em *Dictionnaires De Français Larousse*, Consultado 10 de junho de 2018, em <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cas/13532>

Charles, R. H. (2012). *O Livro dos Jubileus* (L.F.S.Prado, Trad.). doi:

<https://www.scribd.com/doc/154087762/O-Livro-dos-Jubileus>

Du, X. (2012). A Brief Introduction of Skopos Theory. *Theory and Practice in*

Language Studies,2(10), 2189-2193. doi:10.4304/tpls.2.10.2189-2193

Dziurosz, M., Bhambray, T., Harman, N., Freely, M., & Sherwood, J. (2016). *Non-Native Translation*. Presentation, London Book Fair 2016, em

<https://www.youtube.com/watch?v=PfrwIHLMXeA>

Essays, UK. (November 2013). Christiane Nord's Notion of 'Function Plus Loyalty'.

Consultado a 28 de julho de 2018, em

<https://www.ukessays.com/essays/translation/function-plus-loyalty.php?vref=1>

Fundação Francisco Manuel dos Santos. (n.d.). O que é um processo penal? Que diferentes tipos de intervenientes há ou pode haver nele? Consultado a 30 de junho 2018, em <https://www.direitosedeveres.pt/q/aceso-ao-direito-e-aos-tribunais/processo-criminal/o-que-e-um-processo-penal-que-diferentes-tipos-de-intervenientes-ha-ou-pode-haver-nele>

Garcia, C. M. (2009). *Gestão da Qualidade na Tradução* (Tese de Mestrado, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, 2009). São Mamede Infesta: ISCAP.

Hasa. (2016, December 29). Difference Between Technical Writing and Literary Writing. Consultado a 3 de agosto de 2018, em <http://pediaa.com/difference-between-technical-writing-and-literary-writing/>

Heim, M. H., & Tymowski, A. W. (2006). *Guidelines for the translation of social science texts*. New York: American Council of Learned Societies.

Indirect translation. (13 de março de 2018). Em *EST Translation Studies Glossary*. Consultado a 2 de agosto de 2018, em <http://glossary-est.wikidot.com/terms:indirect-translation>

Inter [Def. 2], (n.d.) Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, Consultado a 4 de abril de 2018, em <https://www.priberam.pt/dlpo/inter>.

International Organization for Standardization. (2015). ISO 17100:2015(en). Consultado a 19 de maio 2018, em: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:17100:ed-1:v1:en>

International Organization for Standardization. (2015). *Translation services — Requirements for translation services (ISO Standard No. 17100:2015)*.

Ivaska, L., & Paloposki, O. (2017). *Attitudes towards indirect translation in Finland and translators' strategies: Compilative and collaborative translation*. Manuscript, Department of English, University of Turku, Finland, Turku.

Jakobson, R. (2000). Roman Jakobson: ON LINGUISTIC ASPECTS OF TRANSLATION. Em L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 113-118). London: Routledge.

- Koponen, M. (2016). Is machine translation post-editing worth the effort? A survey of research into post-editing and effort. *The Journal of Specialised Translation*, (25), 131-148. Consultado a 18 de maio de 2018, em <http://www.jostrans.org/>
- Li, W. (2017). The Complexity of Indirect Translation. *Orbis Litterarum*, 72(3), 181-208. doi:10.1111/oli.12148
- Marquage [Def. 1]. (n.d.). Em *Dictionnaires De Français Larousse*, Consultado 15 de junho de 2018, em <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marquage/49581>
- Matos, G. (2005). Parataxe: coordenação e justaposição - evidência a partir da elipse (Eds.), *Actas do XX Encontro Nacional da Associação Portuguesa Linguística* (pp. 687-699). Lisboa: APL.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill.
- Nord, C., & Zipser, M. E. (2016). *Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática*. São Paulo: Rafael Copetti.
- Paul, A. (janeiro, 2005). Stuart Hall: "Culture is always a translation". *Caribbean Beat Magazine*. Consultado a 14 de julho de 2018, em <https://www.caribbean-beat.com/issue-71/culture-always-translation#ixzz5MkRkHCNc>
- Quality Control - Encyclopedia - Business Terms. (n.d.). Consultado a 18 de Agosto de 2018, em <https://www.inc.com/encyclopedia/quality-control.html>
- Ramos, F. P. (2012, July 01). Para entender a história... Consultado a 20 de agosto de 2018, em <http://fabiopestanaramos.blogspot.com/2012/07/a-importancia-das-ciencias-humanas-na.html>
- Rosa, A., Pięta, H. & Maia, R. (2017) Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview. *Translation Studies*, 10(2), 113-132, doi: 10.1080/14781700.2017.1285247

Sánchez-Gijón, Pilar & Torres Hostench, Olga. (2014). *MT Post-editing into the mother tongue or into a foreign language? Spanish-to-English MT translation output post-edited by translation trainees*. Consultado a 20 de maio de 2018, em

https://www.researchgate.net/publication/268214396_MT_Post-editing_into_the_mother_tongue_or_into_a_foreign_language_Spanish-to-English_MT_translation_output_post-edited_by_translation_trainees

Santos, M. (2004). Controlo de qualidade na Tradução. *Cadernos De Tradução*, 2(14), 57-85.

Sarmiento, C. (2001). *As palavras, a página e o livro: A construção literária na obra de Paul Auster*. Lisboa: Ulmeiro

Sarmiento, C. (2017). *The imagery of writing in the early works of Paul Auster: From stones to books*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Sociedade Bíblica de Portugal (Ed.). (n.d.). GÉNESIS 11, O Livro (OL) | Génesis 11 | A App da Bíblia. Consultado a 14 de julho de 2018, em

<https://www.bible.com/bible/1967/GEN.11.ol>

Tagging [Def. 1]. (n.d.). Em *Urban Dictionary*, Consultado 15 de junho de 2018, em

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tagging>

UNESCO. (1976). *Recommendation on the legal protection of translators and translations and the practical means to improve the status of translators* (Unesco., General Conference). Paris: Unesco. Consultado a 20 de maio de 2018, em

http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation: (some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT Verlag.

Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation.: Benjamins Translation Library* (Vol. 11). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Zamora, R. M. (2015). Sobre tradução e terminologia das ciências sociais e humanas: Quando a cultura encontra a “cultura”. *Mutatis Mutandis*,8(2), 547-567. Consultado a 21 de julho de 2018, em <https://dialnet.unirioja.es/>.

Apêndices

Apêndice 1

Des Pierres aux Livres :
L'imagerie de l'Écriture dans les Premières
Œuvres de Paul Auster

Clara Sarmento

TABLE DES MATIERES

Introduction	v
Chapitre Un : Pierres, Murs et la Musique des Mots.....	1
<i>Ground Work : Selected Poems and Essays</i>	4
<i>The Art of Hunger</i>	17
<i>The Music of Chance</i>	22
Chapitre Deux : La Chambre qui est le Livre.....	35
<i>White Spaces</i>	40
<i>The Invention of Solitude</i>	47
<i>The New York Trilogy (I)</i>	55
<i>Leviathan</i>	70
<i>In The Country of Last Things</i>	75
Chapitre Trois : À l'Intérieur de l'Espace du Chaos	82
<i>The New York Trilogy (II)</i>	84
<i>Moon Palace</i>	102
Chapitre Quatre : Auster, DeLillo et le Paysage Post-Humain	113
Conclusion.....	126
Bibliographie	131
Index	145

INTRODUCTION

Des Pierres aux Livres : L'Imagerie de l'Écriture dans les Premières Œuvres de Paul Auster est une lecture intertextuelle de la production littéraire et de l'imagerie poétique de l'auteur à la fin du XX^e siècle¹. Cette période de travail de Paul Auster se caractérise par une longue réflexion sur le processus de la création littéraire, à travers d'une exploration réelle et métaphorique de la scène de l'écriture et du symbolisme de l'espace.

Paul Auster est né en 1947, à Newark, New Jersey, il a étudié à l'Université Columbia et, après avoir travaillé quelque temps dans un pétrolier, a vécu en France pendant quatre ans avant de rentrer à New York en 1974. L'esthétique et le monde fictif de Paul Auster est austère², composé d'intrigues reconfigurées et de motifs complexes tirés de l'histoire de la littérature américaine et de son propre passé. L'analyse des nombreuses intrigues intertextuelles qui caractérisent le parcours littéraire d'Auster est la tâche complexe que ce livre entreprend. Mais au lieu de suivre un ordre chronologique rigide, *Des Pierres aux Livres* opte pour une lecture critique des images les plus représentatives qu'Auster emploie pour illustrer le

¹ Abréviations pour certaines œuvres de Paul Auster dans ce livre (les œuvres non répertoriées ici se trouvent dans la bibliographie finale) :

AH – *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

CLT – *In the Country of Last Things*. London : Faber and Faber, 1989 [1987].

GW – *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*. London : Faber and Faber, 1991 [1990].

IS – *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988 [1982].

L – *Leviathan*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

MC – *The Music of Chance*. London: Penguin, 1991 [1990].

MP – *Moon Palace*. London: Penguin, 1989.

MV – *Mr. Vertigo*. London: Penguin, 1994.

NYT – *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1992 [1987].

RN – *The Red Notebook and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1995 [1993].

S – *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber and Faber, 1995.

² Voir, par exemple Robert Creeley, "Austerities" in *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 35-9; Brian Case, "Austere Auster" in *Time Out* 902 (December 2, 1987), 42; Cheri Fein, "Austerity" in *Details* (April 1989), 127-128; Joan Frank, "The Art of Austerity" in *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992), 20-2.

processus de la création littéraire. Auster a commencé sa carrière en écrivant des poèmes et des essais pour *The New York Review* et pour *Harper's Saturday Review*. En 1987, il a obtenu une acclamation critique pour la collection de récits *The New York Trilogy* (*City of Glass*, *Ghosts* and *The Locked Room*), ayant ensuite opté pour la fiction. *The New York Trilogy* est une déconstruction de genres fictifs, en particulier le roman policier, formant une séquence d'explorations simultanées de questions multiples, de l'intrigue, située dans un contexte urbain oppressant, à la nature du langage et aux rôles entrelacés d'écrivain, personnage et lecteur. *The New York Trilogy* affiche un suspense dramatique considérable, mais viole les règles de la structure traditionnelle pour transformer la fiction en un secteur de recherche de la réalité urbaine contemporaine, de la langue, de l'écriture et de l'histoire littéraire. *City of Glass*, par exemple, utilise l'histoire du détective afin d'explorer les thèmes de l'identité et la relation entre les mots et le sens. Au lieu d'être résolu, les mystères examinés finissent par devenir encore plus complexes. Chaque histoire de la trilogie ajoute un nouveau fil à ce qui a déjà été écrit et révèle la diversification croissante et la confiance épistémologique d'un écrivain qui étudie, entre autres choses, sa propre identité et décrit en même temps la quête des origines du genre littéraire qu'il utilise. Les histoires d'Auster ont toujours des influences littéraires cachées, dans lesquelles l'écrivain semble manifester un désir canonique de construire une tradition explicative. Dans *The New York Trilogy*, les fantômes fictifs comprennent des noms comme Melville, Thoreau, Poe, Whitman et Hawthorne.

Les livres d'Auster sont postmodernes parce qu'ils sont des fictions, clairement et réflexivement, sur la fiction. Cependant, lire la fiction de Paul Auster comme une simple illustration d'une certaine définition du postmodernisme serait sévèrement réductionniste. Le postmodernisme est un mouvement visible dans presque toutes les manifestations culturelles des dernières décennies du XX^e siècle, des films de Quentin Tarantino à l'architecture, des écrits de William Burroughs et John Fowles à la peinture, de la philosophie à la télévision. Dans la littérature, le postmodernisme a ses influences dans le rejet de la fiction mimétique traditionnelle et des valeurs du modernisme institutionnalisés. Au contraire, cela favorise le sens de l'artifice, la suspicion envers la vérité absolue et met en évidence la construction fictive de la fiction. L'attitude auto-ironique du postmodernisme semble être un retour aux valeurs traditionnelles, mais c'est en fait un questionnement conscient des styles anciens d'écriture. La légèreté trompeuse du postmodernisme contribue à son assimilation (apparemment) facile par les cultures populaires et dominante, ce qui possiblement explique le succès de Paul Auster et l'adaptation de sa fiction

au cinéma. L'acceptation artificielle de l'aliénation contemporaine et l'idolâtrie de l'art-objet ont déjà conduit à des accusations d'irresponsabilité politique. Le philosophe français Jean-François Lyotard³ voit le boom des technologies de l'information et l'accès global à une prolifération de matériaux d'origine anonyme dans le cadre de la culture postmoderne et comme une contribution à la dissolution de l'identité personnelle et de la responsabilité. Cependant, Lyotard considère la multiplicité des styles de postmodernisme comme faisant partie d'un rejet massif de la conception représentationnelle de l'art et du langage. Une lecture comparative du paradigmatique *New York Trilogy* avec certaines caractéristiques du postmodernisme, à savoir celles énumérées par Ihab Hassan⁴, Douwe Fokkema⁵, Brian McHale⁶ et Jean-François Lyotard, suggère la présence d'un archétype narratif de ce mouvement, mais le travail d'Auster en général ne se limite pas à cette catégorie. Bien que l'écriture d'Auster soit clairement épistémologique, il étudie également un très large spectre des sujets ontologiques et intertextuels :

Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. [...] an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contraste de Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* avec son *Finnegans Wake*.) [...] This means that a "period", as I have already intimated, must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial. [...] any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony.⁷

³ Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna* [The Postmodern Condition], traduction de José A. Bragança de Miranda (Lisbon: Gradiva, 1989).

⁴ Tels que, par exemple, les concepts de *scriptible* (writerly), performance (happening), silence, exhaustion, process, participation and absence, described par Ihab Hassan dans "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism" in *Critical Essays on American Postmodernism*, edited by Stanley Trachtenberg (New York: G.K.Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

⁵ Douwe W. Fokkema, *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo* [Literary History: Modernism and Postmodernism], traduction d'Abel Barros Baptista (Lisbon: Vega, n.d.).

⁶ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994). Pour McHale, l'épistémologie dominante est caractéristique du modernisme, changeant à la dominante ontologique dans le postmodernisme.

⁷ Hassan, "Postface 1982", pp. 84-5.

Auster, ancien professeur d'écriture créative, poète, critique et traducteur, a toujours écrit près de ses expériences personnelles. D'où la présence de beaucoup d'éléments autobiographiques dans son travail, ce qui justifie l'utilisation sans discernement de l'expression « écrivain-personnage » ou « personnage-écrivain » dans ce livre. Dans *The Invention of Solitude* (1982), une méditation sur la mort construite autour des souvenirs de son père et de la relation de l'auteur avec son propre fils, Auster réfléchit également sur la relation entre le langage et l'individu, et sur la simultanéité de l'inévitabilité et du solipsisme de la dénomination des objets. Le livre est une tentative de proclamer le pouvoir de la mémoire dans un monde perpétuellement au-delà de notre compréhension, explorant des questions philosophiques contemporaines et historiques sur le langage et la manière dont l'écrivain le reconstruit comme un instrument d'expression autobiographique et phénoménologique. Les œuvres fictives d'Auster présentent un degré de variété étonnant, englobant toujours de vastes contextes, idéologies et esthétiques. Situé dans un paysage urbain en décadence, le livre *In Country of Last Things* (1987) est un roman apocalyptique avec des résonances historiques. Le livre *Moon Palace* (1989) est une œuvre fascinant de fantaisie complexe, une fusion de l'expérimentalisme avec le mythe américain. *The Music of Chance* (1990, filmé en 1993 par le réalisateur Philip Haas) quitte le paysage urbain pour se promener dans un espace infini d'incertitude, un *sur la route* circonscrit par les pierres d'un mur avec des connotations multiples. *Leviathan* (1992), une autre œuvre expérimentale sur la simultanéité de la vie et de l'écriture, a été suivi par *Mr. Vertigo* (1994), une histoire de l'Amérique symbolisée dans le voyage d'un jeune homme qui apprend à voler. *Smoke and Blue in the Face* (1995) sont à l'origine des films cinématographiques homonymes réalisés par Wayne Wang. Dans sa fiction, Paul Auster combine le réalisme magique avec le monde contemporain, ne permettant jamais au lecteur d'oublier que son sujet principal est le processus de l'écrire lui-même. Parmi ses œuvres il y a aussi des traductions du français et plusieurs volumes de poésie, en plus de *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979* (1990) et *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1992), des compilations qui traitent de nombreux sujets abordés dans la fiction d'Auster. Paul Auster décrypte le monde comme un labyrinthe textuel confus, pleinement conscient que pour reconstruire des souvenirs, vaincre la solitude, établir des séquences logiques, et découvrir l'image vivante des objets, c'est-à-dire de discerner l'ordre de l'univers au milieu du chaos est la mission ultime de l'écrivain.

En lisant l'œuvre de Paul Auster, deux motifs se détachent : la perte et la dérive existentielles, ainsi que l'isolement du personnage consacré à la

tâche d'écrire, comme s'il était confiné dans le livre qui contrôle toute son existence. Lorsque l'œuvre d'Auster est pris dans son ensemble, ce deuxième motif prévaut. La dérive du personnage se produit dans l'espace de sa propre solitude, comme si l'errance pouvait aussi avoir lieu à l'intérieur des quatre murs d'une chambre, de la même manière qu'elle se raconte dans l'espace de la page et du livre. Dans cette galerie de personnages solitaires consacrés à la tâche d'écrire et de méditer, certains se distinguent comme capables de donner de l'ordre, à travers cette œuvre, à une trajectoire existentielle apparemment incohérente. Parmi ceux-ci, le narrateur de *White Spaces*, A., et Samuel Farr-Anna Blume méritent une attention particulière. Des personnages comme Quinn, Blue, Fanshawe, Ben Sachs ou Paul Benjamin semblent hésiter entre la construction d'un univers et l'autodestruction, comme s'ils étaient incapables de réaliser pleinement le pouvoir infiniment créative de l'écriture. Et que dire de Jim Nashe, une entité qui n'écrit mais construit, qui prétend, cependant, être capable de lire le sens de son existence nomade dans les pierres d'un mur, comme si c'étaient les mots d'un texte qu'il avait lui-même écrit ? En dépit d'être l'un des rares protagonistes de la fiction d'Auster qui n'est pas directement impliqué dans l'écriture en tant que profession (et mission), Jim Nashe semble être le plus proche de la personnalité poétique de *Ground Work* et des essais de *The Art of Hunger*. En effet, à la fois dans ses poèmes et ses essais, Auster semble considérer l'écriture comme une tentative physique concrète de construction réelle, comme si les mots à aligner dans le poème textuel étaient des pierres à poser pour construire un mur ou quelque autre structure en pierre.

Dans cette optique, *Des Pierres aux Livres* examine les significations symboliques des œuvres de Paul Auster, où les mots-pierres sont la substance génétique d'un monde (re)construit à travers l'écriture, à l'intérieur des murs d'une chambre. Les mots construisent le livre de la même manière que les pierres construisent un mur et ce mur définit un espace-temps fermé qui permet, néanmoins, une expansion mentale illimitée, comme un livre ou la salle d'écriture. L'œuvre de Paul Auster est révélé comme une surréflexion esthétique-littéraire sur l'écriture : l'écrivain existe uniquement comme une entité qui produit l'écriture ; l'écriture (et son produit, le livre) se produit entièrement dans la chambre ; la chambre est l'espace exclusif de l'écrivain, dans une succession circulaire d'identités sans fin. Comment Paul Auster se voit comme un écrivain, comment il regarde l'écriture qu'il produit, et comment il transpose cette attitude dans le discours littéraire c'est ce que nous allons essayer d'explorer.

Dans le premier chapitre (« Les Pierres, les Murs et la Musique des

Mots »), nous regardons l'image ci-dessus de l'écriture comme travail de construction, à partir des mots comme matières premières et de la correspondance sans équivoque entre l'objet aligné-écrit et le référent externe, en se concentrant particulièrement sur *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, *Laurel Hardy go to Heaven*, et *The Music of Chance*. La recherche de la vérité peut-être la recherche d'une présence visuelle, et la tâche infinie de l'artiste suprême serait de désigner chaque objet dans l'univers, en le reconstruisant à travers ces mots réinventés, comme Peter Stillman, un fou et ironique *alter égo* de l'auteur, qui cherche la création non seulement d'un nouveau monde mais aussi d'une toute nouvelle langue pour le traduire.

Il est dans l'espace fermé de la scène de l'écriture (bien que génériquement appelé « chambre », il peut également prendre la forme d'une maison, un studio, un appartement ou une cellule de prison), qu'il semble y avoir une plus grande liberté avec la possibilité pour le protagoniste de profiter d'un univers entier construit par son travail. Puisque les chambres sont des espaces qui peuvent être remplis (*White Spaces*), ils sont des havres de possibilités infinies ; là-bas, un univers alternatif de protection est créé, où tout est ordonné par l'imagination. Les pages que le personnage-écrivain construit deviennent les murs de la chambre qui l'isole, afin que la genèse écrite puisse mûrir et se développer librement. La chambre est comme un utérus qui conçoit et donne naissance à l'œuvre écrite après une longue gestation à l'isolement. Cette imagerie est exploré dans le chapitre « Le Chambre qui est Le Livre », qui analyse les paramètres de l'écriture dans *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*, *Smoke*, *Mr. Vertigo*, *White Spaces*, *The Invention of Solitude*, *Ghosts*, *Black-Outs*, *The Locked Room*, *Leviathan*, et *In the Country of Last Things*, évoquant, chaque fois que cela est pertinent, des fantômes fictifs issus de la tradition littéraire américaine. La chambre d'Anna Blume dans *In the Country of Last Things* est sans doute ce qui démontre le mieux le jeu sémantique de "Room and tomb, tomb and womb, womb and room" exprimé en *The Invention of Solitude* (IS 159-160)⁸. Cependant, la chambre est aussi une tombe potentielle ou un utérus mortel qui peuvent générer le chaos au lieu d'un cosmos écrit.

Dans l'œuvre d'Auster, l'art de l'écriture peut être vu de deux manières, selon son résultat. L'écrivain peut être l'auteur d'une cosmogonie, à travers le pouvoir d'origine qui se révèle dans la solitude de la chambre. L'écrivain

⁸ Dans *In the Country of Last Things* on lit : "Blume. As in doom and gloom, I take it." "That's right. Blume as in womb and tomb..." (CLT 101).

peut devenir toutefois dans un autre contexte, le créateur d'un vide légal, décrivant une chaogonie, désordonnant l'univers qu'il a lui-même conçu, évoquant un mur de la mort autour de lui et de ses personnages. Le texte devrait être construit à travers l'alignement harmonieux des mots, pas à travers un rassemblement informel de fragments aléatoires, incapable de générer un espace symétrique et extensible. Dans le chapitre « Dans l'Espace du Chaos », nous essaierons de pénétrer les *black spaces* dysphoriques de *City of Glass*, *Ghosts*, *The Locked Room*, et *Moon Palace*, avec des références intertextuelles à Franz Kafka, Samuel Beckett, Herman Melville et Nathaniel Hawthorne. L'écrivain-personnage dans l'autoréflexion permanente est comme un Dieu inexpérimenté, dont les mains peuvent provenir du cosmos ou du chaos, de la vie ou de la mort. D'où la méditation récurrente d'Auster sur l'œuvre et le pouvoir de l'écriture, qui est simultanément autobiographique et autocritique.

La formule "La Construction (I) du Cosmos (II) et du Chaos (III)" dans les scènes d'écriture de Paul Auster résume le contenu et la séquence de ces trois sections. Mais qui, mieux que Paul Auster lui-même, pour répondre à la question « Quelle est la signification de l'imagerie des pierres, des murs et des chambres qui apparaissent partout dans votre travail ? ». La réponse de l'auteur devient certainement la meilleure introduction à ces pages :

Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it.... I'm talking about stones, of course. As for walls and rooms... it is enough, I believe, to start thinking about them to come up with several answers.⁹

Le dernier chapitre, "Auster, DeLillo and the Post-human Landscape" Récupère brièvement le thème de l'isolement et l'aliénation urbaine dans *In the Country of Last Things*, selon une approche comparative. Afin d'explorer le paysage urbain déshumanisé par le post-modernisme, le chapitre rassemble l'œuvre d'Auster et la nouvelle de Don DeLillo *The Angel Esmeralda* (1994), avec des références au grand roman de DeLillo *Underworld* (1997), qui contient l'intégralité du texte de *The Angel Esmeralda* (1994), divisé entre le chapitre huit et l'épilogue, avec de légères différences. Dans le paysage d'une scène urbaine pas si fictive, une mémoire individuelle autant que collective découle de la violence, de la guerre et du désespoir. Auster et DeLillo diffusent des images inattendues et des révélations autour de chaque coin de leur géographie de l'horreur. L'autre monde de DeLillo à New York ou le pays imaginaire d'Auster sont peuplés

⁹ Paul Auster, correspondance personnelle, 28 juin 1996.

de personnages et de groupes qui pratiquent leur propre art (le graffiti d'Ismael Muñoz), qui parlent ou écrivent dans leur propre langue (le livre sans fin de Samuel Farr), qui vénèrent leurs propres miracles (l'ange Esmeralda lui-même), construisant un héritage secret pour le monde. Isolés à l'intérieur de ces *underworlds*, les gens créent des rituels, des croyances, des œuvres d'art et des mythes, c'est-à-dire un récit alternatif dans le paysage urbain post-humain, souvent inhumain.

Paul Auster crée de nouvelles voies pour la pratique du discours littéraire, s'en approprie, les recrée dans des variations et des extensions intertextuelles, nous envoie du texte au texte, pousse le lecteur dans un dédale de coïncidences quotidiennes, exceptionnelles et structurantes. Auster fait partie d'une tradition littéraire qui évoque, respecte et transforme des auteurs classiques tels que Hawthorne, Thoreau, Melville, Poe ou Emily Dickinson, des écrivains sceptiques qui ont continué à interroger le monde et la langue, tout en croisant d'autres paradigmes qui incluent la poésie française, Cervantes, Kafka, Borges et Beckett. Et aussi, Emerson et Whitman, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Nathanael West et, dans la scène contemporaine, Don DeLillo, avec qui Auster partage tant d'affinités en ce qui concerne le métier de façonner des pierres en livres.

Le fait que Paul Auster soit un auteur contemporain, ouvert au dialogue et au partage d'idées, avec une production littéraire toujours en pleine expansion et pas encore épuisée par l'analyse critique, est un défi tentant. Auster n'a pas encore donné lieu à ces vérités universelles, cristallisées en bibliographies sans fin, qui transforment toute approche supposée originale dans une reformulation décourageante des perspectives antérieures. La rareté de la bibliographie spécifique sur le sujet *Des Pierres aux Livres : L'imagerie de l'Écriture dans les Premières Œuvres de Paul Auster* est surpassée par l'aventure de lire et d'interpréter les pages d'Auster lui-même, qui est le meilleur miroir de sa propre imagerie littéraire. Nous sommes donc invités à entrer dans l'univers fictionnel de Paul Auster, en reliant progressivement les fils thématiques, intertextuels et intra textuels, afin de donner un sens aux histoires que racontent les pierres et les livres. L'œuvre d'Auster s'ouvre devant le lecteur comme un territoire à venir, une route sans fin que Jim Nashe nous invite à explorer, une dérive à travers l'espace et le temps vers le désert de l'Ouest, comme dans le dernier voyage de *Moon Palace*.

Des Pierres aux Livres : L'imagerie de l'Écriture dans les Premières Œuvres de Paul Auster a été traduit en anglais par Hermano Henrique Marques Esteves de Moura, dans le cadre de sa dissertation du Master en

Traduction et Interprétation Spécialisées, de l'Institut Supérieur de Comptabilité et Administration de l'Institut Polytechnique de Porto (ISCAP-IPP).

Le travail éditorial était sous la responsabilité de Gisela Hasparyk Miranda, titulaire d'un diplôme en communication et traduction de l'ISCAP-IPP et actuellement étudiante au Master en Études Interculturelles pour les Affaires de l'ISCAP-IPP.

Hermano Henrique Marques Esteves de Moura et Gisela Hasparyk Miranda ont développé leur travail exceptionnel au Centre des Études Interculturelles de l'ISCAP-IPP (www.iscap.ipp.pt/cei), en tant que jeunes chercheurs, dans le cadre d'une bourse parrainée par l'Institut Polytechnique de Porto, sous la supervision de l'auteur.

La recherche qui fonde ce livre a été développée pendant le séjour de l'auteur en tant que chercheur invité au Département d'Anglais de l'Université Brown, USA, parrainé par le American Club of Lisbon Award for Academic Merit, à qui l'auteur est profondément endettée. Mes remerciements vont également aux professeurs Eduardo Ribeiro, Carlos Borges Azevedo et George Monteiro.

CHAPITRE PREMIER

PIERRES, MURS ET LA MUSIQUE DES MOTS

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone of life.
(GW 67)

Les œuvres de Paul Auster, de ses premiers poèmes et essais à sa fiction la plus récente, sont dominés par la réflexion sur l'écriture méta-linguistique et métafictionnel, à travers l'exploration obsessionnelle de la scène de la création littéraire, centrée sur son protagoniste, l'écrivain-personnage. Cette dénomination vient de l'habitude typiquement Austérienne de suivre l'écrivain dans ses vicissitudes et mouvements, dans un espace exposé aux yeux du lecteur. Puisque le travail de l'écriture est le sujet central des réflexions d'Auster sur la prose, la poésie et l'essai, la personne qui produit cette écriture est aussi le personnage principal de l'œuvre d'Auster. L'écrivain-personnage joue le rôle principal dans sa fiction, fait l'objet de ses essais et s'exprime dans sa poésie, tous les moyens des expériences de l'Auster-écrivain lui-même, qui emploie très souvent des annotations autobiographiques et des jeux onomastiques. Mais comment Paul Auster voit-il cet écrivain-personnage, son double, et quelles images verbales utilise-t-il pour transposer la genèse de l'œuvre écrite dans cette même œuvre écrite ?

Dans sa schématisation comparative des caractéristiques du modernisme et du postmodernisme, Ihab Hassan juxtapose le postmoderne processus (*performance / happening*) à l'objet artistique en tant que *finished work* du modernisme¹. Auster, un écrivain de l'époque postmoderne, se concentre, Meta-fictivement et Méta-linguistiquement, sur le problème de l'écriture comme action, permettant au lecteur de suivre ce processus de construction. La dynamique de la construction d'un poème est le principe dominant qui décide sa forme, définissant la structure poétique en termes de cinétiques, une prémisse théorique que Auster partage avec les défenseurs de ce qu'on

¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

appelle « *openfield composition* » ou « *projective verse* »². Le processus étant une continuité générative, dans lequel une perception mène directement à une autre. La composition constitue un champ ouvert capable d'intégrer des éléments appris pendant l'acte d'écrire, sans présupposés rigides concernant sa technique ou sujet : « *The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery* » (AH 87). Par conséquence, le lecteur profite du concept postmoderne de participation, à l'inverse du concept moderniste de distance, car Auster dissèque le processus de l'écriture, offrant l'accès libre à l'esprit de l'écrivain-personnage. La narrative et le langage devient intellectualisés, conscientes de soi. Tandis que le modernisme est « lisible », le postmodernisme est « scriptible », activement centré dans l'écriture³.

Pour Auster, la chambre, archétype de l'espace entouré par les murs, est l'espace de création artistique par excellence, à laquelle toutes les instances littéraires convergent. Dans le confinement sublime de la chambre, un univers écrit est créé, où le chaos latent est ordonné par l'imagination, créant un cosmos en expansion, successivement encadré par l'esprit de l'écrivain, où la matière dense infini est concentrée (parce que « Le monde est dans ma tête »⁴) par la chambre de l'écriture, et par les pages du livre. Ce cadrage présuppose la délimitation d'un espace potentiellement infini et chaotique à travers une sorte de barrière contre la désintégration et la perte de l'identité par assimilation cosmique. Ce cadrage est donc lié à l'ordre symétrique, à la construction harmonieuse d'une œuvre qui serait autrement un tas sans forme des matières premières stériles.

Dans l'œuvre littéraire, les matières premières sont les mots qui représentent des concepts, des expériences et des intrigues qui existent dans l'esprit de l'écrivain. Le résultat, destiné à être en harmonie, est la page écrite, ou, dans une perspective plus large, le livre lui-même. Dans l'univers créatif d'Auster, le travail de l'écriture ressemble, à un degré inégalé, la construction réelle d'une structure physique, comme si nous parlions d'un mur de pierre ou une clôture. Cette image est corroborée par la récurrence

² Comme décrit dans l'essai de Charles Olson « Projective Verse » (in *Poetry New York*, 1950) sur la poésie d' Ezra Pound et William Carlos Williams.

³ «Foucault instructs us, for example, to 'develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction,' and 'to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic'". Cité par David Harvey dans *The Condition of Postmodernity* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990) p. 44.

⁴ Voir : Gérard de Cortanze, «Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde», *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995), 18-25.

évidente du motif du mur tout au long de l'œuvre d'Auster. Prendre le produit de cette construction un peu plus loin, nous nous rendons compte qu'une certaine configuration de murs forme une chambre, comprenant un espace habitable et définir une frontière entre le monde intérieur et extérieur. La chambre est un autre thème récurrent dans les œuvres de construction littéraire d'Auster, mais en réalité, son travail de construction littéraire est fait à travers de son écriture. Ses murs sont faits de mots qui ressemblent des pierres méthodiquement ordonnées, afin que l'ensemble ne tombe pas en ruines et atteigne l'esthétique propre d'une œuvre littéraire. Ces murs de mots construisent « *the room that is the book* » (NYT 170), comme des pages écrites misent ensemble. Mot par mot, l'écrivain-personnage construit l'espace de l'œuvre littéraire, puisque c'est mot à mot qu'il construit le livre. Le mur est constitué de pierres, ainsi que le texte est composé de mots qui créent ou recréent l'univers⁵. De cette manière, il est possible de tracer une équivalence entre les pierres et les mots, ainsi qu'entre le mur et le texte, les deux résultats d'une œuvre en construction.

Ces mots-pierres sont le matériel génétique de l'univers (re)construit à travers le travail de l'écriture dans les murs de la chambre. Le produit de ce travail est l'espace archétypal de la création littéraire, constamment revisité par Auster, construite exclusivement par mots et enfermant le personnage-auteur dans ses pages/murs. Ou, selon les propres termes d'Auster, du travail de l'écriture est née la chambre qui est le livre. Cette chambre est le point sublime de la convergence de toutes les instances littéraires, où l'écrivain atteint sa cosmogonie.

Tout au long de l'œuvre d'Auster, le besoin d'une configuration symétrique des mots est surtout perceptible dans la construction de la poésie. En fait, sa poésie a une forte composante mélodique, solidement ancrée dans la musique des mots, ou, pour être d'accord avec l'imagerie

⁵ Le parallélisme logico-psychique entre le monde et la langue est au cœur de la philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein. Dans *Philosophische Untersuchungen* publié en 1953, Wittgenstein compare la langue à une vieille ville : « *a labyrinth of paths and small plazas, of new and old houses, of houses expanded in former times, and this surrounded by a quantity of new suburbs, with rectilinear streets bordered by uniform buildings* », pour ensuite poser la question : « *How many houses or streets does it take for a city to become a city?* » (Traduit de la version française : *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski (Paris : Gallimard, 1961) pp. 18-19). Combien de pierres forment le mur ? Combien de mots forment le langage et le travail écrit ? De même, Auster relie la construction d'ouvrages matériels, sous plusieurs formes (maisons, châteaux, rues, tours, bâtiments ... murs et chambres) et faite de plusieurs matériaux (tels que la pierre), à la construction d'œuvres linguistiques, faites de mots. Curieusement, *The Blue and the Brown Books* de Wittgenstein (publié en 1958) rappellent Auster *The Red Notebook*.

explorée ici, dans l'harmonie des pierres. Cependant, les réflexions récurrentes par l'auteur au sujet de ce même travail de construction littéraire montrent qu'il est conscient des difficultés de sa trajectoire quand il s'agit de poésie. L'expansion du cosmos poétique créé dans l'esprit d'Auster n'était pas linéaire, car elle trouve plusieurs murs sur son parcours. Les murs qui, au lieu de travailler en tant que structures pour la construction poétique, ont été des obstacles monolithiques qui mirent en péril sa carrière littéraire. Dans une longue interview en 1989-90 à Larry McCaffery et Sinda Gregory, publiée dans *The Art of Hunger*, Paul Auster mentionne critiquement que, au début, ses poèmes ressemblaient des poings serrés : « *they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles* » (AH 285). Une construction asymétrique ou trop nébuleuse génère une structure qui n'est pas seulement stérile en termes d'expression mais également fatale à la transmission du sens littéraire, un véritable mur de mort pour l'écriture. Le pouvoir cosmogonique de l'écrivain doit être consciente de son potentiel simultanément constructive et destructive, et Paul Auster est un excellent exemple de cela, comme Adam Begley transcrit :

He wrote prose, not verse – he says he hasn't written a poem in 13 years. His poetry, he explains, “was always a very compact, univocal expression of feelings. Prose is vast...” He pauses, searching for the right words. “It allows me to speak out of both sides of the mouth at once.” His themes were primed for elaboration.⁶

Le remplacement de la construction poétique par l'imagination fictif est, par conséquent, compréhensible, comme Paul Auster décrit dans son interview à Joseph Mallia : « *I don't think of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution* » (AH 257). La poésie d'Auster juxtapose des évocations fragmentaires d'un paysage imaginaire, aride et sec, avec des versets d'auto-analyse torturé : « *in the impossibility of words / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself* » (*Interior*, GW 31). Ses poèmes sont d'autant plus expressifs qu'ils lui rappellent l'hypnotique, quoique restreint, rythme de sa prose, mais, d'une manière générale, ils souffrent de l'immense austérité et sécheresse qu'ils essayent de transmettre.

Ground Work : Selected Poems and Essays

⁶ Adam Begley, “The Case of the Brooklyn Symbolist” in *The New York Times Magazine* (August 30, 1992), 41, 52-4.

En *Ground Work : Selected Poems and Essays 1970-1979*, publié pour la première fois en 1990, Auster a collecté une partie de cette poésie séminale, qui contient déjà plusieurs des principaux thèmes des œuvres en prose qui vont suivre. Nous ne devons pas oublier pas qu'un *groundwork* est une œuvre qui forme le fondement d'une sorte d'étude ou de compétence, parmi lesquels le travail écrit. Auster rompt le mot pour mieux regarder ses segments : il s'agit de son *Ground Work*, ou le travail sur le terrain, sur la terre où il érigera sa création, la construisant comme un maçon habile. C'est aussi la première œuvre (premiers poèmes et essais) qui préfigure ses travaux futurs et les thèmes respectifs, tels que les mots et le mystère de la langue, de la ville, des ombres, de la solitude, de la mort, du vide ou de la chance. Des influences importantes dans son œuvre, comme Kafka et Beckett, sont présents comme l'on peut s'y attendre. Sir Walter Raleigh, à qui Auster fait fréquemment référence, fait ses débuts dans une puissante méditation sur la mort (*The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164-9). À travers tout ce *groundwork* poétique, nous trouvons aussi des pierres, des murs et des chambres omniprésentes, qui vont enfermer l'écrivain-personnage dans ses projets ultérieurs.

Les pierres et les murs de *Selected Poems and Essays 1970-1979* partagent une langage polysémique multiple, juste comme les mots, la matière première de l'art⁷ d'Auster. Et il y a beaucoup d'images verbales qui transpose, d'une manière plus ou moins évidente, le concept de construction de l'œuvre écrite en poésie d'Auster, associant des mots et des pierres, des murs et des pages. Afin d'interpréter et examiner ces images, nous allons faire référence à certains de ses poèmes les plus expressifs.

En *Unearth*, publié initialement dans l'homonyme *Unearth* (Living Hand, 1974), qui couvre la production poétique de 1970 à 1972, le poème entrelace le mur et les pierres avec un champ sémantique tout liées à l'écriture et au langage :

Along with your ashes, the barely

From one stone touched

⁷ « *I'm learning to listen to stones* », a déclaré Marguerite Yourcenar dans les dernières années de sa vie. Yourcenar connaissait le mystère des voix des objets et la fascination des alphabets oubliés et négligés du monde. La métaphore n'est pas nouvelle, puisque dans *Tellus Stabilita*, de *Memoirs of Hadrian*, Yourcenar avait écrit sur la reconstruction comme le résultat d'une collaboration « *with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs* ». *Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick et Marguerite Yourcenar (New York: Farrar, Straus & Young, 1955) pp. 128-9.

written ones, obliterating
 the ode, the incited roots, the alien
 eye – with imbecilic hands, they
 dragged you
 into the city, bound you in
 this knot of slang, and gave you
 nothing. Your ink has learned
 the violence of the wall. Banished,
 but always to the heart
 of brothering quiet, you count the
 stones
 of unseen earth, and smooth your place
 among the wolves. Each syllable
 is the work of sabotage.

Unearth I (GW 7)

Quand nous lisons « *Your ink has learned the violence of the wall* », nous comprenons que le mur a un pouvoir de destruction qui se projette dans l'écriture. *Song of Degrees*, de *Wall Writing*⁸, révèle la partie de son sens :

[...]
 Minima. Memory
 and mirage. In each place
 you stop for air,
 we will build a city
 around you. Through the star –
 mortared wall
 that rises in our night, your soul
 will not pass
 again.

(GW 51)

Décrit comme un obstacle insurmontable, l'obstacle ultime à la fin du poème, le mur préfigure l'anéantissement de l'écriture, une contrainte violente à l'écoulement de l'encre de la plume de l'écrivain. Le pouvoir constructif de l'écriture (« *we will build a city* ») peut être utilisé d'une manière négative quand, au lieu de créer un univers bien ordonné, il crée le chaos. Si la chambre qui est que le livre ne structure pas l'expansion de l'univers imaginaire de l'auteur d'une manière harmonieuse, il tombe par

⁸ *Wall Writing* (Berkeley: The Figures Books, 1976). Édition de quatre cent soixante-quatorze exemplaires, compilation d'ouvrages de 1971 à 1975.

to the next stone
 named: earth-hood: the inaccessible
 ember. You
 will sleep here, a voice
 moored to stone, moving through
 this empty house that listens
 to the fire that destroyed it. [...]

Unearth XI (GW 17)

terre inévitablement, l'enterrant à l'intérieur. La mort de l'écriture signifie la mort de l'écrivain-personnage, de l'entité qui est le créateur et, en même temps, l'habitant de l'espace cosmogonique de la chambre qui est le livre, ainsi transformé en une cellule terminale. Quand la nuit vient et l'âme traverse de l'autre côté du mur, le retour devient impossible. Et les mots qui pourraient déchiffrer ce mur n'ont pas encore été découverts, car la mort est le plus insondable de tous les mystères⁹. « *It is a wall. And the wall is death./ Illegible...* » (GW 62), illisible parce qu'il est indéchiffrable, parce qu'elle est liée à l'effondrement du travail écrit, à la fragmentation irréversible de l'écrivain.

La métaphore du mur de la mort est un produit du travail de l'écriture, puisque le dispositif rhétorique n'existe que dans le texte, tant que langage, sans référent concret dans la réalité. À travers des mots, l'écrivain construit simultanément la métaphore (la beauté) et exorcise son référent (la vérité)¹⁰, comme il le fera plus tard dans *The Invention of Solitude*, une longue catharsis écrite de la mort. Mais la beauté de la métaphore est juste une fraction de l'infinité sublime de la cosmogénèse littéraire. Alors que la beauté se concentre sur un objet limité, le sublime est projeté dans l'infini. Ici, l'esprit s'élève au-dessus de lui-même, il ressent ses propres limites et expérimente quelque chose de transcendant. Le sublime, selon Kant, est celui qui, par le simple fait d'être conçu, désigne une faculté de l'âme surpassant tous les sens physiques. Alors que l'esthétique de la beauté est définie comme une théorie de l'objet en tant que configuration finie, l'esthétique du sublime fait naître l'idée d'un objet transcendant et infini.

⁹ Voir *Le Mur*, de Jean-Paul Sartre (1939), une collection de cinq romans écrits dans la période entre *La Nausée* et *L'Age de Raison*. Le premier roman se déroule dans la guerre civile espagnole, où un combattant républicain, emprisonné par les franquistes, attend son exécution. Il s'imagine à côté du mur, les armes pointées sur lui. Mais c'est tout, son imagination ne peut pas aller plus loin, il ne peut pas visualiser le monde sans sa présence. Le titre de ce premier roman réapparaît à travers la collection, à laquelle confère l'unité : peu importe à quel point nous arrivons au mur, le mur est impénétrable ; nous restons toujours du même côté du mur, sans pouvoir sauter dessus, fuir ou l'ignorer.

Le mur de la mort a, en fin de compte, beaucoup en commun avec la baleine blanche, *Moby Dick*, un mystère immense et impénétrable : « *All visible objects, man, are but as pasteboard masks... If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me* », dit Ahab à Starbuck. Herman Melville, *Moby-Dick* (London: Penguin Classics, 1986), p. 262.

¹⁰ « *Beauty and truth. It is the old question, come back to haunt us* » dans *Truth, Beauty, Silence* (AH 62-74).

Kant relie le sublime au super sensoriel, qui est exclusivement présent dans l'esprit humain.

L'inventivité de l'écriture confère une pluralité de significations aux pierres et aux murs qui, dans la perspective actuelle, sont respectivement les éléments et le produit final de l'écriture. Alors que le mur est observé comme un objet détaché dans *Song of Degrees*, il est réunifié avec l'écriture dans les poèmes tels que *Wall Writing* (l'écriture sur le mur et l'écriture du mur ; la substance et le sujet de l'écriture), *Covenant* et *Hieroglyph* :

[...] Or a word.	[...] All night I read the braille wounds on the inner wall of your cry [...]	The language of walls. Or one last word – cut from the visible. [...]
Come from nowhere in the night of the one who does not come.	<i>Covenant</i> (GW 44)	<i>Hieroglyph</i> (GW 46)

Or the whiteness of a
word,
Scatched
into the wall.

Wall Writing (GW 43)

Le premier poème semble décrire le processus d'écriture, avec l'angoisse de la page blanche et le triomphe du premier mot qui s'y épanouit. Mais ce qui importe n'est pas seulement d'écrire sur les murs, mais aussi de faire un mur d'écriture, une construction esthétique, stable et durable. Dans *Covenant* et *Hieroglyph*, on peut lire « *braille wounds* » ou écouter « *the language of walls* » et des mots « *cut* » (extraits) du monde visible. Les pierres appartiennent au domaine du naturel, elles existent isolées, jusqu'à ce qu'elles soient posées par la main du constructeur-écrivain pour donner forme à un mur, décrivant une trajectoire semblable à celle des mots, entre l'abstraction d'un dictionnaire et le poème fini. Cela nécessite un *Stone Work*, le titre d'un poème qui apparaît dans l'édition originale de *Wall Writing*, mais pas dans *Ground Work*. *Stone Work* se réfère à l'œuvre avec des pierres et des mots, à l'art du poète-artisan :

You took me
for a man who wanted to die.
Indifferent stone, defiant on the greenest anvil.
The earth was page, the most quiet
wait before the word, and it was you,

fault where the eye began
 to see, it was you who were dying,
 to keep me alive. Beyond the wall
 you worked in stone,
 and when the stones were small enough
 to taunt the earth, you hid, voice in the run,
 and shattered them, to make them
 rally underfoot, as if they were
 singing [...].

Le poète touche, appelle et donne vie aux pierres à travers le pouvoir de la poésie et de la manipulation des mots:

From one stone	All summer long,	[...]
touched	by the gradient rasp-	such yield
to the next stone	light	
named [...]	of our dark, dune-	as only light will bring, and
	begetting	the very stones
<i>Unearth XI (GW 17)</i>	hands: your stones,	undead
	crumbling back to life	
	around you.	in the image of themselves.
	[...]	
		<i>Bedrock (GW 98)¹¹</i>
	<i>Meridian (GW 35)</i>	

Les pierres sont des êtres inanimés que l'écriture apporte à la vie, les transportant de l'imagination à la réalité, offrant leur présence à un monde qui attend patiemment la lumière du mot « *the most quiet / wait before the word* » (*Stone Work*) « *the whiteness of a word, / scratched / into the wall* » (*Wall Writing*). Ou ils existent faiblement dans la vie quotidienne et le travail de l'écriture leur donne une nouvelle lueur, une nouvelle vie (comme New York, ses lieux et personnages, transportés dans tant d'œuvres¹² de

¹¹ *Bedrock* est l'étendue principale de roche solide dans le sol soutenant tout le sol ci-dessus, ainsi que les faits sur lesquels une croyance ou un argument repose. Il est significatif qu'un poème intitulé *Bedrock* soit inclus dans un *Ground Work / groundwork*.

¹² Sur les objets de la vie quotidienne utilisées en écriture, voir l'essai « *The Decisive Moment* », dans *The Art of Hunger*, à propos du travail de Charles Reznikoff (1894-1976), un poète américain d'origine juive, né à Brooklyn, dont le travail peut être inclus dans le mouvement de la poésie ouverte ou objectivisme: « *Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act. The slate has been wiped clean. It is up*

Paul Auster). Dans *The Poetry of Exile*, un essai sur la poésie de Paul Celan¹³ qui fait également allusion à la peinture de Van Gogh, Auster récupère l'accent sur le pouvoir vital et transfigurant de l'écriture :

Neither Van Gogh's stroke nor Celan's syntax is strictly representational, for in the eyes of each the "objective" world is interlocked with his perception of it. There is no reality that can be posited without the simultaneous effort to penetrate it, and the work of art as an ongoing process bears witness to this desire. Just as van Gogh's painted objects acquire a concreteness "as real as reality", Celan handles words as if they had the density of objects, and he endows them with a substantiality that enables them to become a part of the world, his world – and not simply its mirror. (AH 88-9)

Auster recherche un discours qui puisse traduire un état ou une expérience subjective, dans une rencontre directe avec le cosmos, comme s'il s'agissait d'une transfusion de vie :

[...] as if, in the distance between
sundown and sunrise,
a hand
had gathered up your soul
and worked it with the stones
into the leaven
of earth.

Transfusion¹⁴ (GW 77)

Dans *Fragments from Cold* on peut aussi trouver *Disappearances* et il y a beaucoup de personnages qui disparaissent dans la fiction d'Auster. Dans ce poème-clé, nous trouvons les différentes images que nous avons déjà analysées entrelacées dans un travail d'élaboration poétique profonde :

to the poet to write his own book » (AH 36). Reznikoff réfléchit à chaque rencontre entre le personnage poétique et le monde, se consacrant à rechercher les stratégies linguistiques nécessaires pour transformer ces réflexions en couplet. Pour Reznikoff, le poème est un témoin des perceptions individuelles du monde.

¹³ Pour Paul Celan (1920-1970), né dans une famille juive, l'expérience du génocide, à la fois historique et personnel, a marqué toute son œuvre poétique, ainsi que la réflexion sur les possibilités du langage poétique. Les dernières œuvres de Celan accordent plus d'attention à la réalité quotidienne et éprouvent des doutes plus radicaux quant à l'efficacité du mot poétique.

¹⁴ Publié à l'origine dans *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), couvrant la période de 1976 à 1977.

1.

Out of solitude, he begins again –
[...]

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered,
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.

(GW 61)

Le travail de l'écriture est né de la solitude, comme dans *The Invention of Solitude*, une tentative longue et sincère pour surmonter la solitude éternelle de la vie et de la mort, ou, dans *The Music of Chance*, avec la construction du mur qui donne un but à l'errance solitaire de Jim Nashe, pierre après pierre, formant la « *monstrous sum of particulars* ». De façon générale, nous voyons ici le cycle éternel de la vie et de la mort, la succession inexorable des êtres humains dans l'espace et le temps. D'un singulier point de vue, bien que non réductrice, nous voyons ici la construction du texte, le produit du travail de l'écrivain :

3.

To hear the silence
that follows the word of oneself. Murmur

of the least stone

4.

[...]
For the wall is a word. And there is no word
he does not count
as a stone in the wall.

shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing

but the voice that speaks them
to the air.

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:
[...]

(GW 63)

Therefore, he begins again,
[...]

What he breathes, therefore,
is time, and he knows now
that if he lives

it is only in what lives

and will continue to live
without him.

(GW 64)

Énumérer tout, traduire tout, compter chaque mot et chaque pierre dans le mur est une tâche herculéenne, une « *monstrous sum of particulars* » :

6.
And of each thing he has seen
he will speak –

the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death –
[...]

(GW 66)

7.
[...] and the word that would build a wall
from the innermost stone
of life.

[...] Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall,

and he who would begin to breathe
will learn there is nowhere to go
but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time
he would breathe. [...]

(GW 67-8)

L'écrivain doit créer un parallèle entre les pierres et les mots, entre le mur et le texte, dans une tâche sans fin, avec des horizons référentiels illimités, qui seront seulement achevés à la mort du travailleur, comme dans la spirale des modèles de *la City of the World* ou dans le mur de *The Music of Chance*. Une tâche de fous qu'Auster revisite en prose dans la reformulation onomastique que Peter Stillman s'impose à lui-même en *City*

of Glass (« *What do you do with these things ?* » ; « *I give them names* » [...] « *I invent new words that will correspond to the things.* », NYT 78). C'est une tentative de cataloguer l'univers, de faire l'inventaire de ses éléments de base et, d'autre part, de définir la relation fondamentale et exclusive entre le symbole et l'objet. En prolongeant l'extension de son travail jusqu'à sa propre mort, le constructeur (de l'écriture) sait qu'il érige un mur de la mort pour lui-même, perpétuellement enfermé dans la tâche¹⁵ infinie. Mais seulement il a le pouvoir de réordonner et de reformuler l'univers et il n'hésite pas à sacrifier sa vie pour cela.

En présence de ce mur, on peut sentir la présence de chaque mur de la mort qui, un jour, interrompra toute l'existence¹⁶ humaine. Le mur, comme tout le système sémiotique, est à la fois fermé sur lui-même et susceptible d'entrer dans un jeu combinatoire. C'est en même temps du mur et de la pierre, de la totalité et de la partie. Le mur peut s'élever autour de l'écrivain-personnage, l'entourant et l'isolant de l'humanité, jusqu'à l'auto-annihilation, jusqu'à la mort. C'est plus ou moins le sort des personnages de la *The New York Trilogy*, *The Music of Chance*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, *Smoke*, *Leviathan* et *Laurel and Hardy go to Heaven*. Cette pièce de théâtre inédite de 1976, uniquement jouée en privé, raconte l'histoire de deux hommes qui passent tout leur temps sur scène à construire un mur qui

¹⁵ Tel est le cas du protagoniste d'*A Hunger Artist* de Franz Kafka, un perfectionniste de son art de la faim. En plus d'être un lecteur enthousiaste de Kafka (voir « Pages for Kafka » et « Kafka's Letters » dans *The Art of Hunger*), Paul Auster est souvent comparé à un Kafka postmoderne. Voir Valentine Cunningham, « *Kafka rides the subway* » dans *The Observer* 10 357 (15 avril 1990), 60, et Adam Begley « *Kafka goes gumshoe (profile)* » dans *The Guardian Weekend* (17 octobre 1992), 18-21.

¹⁶ Comme dans *Bartleby The Scrivener*, un récit d'Herman Melville beaucoup admiré et paraphrasé par Paul Auster, sinon même plagié. Voir : Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, « *Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville* » dans *Colóquio Herman Melville*, coordonné par Teresa Ferreira de Almeida Alves et Teresa Cid (Lisbon: Edições Colibri, 1994) pp. 111-22. Bartleby s'a rapproché plus que tout autre homme du mur de la mort, de la question éternelle de l'humanité. Son univers est Wall Street, son paysage est un mur de briques mortes. Bartleby voit le mur comme éternel, comme faisant partie de la structure des choses, comparable à l'incapacité de franchir les limites de la perception humaine, ou à la mort elle-même. Sa vision de la réalité est désenchantée, dans une « *dead-wall reverie* ». Il est obsédé par le mur et quand ce mur se matérialise dans son chemin sous la forme de la mort, il est à côté d'un mur, dans la prison de The Tombs (les tombes, l'espace muré ultime), qu'il est retrouvé mort, avec ses yeux grands ouverts. Wall Street accepte simplement les murs pour ce qu'ils sont : des structures faites par l'homme pour compartimenter. Pour Bartleby, cependant, ils sont des symboles abstraits de tous les obstacles à l'accomplissement de la place de l'homme dans l'univers.

finit par les séparer du public. Le mur transmet la disparition et la mort aux yeux des autres. Leurs voix ne font qu'ajouter de nouvelles pierres au mur, puisque les mots sont un mur construit entre eux et le monde. Le mur, une prison où l'écriture du graffiti prouve qu'il continue à exister, enferme le héros Austèrian et est où il finit par s'annihiler.

Aubade introduit pour la première fois le thème de l'exil à l'intérieur des murs d'une chambre, qui sera largement développé dans la fiction d'Auster :

[...]
 I am your distress, the seam
 in the wall
 that opens to the wind
 and its stammering, storm
 in the plural – this other name
 you give your world: exile
 in the rooms of home. [...]

(GW 75)

Le mur apparaît comme une structure qui isole et protège du chaos du monde extérieur, et qui établit la base pour les murs de la chambre-refuge. Le mur créé une barricade contre la réalité, délimitant un espace secret qui est aussi un espace sacré de la genèse littéraire, d'où la mort et le vide ont été interdits. Car, dans l'espace du livre, le pouvoir de l'écrivain est sacré, ainsi qu'à l'intérieur de la chambre où il écrit. Mais, une fois le travail terminé, la force motrice qui maintient le constructeur vivant cesse également d'exister. Il vit exclusivement dans le livre et sur la scène de l'écriture, en tant que son identité dépend uniquement du travail de construction. Est-ce que la mort détermine la fin des mots ou est la fin des mots que détermine le moment de la mort ? Dans *City of Glass*, est-ce que Quinn arrête d'écrire dans son cahier rouge parce qu'il meurt ou il meurt parce qu'il arrête d'écrire (*What will happen when there are no more pages in the red notebook?*, NYT 131) ? À la fin, quand il n'y a plus de lignes à écrire dans le cahier rouge, quand il n'y a plus d'espace pour écrire un seul mot et dire « je », l'identité disparaît, se dématérialise, car le personnage n'existe que lorsqu'il écrit (*And when nothing was left, there could be no more words.*, AH 94). Quand l'écriture s'arrête, l'identité de Quinn s'évanouit, assimilée par la fiction, car il ne reste rien de tangible. Le cahier était son langage et, comme Stillman, Quinn ne peut pas exister sans elle. De ce point de vue, l'écriture et la vie sont inextricablement liées. La poésie

d'Auster ne néglige pas l'importance de lier les mots, les murs et les pierres au mystère omniprésent de la vie et de la mort :

<p>[...] As if the first word comes only after the last, after a life of waiting for the word that was lost. To say no more than the truth of it: men die, the world fails, the words</p>	<p>You will not blame the stones, or look to yourself beyond the stones, and say you did not long for them before your face had turned to stone. [...] Viaticum¹⁷</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

have no meaning. And therefore to ask
 only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and
 blood.

As much as all this.
 More.

S.A. 1911-1979 (GW 92)

Construire un « *stone wall* » pourrait signifier faire un long discours ou une question afin de ralentir les affaires d'une réunion ou d'un parlement, par exemple. Dans le contexte actuel, cela signifie également prolonger la vie (et le travail) et remettre à plus tard la mort et l'oubli, grâce aux mots habilement employés et musicalement conjugués, c'est-à-dire à travers le travail de l'écriture. Les mots sont lancés contre le temps, contre la mémoire qui s'évapore, contre la perte d'identité.

Au moment de la mort, le cœur se transforme en pierre, il se fusionne avec le mur (« *Stone wall. Stone heart* »). Dans la chambre de Quinn, après sa disparition (*Wherever he may have disappeared to...*, NYT 132), seul le cahier rouge reste, le but ultime de sa vie et de son écriture. Ce qui survit de Quinn est ce qu'il a écrit dans ses pages. Ce qui survit de l'artiste est son travail : « *What he breathes, therefore, / is time, and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* » (GW 64).

The Death of Sir Walter Raleigh (1975), l'un des treize essais inclus dans *Ground Work*, mais pas dans *The Art of Hunger*, forme un continuum avec

¹⁷ Dans *Wall Writing*, 1976.

la poésie d'Auster en utilisant à nouveau l'image du mur comme une métaphore de la mort et de l'espace où le personnage construit son travail pérenne, en attendant la mort :

The Tower is stone and the solitude of stone. It is the skull of a man around the body of a man – and its quick is thought. But no thought will ever reach the other side of the wall. And the wall will not crumble, even against the hammer of a man's eye. For the eyes are blind, and if they see, it is only because they have learned to see where no light is. There is nothing here but thought, and there is nothing. The man is a stone that breathes, and he will die. The only thing that waits for him is death. (GW 164)

La solitude est inventée dans la pierre ; l'homme, lui-même, est aussi une pierre, sculptée comme une chambre d'échecs. Dans la prison de pierre, il n'y a pas de place que pour la pensée et pour la certitude de la mort. Les murs proches, étouffants et omniprésents (*For death is a very wall, and beyond this wall no one can pass.*, GW 165). Cependant, même ces limbes de l'isolement total peuvent créer une œuvre d'art :

One thing is sure: this man will die. The Tower is impervious, and the depth of stone has no limit. But thought nevertheless determines its own boundaries, and the man who thinks can now and then surpass himself, even when there is nowhere to go. He can reduce himself to a stone, or he can write the history of the world. Where no possibility exists, everything becomes possible again. (GW 164)

He can breathe, he can walk, he can speak, he can read, he can write, he can sleep. He can count the stones. He can be a stone that breathes, or he can write the history of the world.¹⁸ (GW 166)

Construire le travail écrit apparaît comme une alternative à l'annihilation, remplissant les derniers jours de la vie du sujet avec une tâche qui, ne pas seulement, confère un nouveau sens à toute son existence, mais lui donne aussi le pouvoir de réorganiser l'histoire du monde. C'est « *history of the world* », comme c'est la « *City of the World* », pas une quiconque histoire mineure, parce que le pouvoir de l'écriture possède une portée

¹⁸ Comme l'a fait, en fait, Sir Walter Raleigh (1552 ? -1618) qui, incarcéré pendant de nombreuses années dans la Tour de Londres, a écrit, entre autres travaux, *The History of the World* (1614), qui a vu onze éditions en moins d'un siècle. Il est caractérisé par un style sobre et éloquent et par la fameuse apostrophe à mort, avec laquelle il se termine, un magnifique exemple de prose élisabéthaine.

universelle : « *If he has been able to live, he will be able to die. And when there is nothing left, he will know how to face the wall* » (GW 164).

Dans *The Death of Sir Walter Raleigh*, nous apprenons la possibilité d'une préparation digne pour la mort, à travers d'un voyage d'amélioration spirituelle. Comment la « pierre qui respire » peut-elle devenir « capable de mourir », « toucher le mur », « traverser la vie avec les yeux ouverts » ? À travers du pouvoir d'écriture et de la méditation solitaire qui accorde à l'écrivain son pouvoir mégalomane, un narcissisme de son propre intellect. C'est un pouvoir surhumain né de l'exil sublime entre les murs, présupposant le don de l'immortalité que l'œuvre écrite confère, comme un travail dans la pierre qui défie le temps¹⁹. Dans l'espace magique de la chambre ou de la cellule, tout redevient possible. Là, comme Auster écrit dans *City of Glass* : « *He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower* » (NYT 130).

Néanmoins, la création de l'univers écrit présuppose l'existence de principes d'organisation sans lesquels cet univers serait une matière en expansion amorphe, incapable d'assembler des pierres dans un mur ou de juxtaposer des mots en poésie. Dans la scène de l'écriture, les actions de l'écrivain-personnage au cours de son travail de construction doivent suivre certaines règles, car il est nécessaire de relier les faits, raconter, donner un sens, trouver une grammaire qui transmet la musique des mots. Bien que le pouvoir de l'écriture ait une portée universelle capable de (ré)ordonner le monde, il faut, en raison de la dimension cosmique de ce pouvoir, échapper au chaos de la « somme monstrueuse des particuliers », avec son vocabulaire inintelligible dépourvu de structure de coordination. Paul Auster est conscient de ces principes de coordination, non seulement dans son propre travail, mais aussi dans le travail d'autres écrivains. Cette auto et heteroconscience littéraire est au centre de la réflexion métalittéraire de *The Art of Hunger*.

The Art of Hunger

¹⁹ Voir Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, trad. Helen Lane (New York : Aventura, 1986) : « Forms disappear, words remain, to signify the impossible » (p. 11) ; « I must dictate/write; note it down somewhere. That is the only way I have of proving that I still exist » (p. 45). *I the Supreme* est un roman sur le pouvoir, sur l'écriture de l'histoire et la tradition orale des conteurs. L'écriture est une façon de prouver qu'on est encore vivant, de tricher et de retarder la mort.

The Art of Hunger est l'*ars poetica* de Paul Auster, une réflexion sur l'écriture où le héros devient le sujet et l'objet de l'expérience. Dans *The Art of Hunger*, Auster aborde son propre travail et attitudes envers l'espace fermé de l'écriture dans trois interviews : *Translation*, *Interview with Joseph Mallia* et *Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory*. Les essais et les préfaces collectés analysent également le comportement d'autres écrivains-personnages à l'intérieur des murs de création métaphysiques, tels que: Kafka, Beckett, Mallarmé, Laura Riding, Edmond Jabès et Jacques Dupin.

Dans son interview à Larry McCaffery et Sinda Gregory (AH 270-312), Auster suggère que tous ses livres sont, dans un sens, le même livre, racontant l'histoire des obsessions, des mots, des questions et des dilemmes qui hante sa vie :

Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas. Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it, to feel that I have no choice but to embrace it. A book starts to take shape after a series of such encounters.

[...] Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets. Hidden memories, traumas, childhood scars – there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves. (AH 277)

Le parallèle avec *le Book of the Dead II, interview d'Edmond Jabès*²⁰ (1978; GW 190-210) devient inévitable: *The Book of Questions* (qui évoque *The Book of Memory*, la deuxième partie du *The Invention of Solitude*) « *is based on the idea that we all live with words that obsess us. [...] Behind these words we see our own stories of death and love* » (GW 201).

Pour Auster, les mots obsessionnels, constamment répétés tout au long de son travail, se réfèrent à quelque chose qui ne peut être exprimé mais, en même temps, ne peut pas se vider de sens. Tous ces mots deviennent le même mot et finissent par s'interroger et se diriger vers l'interdit, au-delà du mur. Le livre est immense, et nous ne pouvons voir que des fragments à un moment. La totalité est construite à partir de ces fragments, de la même

²⁰ Edmond Jabès (1912-1991) était un poète français d'origine juive, dont le travail s'articule autour de ses racines historiques et culturelles, et la tentative de passer de la poésie traditionnelle dans une sorte d'écriture qui n'appartient à aucun genre littéraire mais qui les contient tous à la place. L'image sous-jacente du livre original, la Bible, est toujours présent. Pour Jabès, l'écriture est une recherche permanente, sans fin, telle que nous la lisons *Le Livre des Questions* (1963-1973). La source : *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

manière qu'un livre est fait avec des mots, un mur est fait des pierres, et le monde est fait des êtres humains et des leurs vies.

Dans *From Cakes to Stones* (AH 75), les pierres, en tant que signes linguistiques, se réfèrent à la simplicité du langage dans le travail de Beckett. Cet essai sur l'écriture, la traduction et la langue en général emprunte son titre à l'une des pièces de Beckett, qui utilise aussi la métaphore des pierres et des mots qui doivent être soigneusement manipulés et sculptés. *The Myth of Babel*, la deuxième partie du livre *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* by Peter Stillman (dont les étapes semblent épeler les mots « *Tower of Babel* » lorsqu'il est transféré sur la carte de New York), mentionne *The New Babel* par le fictif Henry Dark²¹. La tour de Babel a été punie par Jéhovah avec la multiplication de langues mutuellement inintelligibles. Seulement les mots significatifs avaient le pouvoir de construire la tour, soulever les pierres et les cimenter ensemble. Quand les mots ont perdu leur sens, les pierres ont cessé d'avoir une raison d'exister, la construction a été abandonnée et rien n'a été créé. Comme un mur a besoin de pierres alignées pour être debout, le langage d'un texte a aussi besoin de mots reliés de manière stable pour transmettre un message, de manière à ce qu'une œuvre d'art écrite puisse émerger. Dans *City of Glass*, les mots sont clairement liés à des pierres : « *Most people don't pay attention to such things. They think of words as stones, as great unmoveable objects with no life, as monads that never change* » (NYT 75). Quinn, qui assume le rôle de Paul Auster, répond que les pierres / mots peuvent changer, se détériorer ou se transformer : « *Stones can change. They can be worn away by wind or water. They can erode. They can be crushed. You can turn them into shards, or gravel, or dust* » (NYT 75). Mais les pierres peuvent aussi devenir vivantes, et c'est la tâche du poète qui les nomme, comme il le fait avec les mots ordinaires de la vie quotidienne...

Dans son essai sur la poésie de Jacques Dupin (1971 ; AH 171-4), Auster déclare :

The poem is no longer a record of feelings, a song or a meditation. Rather, it is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem [...] it is a matter of destroying in order to create, and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment, when the word begins to crumble from the pressure that has been placed upon it. [...] For the poetic word is essentially the creative word. (AH 171 et 173)

²¹ L'essai *New York Babel* (AH 26-34) aurait pu être un autre titre pour *The New York Trilogy*. Il aborde aussi la création d'une nouvelle langue avec un brin de folie, à la manière de Stillman.

Le mot, cependant, n'est pas, à la fin, annihilé, puisque l'œuvre de Dupin, selon Auster, atteint finalement un point où le poème ne peut plus être détruit, malgré l'énorme charge de signification qu'il porte : le poème devient une Entité pérenne, un monument en pierre. Auster revisite le thème de la violence exercée contre les mots, qui passent par un processus de manipulation similaire au ciselage des pierres. Pour s'intégrer dans le mur, la pierre doit être sculptée en conformité avec la totalité où elle sera incorporée, acquérant ainsi son statut d'objet esthétique littéraire. La création de cet objet est le fruit de la lutte solitaire de l'écrivain-personnage, mais cette lutte est poursuivie dans l'intérêt de quelque chose au-delà de toute violence effective, la naissance de l'œuvre littéraire : « *Violence is demanded, and Dupin is equal to it. But the struggle is pursued for an end beyond violence* » (AH 174). Par conséquent, l'isolement de l'écrivain-personnage dans la scène de l'écriture (à l'intérieur de la chambre), lui exempté de toute implication dans la réalité extérieure, exigeant un engagement uniquement avec lui-même et son travail. En fait, les références à des événements historiques et sociaux extratextuels sont rares dans le travail d'Auster et, même quand ils sont mentionnés, ils ne jouent pas un rôle crucial dans le complot. La construction de l'œuvre écrite est une tâche qui éclipse les événements ordinaires et une raison en soi pour l'écriture. La solitude de l'écrivain-personnage en fait souvent une entité inconsciente du monde extérieur au point de se moquer, comme c'est le cas de Marco Fogg dans *Moon Palace*, perdu dans ses propres divagations dans une chambre qui se vide peu à peu. Cependant, lorsque les potentialités sublimes de cette inconscience cloîtrée sont comprises, le sujet acquiert le pouvoir cosmogonique de l'écriture. Puis, il devient un personnage beaucoup plus libre que n'importe quel autre nomade, indifférent au monde extérieur, puisqu'il ne peut jouir, mieux que quiconque, d'un univers privé créé par lui-même.

Néanmoins, la construction de l'œuvre écrite peut parfois générer des structures stériles dans le sens, de véritables barrières au discours littéraire qui finissent par anéantir l'expansion du cosmos poétique généré dans l'esprit de l'écrivain-personnage. Et, puisqu'il n'existe en tant que tel que pendant qu'il écrit, quand son écriture cesse, son identité est également annihilée. Paul Auster a vécu une expérience similaire dans sa propre trajectoire, quand il a pris conscience de la nature hermétique de sa poésie qui, au lieu de créer une structure harmonieuse, est devenue un mur insurmontable, un mur de la mort pour l'écriture. Avec sa conscience de soi habituelle, Auster reconnaît cette expérience dramatique qu'il étend à d'autres domaines de sa vie : « *I had run into a wall with my work. I was*

blocked and miserable, my marriage was falling apart, I had no money. I was finished »²².

L'analyse d'une expérience littéraire similaire fait l'objet d'*Itinerary* (1973, AH 21-2), un essai sur le travail de la poétesse américaine Laura Riding ²³, dont les poèmes, à un certain point, devinrent aussi des murs statiques, alors qu'ils devraient être un passage, un acte de mouvement. Le poème devrait accorder le pouvoir de traverser les murs, de lutter contre la mort et l'isolement, d'universaliser un message. Et pourtant, il peut devenir un mur de la mort en soi, érigé à un moment donné sur le chemin d'un poète tel que Laura Riding, bloquant son voyage et le processus de la création littéraire. Trouver un nouveau début, c'est trouver le passage au-delà du mur, vers le nouvel univers né du pouvoir cosmogonique de l'écriture :

For if words will not give way, they will become a wall.

The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall. To be what it must, what it is capable of being – a going toward, a moving toward the Other [...]

That Laura Riding herself came to a wall that could not be breached is not so much a sign of failure as a recognition of the necessity to move on. Nothing less than this barrier, this silence, could have revealed to us the seriousness of the journey. And if she herself now looks upon her poetic work as having reached the end of poetic possibilities, it is in this end that we must look for a new beginning, and through her wall that we must pass. (AH 21-2)

Auster consacre également l'essai *Truth, Beauty, Silence* (1975 ; AH 62-74) à Laura Riding. Le titre expressif semble placer le silence comme seul épilogue possible pour un voyage à travers les concepts universels recherchés de la vérité et la beauté. À propos du rejet de la poésie par Laura Riding, Auster, peut-être autobiographiquement, écrit :

She did not renounce poetry because of any objective inadequacy in poetry itself – for it is no more or less adequate than any other human activity

²² Begley, « *The Case of the Brooklyn Symbolist* », p. 53.

²³ Laura Riding (1901-1991) est un poète américain né à New York., dont le travail est remarquable pour l'élégance de ses vers et forme et pour sa tendance à combiner la simplicité lyrique avec des méditations intellectuelles complexes. *Collected Poems* (1938) marque définitivement la fin de sa carrière de poète. Les motifs de son refus de la poésie, basé sur la conviction que ce n'était pas le droit chemin pour la vérité, sont discutés dans les préfaces *Selected Poems* (1973) et *The Poems of Laura Riding* (1980). Voir : *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

– but because poetry as she conceived of it was no longer capable of saying what she wanted to say. She now feels that she had “reached poetry’s limit” [the wall]. But what really happened, it would seem, is that she had reached her own limit in poetry. (AH 69)

Une situation similaire se produit dans *Moon Palace*, quand Marco Fogg exprime le besoin d'un ordre éloquent capable de construire l'œuvre écrite : « *I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions* » (MP 123). Le travail écrit doit être construit avec précaution et la technique d'un mur, sinon il s'écroulera. De plus, l'espace d'une œuvre d'art parfaite est le cadre non seulement de tout un univers imaginaire, mais aussi de l'existence de l'individu qui s'est volontairement enfermé dans la scène de l'écriture. Tout au long du travail de Paul Auster, l'artisan des pierres et les mots analysent le soi et les autres, comme dans *Ground Work* et *The Art of Hunger*, mais il prend également vie dans la fiction en prose, comme c'est le cas avec Jim Nashe, le personnage principal de *The Music of Chance*. Auster et Nashe partagent la même conscience de soi de la condition de l'écrivain-personnage/constructeur, tournant *The Music of Chance* dans un romancé *ars poetica*, une continuation de *The Art of Hunger* dans le royaume de l'imagination.

The Music of Chance

Dans *The Art of Hunger*, Paul Auster révèle les circonstances particulières et accidentelles qui ont marqué la naissance de *The Music of Chance* : « *The very day I finished writing The Music of Chance – which is a book about walls and slavery and freedom – the Berlin Wall came down. There’s no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake* » (AH 276). En réalité, *The Music of Chance* combine les thèmes de l'esclavage (comme confinement, restriction du mouvement) et de la liberté (ouverture, mouvement) avec le thème récurrent des murs, structures qui délimitent des espaces de réclusion et d'errance. Nashe est isolé dans l'espace ouvert de la prairie, uniquement pour construire le travail en pierre. Cependant, Nashe finit par annuler le confinement paradoxal de la prison à l'espace ouvert et l'apparente absence de but du mur en leur donnant un sens. Un sens qui guidera sa dérive existentielle, dans une œuvre de construction concrète et métaphysique, comme si Nashe lui-même devenait peu à peu un écrivain-personnage, un artisan de la pierre, de la parole et de la pensée.

La recherche de la vérité peut être la recherche d'une présence visuelle : Nashe cherche le sens dans sa vie solitaire, dans son voyage sans but, et il trouve un sens dans le mur. Par conséquent, il ne s'échappe pas ou ne s'arrête pas à la date convenue. Un mur existe, c'est un travail visible, fait d'actions et de matériaux tangibles. Dans la présence visuelle des rangées de pierre dans la prairie, il trouve la vérité et la musique (une harmonie dans une séquence structurée). Également dans *Ghosts*, la recherche de la vérité se mesure en termes de présence visuelle. Blue est embauché par White pour suivre un homme nommé Black et le garder sous surveillance pendant le temps nécessaire. La vérité, pour Blue, est toujours limitée à ce qu'il est capable de voir : « *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* » (NYT 146). Black existe parce qu'il le voit, et, devenu son double, Blue n'existe que lorsqu'il se voit à l'image de Black. S'il ne peut pas le voir, il n'est pas sûr de sa propre existence. Dans *City of Glass*, Quinn doit aussi observer des faits concrets : le livre de Stillman, Stillman lui-même dans ses promenades à travers la ville, ou la porte de l'immeuble, vingt-quatre heures par jour. S'il ne peut pas les observer, l'affaire peut disparaître, s'évaporer. Alors qu'il a devant lui les personnes, les objets et les lieux qui font partie de l'affaire, l'affaire existe, aussi comme lui-même (Quinn), qui a parié et a perdu sa vie là-dessus. Regarder quelqu'un peut être la même chose que faire cette personne se sentir vivant, même si c'est tout sauf un simple travail de détective. Juste comme Maria Turner dans *Leviathan*:

For several days, this man took pictures of her as she went about her rounds, recording her movements in a small notebook [...] It was a completely artificial exercise, and yet Maria found it thrilling that anyone should take such an active interest in her. Microscopic actions became fraught with new meaning, the driest routines were charged with uncommon emotion. After several hours, she grew so attached to the detective that she almost forgot she was paying him. (L 63)

La matérialisation d'un mur dans la voie pour la libération de Jim Nashe est d'abord une métaphore : le mur est l'interruption de son voyage, une barrière causée par le manque d'argent. Puis, le mur est transfiguré en travail forcé, toujours une barrière insurmontable. Mais alors Jim Nashe utilise ce même mur pour encadrer son existence incohérente, cessant ainsi l'expansion incontrôlée de son soi fragmenté. Quand Jim franchit le mur, le jour de sa libération, laissant derrière les lignes structurelles d'une vie inexorablement entrelacée avec son œuvre, il est déjà dans la sphère de l'illisible, de l'autre côté de la mort, comme dans *Song of Degrees*.

Plus de dix mille pierres du château irlandais, les blocs de construction du mur, possèdent une identité, comme s'ils étaient des êtres vivants, capables d'apporter avec eux une partie de l'histoire ancienne de l'Irlande, au nouveau monde du passé récent. Le mur est une entité postmoderne parce que c'est un pastiche de ses origines, une fétichisation de l'histoire. Des pierres du château irlandais, détruites par Oliver Cromwell, un simple mur sera érigé, pour satisfaire la vanité de Stone et Flower, deux millionnaires qui ont subitement gagné la loterie américaine. Flower est apparemment le chef de cette paire énigmatique, qui héberge Nashe et Pozzi et les garde comme prisonniers. Mais Stone s'avère être beaucoup plus sinistre dans les détails sadiques du mégalomaniaque *City of the World*, comme si la rudesse de la pierre s'était étendue dans son cœur (« *the act of touching a real stone had called forth a memory of the man who bore that name* », MC 107) culminant à la solution de l'esclavage qu'il trouve.

Une structure allégorique et symbolique commence à émerger entre *City of the World* et la construction du mur. La tâche devient l'exercice d'un pouvoir moral correctif. La construction du mur physique reproduit, en quelque sorte, le modèle de la *Ville*, avec ses traces de sens de l'humour pervers, comme dans le cas du prisonnier sur le point d'être fusillé contre un mur près de ses « joyeux » compagnons, un sinistre présage du destin des protagonistes. Les idéologies théorisées et conceptualisées dans le modèle sont réalisées dans la prairie :

To my mind, there's nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It will be a memorial to itself, gentleman, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us."

"A Wailing Wall," Nashe said.

"Yes", Flower said, "a Wailing Wall. A Wall of Ten Thousand Stones."
(MC 86)

Le mur de Stone et Flower est une célébration éternelle du moment présent et de la richesse fournie par un coup de chance. Un monument à l'inutilité, la structure monolithique sera une barrière auto-suffisante contre le temps, empêchant la chance et l'ostentation matérielle de partir, et la mort et la perte de s'approcher. D'une certaine manière, comme l'écriture que A. érige contre l'estompage de la mémoire de son père dans *The Invention of Solitude*, annoncé dans la nécrologie poétique de *S.A. 1911-1979*. L'écriture est un combat pour la survie, tournant le dos au mur de la mort, comme Salman Rushdie : « *But I wonder how many of us could do what he has done with our backs against that same wall. Salman Rushdie is fighting for his*

life » (*A Prayer for Salman Rushdie in The Red Notebook*, p.158). La symphonie, l'œuvre d'art, peut conduire à la résurrection des pierres (comme dans *Unearth XI, Meridian, Bedrock et Transfusion*), de la même manière que l'écrivain donne une nouvelle vie à des mots qui sont morts dans la vie quotidienne. Mais ceci est un monument sinistre, une symphonie qui fredonne des hymnes funéraires au passé que chacun porte en soi, simultanément une barrière et une tombe pour le temps. Ce caprice apparent est tout ce que Nashe et Pozzi voient devant eux ; cependant, cela représente aussi le travail qu'ils doivent faire. Le mur qui s'élève devant eux est l'impossibilité d'échapper à ce qui est évident, comme un mur de la mort inévitable, le destin des deux protagonistes : « *Through the star – / mortared wall / that rises in our night, your soul / will not pass / again* » (GW 51).

Le mur trouve son double dans la clôture imposante qui entoure complètement la propriété de Stone et Flower, soulevant une question sinistre : « *The barrier had been erected to keep things out, but now that it was there, what was to prevent it from keeping things in as well? All sorts of threatening possibilities were buried in that question* » (MC 126). Quand Nashe tente de s'échapper, après avoir trouvé Pozzi battu dans la prairie, ce deuxième mur (la clôture) qui empêche l'évasion de son double, dans une alliance mystérieuse de structures de pierre apparemment inanimées. La perception inconsciente de ce mystère et le sentiment de solitude et d'enfermement rappellent à Nashe l'œuvre musicale de Couperin *The Mysterious Barricades* : « *As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant* » (MC 181). Il devient impossible pour Nashe de jouer cet œuvre sans penser au mur, dont la construction de la musique évoque à travers la progression syncopée de la mélodie, avec des pauses et des reprises successives, vers un épilogue qui n'arrive jamais. Le récit de Nashe ne parvient jamais à une résolution, comme *The Music of Chance* qui n'a pas une fin claire, mais plutôt une fin ouverte et ambiguë.

Les pierres fascinent Nashe et Pozzi, ils possèdent un calme troublant, ils incarnent l'éternité, indifférents aux vies humaines éphémères, ils sont le matériau de construction parfait pour un mur contre le temps²⁴. Une construction en pierre est noble et défie la mort. Depuis les pierres préhistoriques ont été utilisés dans les monuments inspirés par les mystères indéchiffrables de l'univers, par les divinités, par des grandes figures historiques et des événements. C'est pourquoi, en *Leviathan*, l'explosion de plusieurs répliques de la Statue de la Liberté provoque une grande agitation,

²⁴ Car *The Walls Do Not Fall*, comme le lit le titre de l'œuvre de Hilda Doolittle (1886-1961) de 1944, un journal poétique de ses voyages en Egypte, où elle fusionne largement son imagination avec les mythes et les récits des civilisations anciennes.

principalement parce que, comme le dit Peter Aaron, c'est la destruction d'un symbole national qui, contrairement au drapeau, unit les gens autour d'une seule image de fierté nationale. Le monument en pierre est un symbole éternel, qui transcende tout conflit, incarnant le rêve américain et saluant tous ceux qui arrivent dans la terre promise. Mais l'écrivain a le pouvoir de non seulement construire mais aussi de détruire les univers et leurs symboles. Ainsi, Sachs détruit le monument en pierre, soi-disant pétrifié dans les idéaux qu'il représente, afin de relancer l'histoire, pour interrompre l'éternité.

Séparées de la structure qui leur donne un sens, les pierres affrontent Nashe et Pozzi, car l'absence de contexte libère leur pouvoir d'évocation. L'observation des pierres à distance était quelque chose de différente, mais quand on observe de près, il est impossible de ne pas les explorer avec les doigts, caressant timidement les blocs de granit, attendant presque une réaction. Leur immobilité imposante est presque effrayante, comme la sensation d'être en présence de quelque chose de beaucoup plus ancien que n'importe quel château, parce que les pierres sont des témoins silencieux d'un âge de mystères qu'aucun homme contemporain ne connaît ou ne se souvient.

Le lent triomphe des pierres sur l'homme devient alors plausible : Pozzi est le premier à être puni pour le sacrilège d'essayer de leur échapper. Dans une énigme ironique, inspirées par le mythe de Sisyphe, les pierres identiques semblent être de plus en plus lourdes : « *Every time they worked on the wall, Nashe and Pozzi came up against the same bewitching conundrum: all the stones were identical, and yet each stone was heavier than the one before it* » (MC 129). Nashe est temporairement épargné grâce à son sens croissant d'identification avec le mur et les pierres, un captif de leur sortilège, sans pour autant échapper à son destin final. Dans la nuit de l'évasion de Jack Pozzi et de sa mort présumée, les pierres semblent spectralement vivantes, comme si elles observaient les fugitifs, agissant comme des guides trompeurs sur le chemin vers les ténèbres :

They walked across the meadow carrying flashlights, moving along the length of the unfinished wall as a way to guide them in the darkness. When they came to the end and saw the immense piles of stones standing at the edge of the woods, they played their beams along the surfaces for a moment as they passed by. It produced a ghostly effect of weird shapes and darting shadows, and Nashe could not help thinking that the stones were alive, that the night had turned them into a colony of sleeping animals. (MC 169)

Les pierres ressemblent à des animaux démoniaques endormis, comme des divinités païennes renaissant des temps immémoriaux. L'handicapé

mental Floyd Junior joue autour d'eux, tourmentant Jim avec son regard fixe, son chant sans fin et son costume squelettique noir et blanc grotesque. Comme un petit démon des pierres, il conduit Jim dans une frénésie meurtrière, et dans la maladie qui finit par le vaincre. C'est Floyd Junior qui salue Jim et Pozzi dans la nuit de l'évasion, les exposant, provoquant la mort de Pozzi et remplissant le rôle de gardien du mur, bien qu'il soit (ou parce qu'il est) un enfant anormal, ou paranormal, presque un animal, comme les pierres dans la métaphore.

Cependant, en travaillant avec des pierres, en les utilisant pour construire un mur, Nashe sacrifie leur singularité à la structure globale, même si cette structure semble être purement abstraite. Si les pierres se rebellent, refusant de quitter le sol, Nashe les combat, faisant un « *groundwork* » de préparation pour la construction finale. Dans une transposition biographique, *Ground Work* était aussi la préparation poétique des œuvres d'Auster en prose. Selon Nashe, le mur fait partie de lui, quelque chose qui restera debout dans le futur parce que née de son travail. Après un mariage raté, loin de sa fille, sa fortune perdue, et un voyage en voiture sans but, Nashe trouve une maison dans la prairie, un fils à Pozzi, et une tâche à laquelle s'adonne. D'où l'importance de la millième pierre : « *In spite of everything, Nashe could not help feeling a sense of accomplishment. They had made a mark somehow, they had done something that would remain after they were gone, and no matter where they happened to be, a part of this wall would always belong to them* » (MC 147). Pour atteindre le record, apparemment sans but, de quarante-sept pierres alignées en une seule journée. Nashe et Pozzi n'hésitent pas à travailler comme s'ils essayaient de prouver quelque chose, en suivant le rythme qu'ils s'imposaient et en manipulant les pierres avec une assurance presque dédaigneuse, dans le seul but de montrer qu'ils n'avaient pas été vaincus, qu'ils avaient réussi à ordonner le chaos. Et même Murks, dont le nom évoque de façon appropriée l'indifférence et l'impénétrabilité qu'il partage avec le mur, comprend l'importance de cette tâche durable et palpable, comme il l'explique dans son vocabulaire particulier :

It's really not such bad work," Murks continuéd. "At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's work, too, but it don't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it. (MC 148)

Nashe est fier lorsque la construction commence à prendre sa forme définitive, remplissant son rôle de structure de démarcation, de frontière avec l'inconnu. Nashe sent le pouvoir du travail qui est sorti de ses mains, même s'il n'est pas encore capable de le verbaliser :

[...] the fact that he could no longer see past it, that it blocked his view to the other side, made him feel as though something important had begun to happen. All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done. (MC 202)

Nashe réussit à ordonner des pierres dans une structure qui encadre sa propre existence. Il est emprisonné par le mur qu'il a lui-même construit ; les murs qui confinent son espace sont de son propre fait, dans une démonstration de force et de défi à l'autorité imposée par Stone et Flower. Être une représentation fictive de l'écrivain-personnage, Nashe et son travail représentent la construction de la chambre qui est le livre, par les mains du protagoniste qui s'enferme dedans pour exercer son pouvoir créatif. Nashe a transformé le mur dans son univers, participant à l'expérience cosmogonique de l'écrivain. Le mur est le symbole de la victoire sur le chaos initial des pierres. Cependant, dans une lecture ironique, Nashe est en même temps, par inadvertance, en train de construire un mur de la mort qui bloque la vue de l'autre côté, ce qui soutient une double lecture de « *something important had begun to happen* ». Une fois la construction terminée, sa vie cesse en tant que constructeur. Et Nashe n'est pas une exception, puisque sa vie est inextricablement liée à l'érection du mur, l'événement central de *The Music of Chance*.

Comme le Sisyphe de Camus, un autre mobilisateur dédié de la pierre et un symbole de l'absurdité de la condition humaine (un homme, écrasé par le destin, consciemment accepte un défi et se consacre à sa tâche quotidienne), Nashe se sent presque heureux quand les chances sont contre son succès. Le commentaire original de Nashe était que Flower et Stone voulaient construire un mur des lamentations (*wailing wall*). Mais pour Nashe, il devient un mur de guérison et de salut (*mending wall*²⁵) ainsi qu'un mur qui le retient captif (*retaining wall*), rappelant le travail de construction

²⁵ Voir le poème *Mending Wall* par Robert Frost : [...] *And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again. / We keep the wall between us as we go. [...] Before I built a wall I'd ask to know / What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offence. / Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down [...]*. Robert Frost, *Selected Poems* (New York: Henry Holt and Company, 1923), pp. 65-7.

de *Disappearances* et ses métaphores ambiguës : “[...] *since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall / and that all these stones / will form the monstrous sum / of particulars* » (GW 61).

Lorsque la construction du mur devient de plus en plus une affirmation personnelle pour Nashe, elle devient aussi le centre et la totalité de sa vie, en même temps une récompense croissante et une source de cohérence. Le mur et les mouvements lents et alourdis du travail quotidien lui font sentir que tout le temps avant le mur devrait soit être oublié soit reconstruit dans le cadre d'un espace indéfini : « [...] *and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* » (GW 64). Le travail d'une vie est l'héritage pour le monde, quelque chose que tout le monde peut admirer, que cet héritage soit un mur, un livre (comme dans *The Invention of Solitude*, *Leviathan*, *The New York Trilogy*), une lettre (*In the Country of Last Things*), une notice nécrologique (*Moon Palace*), une symphonie (comme celle de S. dans *The Invention of Solitude*), un fils (un sujet majeur dans le travail de Paul Auster), la lévitation de Walt dans *Mr. Vertigo* ou les photographies de Auggie Wren dans *Smoke*. Bien plus qu'un simple passe-temps, le rituel quotidien d'Auggie Wren est l'ancre de son existence, une dérive solitaire qu'il traduit (comme Nashe) dans une tâche concrète : prendre une photographie quotidienne du coin de *Third Street* et *Seventh Avenue*, à Brooklyn. Le coin d'Auggie Wren, où un cosmos miniature entier passe, illustre l'obsession du personnage pour la construction de ce qu'il considère être le travail de sa vie, mis à part, encore une foi, confirmant l'obsession postmoderne à travers du catalogue approfondi : « *Le postmoderniste assimile le monde comme il le perçoit, sans savoir ou désirer comment organiser ce monde de manière à avoir du sens* »²⁶. Les personnages d'Auster observent et décrivent sans expliquer, ils lisent sans déchiffrer. Dans *City of Glass*, Quinn achète un cahier rouge dans le vain espoir que, s'il écrit tout, cela peut lui apporter une certaine tranquillité d'esprit. D'où l'importance des rapports, des registres et des annotations dans le travail d'Auster, du plus méticuleux au plus obsessionnel.

Nashe a également rédigé un compte-rendu compréhensible, sous la forme d'un journal, de la construction du mur, où il note avec plaisir le nombre de pierres ajoutées, jour après jour, comme si ces pierres représentaient ses pensées les plus intimes ou étaient les incidents remarquables dans sa vie quotidienne. De cette façon, le constructeur-personnage devient dénoté un écrivain-personnage, en établissant un lien

²⁶ Fokkema, *História Literária* [Literary History], p. 76.

entre le travail d'écriture et le travail de construction en pierre. L'écriture de Jim Nashe se concentre uniquement sur la construction de la structure de pierre, avec le mur comme protagoniste. Il aligne les mots de la même manière que, pendant la journée, il aligne les pierres dans le mur, et ces mots parlent des pierres et du mur. Dans le monde imaginaire de *The Music of Chance*, Nashe représente la préoccupation méta-linguistique et métafictionnelle présente tout au long du travail de Paul Auster, un autre écrivain-personnage en constante auto-analyse²⁷.

Cependant, le sens de l'identification de Nashe avec son travail s'enfonce de façon tellement profonde qu'il ne considère plus la possibilité de survivre en tant que personnage autonome, comme il est maintenant, et exclusivement, un *homo-faber*. Les pierres sont devenues le noyau de ses pensées ; ses pensées sont devenues des pierres. Nashe a assimilé le mur à tel point que rien d'autre ne mérite pas d'être écrit dans son journal. Si la construction concède la connaissance de soi, dans un parallèle entre la matière et l'intellect, ces pierres alignées dans le mur sont des pensées organisées dans son esprit :

At first, he imagined it was a purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts. (MC 203)

Lorsque le mur est terminé, la raison de l'existence du journal prend également une fin ; il n'y a plus rien à enregistrer, comme si la vie elle-même devait aussi cesser. Ceci et d'autres présages tout au long du livre se réunissent dans l'épilogue de *The Music of Chance*. Nashe observe et interroge les pierres avec lesquelles il travaille, avant de les mettre en place. Pendant la construction de l'œuvre, il réalise simultanément un processus de

²⁷ En ce qui concerne l'originalité de les stratégies métafictionnelles d'Auster , voir Dennis Barone, « Introduction: Auster and the Postmodern Novel » dans *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, éd. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) pp. 1-26: « He does use the metafictional devices of his predecessors [...], but he does not use them to frustrate or disrupt the reading process. Whereas earlier metafictional problematized narrative with lists or collages of diverse elements, Auster's methods are less disjunctive but no less surprising. In *The Music of Chance*, for example, the constant repetition of the number seven (Nashe and Pozzi stay in a room on the seventh floor of a hotel, Flower and Stone won their money seven years ago, Flower's museum and Stone's City of the World are behind the seventh door) points to the work's fictionality and undermines its feigned verisimilitude » (p. 7).

déconstruction, tel un récit qui s'interroge, sous une perspective métaphyse et méta-linguistique. La saga de Jim Nashe dans la prairie est une construction fictive du processus de l'écriture consciente, dont les essais et les fictions de Paul Auster sont des exemples clairs. La forme extérieure doit être en accord avec le sens intrinsèque, la présence matérielle du mot doit former un ensemble cohérent avec sa connotation : ceci est le but de la construction²⁸ poétique. Le résultat est un texte avec ses propres dispositifs rhétoriques, qui peuvent être comparés à n'importe quel autre texte de n'importe quel autre genre. Comme le « texte » d'un mur, écrit en pierre (*Wall Writing*), dont nous suivons la construction *The Music of Chance*. Nashe est alors le portrait de l'artiste en tant que constructeur.

La fin du mur, le point zéro, marque la fin de l'existence de Jim Nashe. Après que le travail soit terminé, après la fin de la vie, il ne reste que le vide, le grand fantôme d'Auster : « *He was back to zero again, and now those things were gone. For even the smallest zero was a great hole of nothingness, a circle large enough to contain the world* » (MC 155). Puisque le mur est au cœur de *The Music of Chance* et comme une Shéhérazade à la fin de sa dernière histoire, quand la dernière pierre est mise en place, l'histoire doit se terminer et le mur du travail se transforme dans un mur de la mort. Plusieurs causes déclenchent le meurtre-suicide de Nashe, y compris la vengeance pour les abus dont lui et Pozzi ont souffert. Peut-être que Nashe est également terrifié par l'ouverture inattendue des options, puisqu'il est encore subjugué par la routine rigide du mur (encore une fois, comme le Sisyphe de Camus), au-delà duquel le futur est quelque chose informe et indéchiffrable, qu'il ne peut plus contempler. Cette présence énigmatique, dont les implications semblent impossibles à accepter, évoque le mur de la mort, la barrière ultime, devant le territoire inconnu où il ne peut pas retourner. Nashe se rend compte de ce que son héritage est devenu, et, puisque ses propres mains ont construit le mur de la mort, la mort s'arrivera aussi de ses propres mains.

Après avoir été libéré, à la fin du récit, Nashe conduit sa vieille voiture et rappelle les jours avant le début de la vraie histoire de sa vie, l'histoire de la construction du mur, le mur qui fera toujours partie de lui. Ses dernières pensées vont à la musique (... de la chance, qui détermine quand la mort arrive), à la voiture (qui le conduit vers le mur et la mort), et à la beauté des pierres, du mur, et de la prairie couverte de neige. Les trois thèmes centraux

²⁸ Comme formulé par MM. Bakhtin et PN Medvedev dans « Material and device as components of the poetic construction: The proper formulation of the problem of the poetic construction » dans *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. par Albert J. Wehrle (Harvard University Press, 1985), p. 118-28.

de *The Music of Chance* finalement fusionnent dans les derniers moments de la vie et du travail de Nashe :

The meadow would look beautiful under the snow, he thought, and he hoped it would go on falling through the night so he could wake up to see it that way in the morning. He imagined the immensity of the white field, and the snow continuing to fall until even the mountains of stones were covered, until everything disappeared under an avalanche of whiteness. (MC 215)

Un immense espace vide se dévoile maintenant dans l'horizon de Jim Nashe, comme une énorme page blanche. Comme dirait Kafka, c'est la construction du travail qui compte. L'œuvre ne doit jamais être conclue, elle doit toujours être en deçà de la perfection, par souci de la survie de l'être littéraire, car une fois l'histoire terminée, l'écrivain-personnage cesse d'exister²⁹. Lorsque la construction du mur et l'histoire de *The Music of*

²⁹ Franz Kafka était obsédé par la construction méticuleuse et sans fin de l'œuvre écrite. Ses manuscrits montrent qu'il était un fervent travailleur, « gribouillage » (comme il appelait son écriture) calmement et régulièrement sur la page, révisant peu, mais s'arrêtant quand l'authenticité ne semblait plus exister, établissant des pistes parallèles ou même contradictoires à la recherche de sa « proie » et heureux de laisser ses œuvres dans un état ouvert, comme celui de sa Grande Muraille (leurs segments incertains liés, des espaces étranges laissés en blanc, le but ultime non atteint, comme si trop aveuglant grand). Les titres allemands de *The Burrow* et *The Great Wall of China* (parfois aussi impénétrable dans sa signification comme un vrai mur) contient le mot *Bau* (m. construction, édifice). Voir Franz Kafka, *The Complete Stories*, préface de John Updike; éd. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken Books, 1995). *The Great Wall of China* (comme *Le mur et les livres* de Borges) est, sans aucun doute, la nouvelle de Kafka qui aborde le plus le motif de l'œuvre infinie et interminable de l'obsession de la construction. Cela évoque *The Music of Chance* et le destin de Nashe non seulement dans son titre (*Wall*) mais aussi dans sa signification intrinsèque. Il s'agit du plaisir de construire, pas de finir, même si, pour cela, la vie de tout un peuple doit être mise en jeu, vivant dans un espoir éternel et enfantin. Les individus s'identifient complètement à l'œuvre, comme Nashe: « ...men who with the first stone they sank in the ground felt themselves a part of the wall » (Kafka, *The Complete Stories*, p. 237). Il y a aussi une comparaison explicite entre la Grande Muraille et la Tour de Babel un vieil homme (comme Stillman) qui écrit à propos de cette association, établissant la Grande Muraille comme fondement d'une nouvelle Tour de Babel. Dès lors, les sciences les plus valorisées seraient l'architecture et la maçonnerie. Les livres seraient maintenant sur le mur ; le mur serait la raison d'exister des livres, comme l'écriture et la construction fusionnent ensemble. En fin de compte, nous trouvons *The News of the Building of the Wall : un Fragment* annonçant une spirale de murs concentriques à construire à l'infini, comme les modèles de la *City of the World*.

Chance prennent fin, le lecteur se voit confier la tâche de remplir cet espace vide et ce fin ouvert avec sa propre imagination.

Dans ce chapitre, *The Music of Chance* nous a montré comment la fiction d'Auster peut être lue comme romancée *ars poetica*, où un personnage comme Jim Nashe partage la conscience de l'écrivain comme un artisan de pierres et de mots, dans sa quête pour structurer son propre univers. Nashe se ferme dans l'espace de la prairie pour qu'il puisse construire son œuvre en pierre, tout comme l'écrivain-personnage s'enferme dans l'espace fermé de la chambre afin de mettre son imagination cosmogonique en liberté et de construire son travail écrit. Jusqu'à présent, nous avons concentré notre lecture sur l'imagerie de pierres qui construisent des murs : des murs qui délimitent un chemin existentiel (les murs de la mort) et aussi les murs qui organisent un cosmos imaginaire (les murs de l'écriture). Nous allons maintenant entrer dans l'espace fermé de la chambre qui est le livre. Dans la fiction de Paul Auster, la cosmogénèse écrite a lieu dans ce confinement sublime. L'espace vide de la chambre d'écriture est occupé par un tout nouvel univers, alors que les mots remplissent la page blanche et construisent l'œuvre littéraire. La réflexion esthétique sur l'espace vide de la chambre et la page est à l'origine de *White Spaces*, le texte qui marque le début de la carrière de romancier d'Auster, après avoir vaincu le mur que sa poésie l'avait précédemment rencontré.

CHAPITRE DEUX

LA CHAMBRE QUI EST LE LIVRE

The world is in my head.
My body is in the world.¹

Paul Auster écrit des romans sur des personnages solitaires qui essaient de trouver un sens dans des événements circonstanciels, et il écrit lui-même dans des circonstances qui semblent curieusement significatives. Son bureau est un petit studio vide et blanc à Brooklyn. L'écrivain est assis dessous deux ampoules nues et les stores sont toujours fermés ; quand ils ouvrent, seulement un mur de briques de l'autre côté d'une cour peut être vu². Mais Auster évite de telles distractions, car son sens de l'identification avec le greffier Bartleby ne va pas si loin. La porte est fermée, mais cette solitude donne à l'écrivain une liberté absolue : là, il peut incarner n'importe quel personnage et aller partout où ses pensées peuvent le conduire, dans « une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle [...] Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie »³. Dans ce confinement sublime, la genèse du cosmos écrit a lieu, alors que l'écrivain commence un chemin transcendantal de compréhension⁴ silencieuse.

¹ Inscription dans la sculpture « *Word Box* » de Jon Kessler, photographiée pour *Why Write?*. Paul Auster, « *Word Box* » dans *Why Write?* (Providence: Burning Deck, 1996) pp. 39-50.

² Voir : Begley, « *The Case of the Brooklyn Symbolist* », p. 41.

³ Charles Baudelaire, « La Chambre Double » dans *Oeuvres Complètes* (Paris : Éditions du Seuil, 1968) p. 149.

⁴ « *Post-modernism tends to advocate equilibrium, the human dimension, the return to oneself. [...] women and men rediscover the virtues of silence and solitude, of inner peace and asceticism* ». Gilles Lipovetsky, *Une époque de Vazio : Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo* [*The Age of Emptiness: Essays on*

L'espace de la chambre, infiniment dense dans ses potentialités, est le cadre de la cosmogonie écrite, un exercice d'ordonnement et de narration d'univers alternatifs, où chaque mot correspond à un atome qui trouve sa place dans la page en construction. La réflexion méta-fictive sur l'espace et la valeur ontologique de l'art verbal d'Auster reflète une conscience de soi croissante, à travers laquelle l'écrivain-personnage transmet un monde entier créé dans son imagination (« *The world is in my head* »). Une fois enfermé dans son propre esprit, l'écrivain-personnage exerce le cosmogonique puissance de transformer l'espace vide dans les murs dans un univers. Mais il peut s'annihiler dans un isolement stérile et également dans une implosion. Ce confinement peut être sublime ou désintégrant, constructif ou destructif. L'espace fermé de la scène d'écriture peut être un utérus ou une tombe, car le mystère de la création et le mystère de la mort sont étroitement liés. Dans ce second chapitre, nous examinerons les aspects positifs de l'espace vide de la chambre et de la page, qui peut contenir un univers entier à l'intérieur.

L'obsession d'Auster pour l'espace est évidente depuis ses premiers travaux, dans les références récurrentes à Sir Walter Raleigh ou, par exemple, à l'explorateur polaire Peter Freuchen⁵. Les personnages d'Auster oscillent entre extrêmes d'enfermement claustrophobe et d'errance sans but, mais, comme pour tenter de corroborer les pensées de Pascal (« *all the unhappiness of man stems from one thing only, that he is incapable of staying quietly in his room* », IS 83) les caractères les plus, apparemment, confinés à un espace délimité, comme l'écrivain-personnage, sont ceux qui s'avèrent être les plus libres. Inversement, quand les personnages semblent errer librement, ils deviennent perdus et confus. Jim Nashe, par exemple, erre à travers l'Amérique pendant une année entière, et pourtant il n'est qu'un prisonnier de ce qu'il croit être son désir de liberté. Mais la liberté est inaccessible jusqu'au moment où Nashe s'arrête et devient responsable de quelque chose et de quelqu'un. Selon Auster lui-même, « *my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another* »⁶.

Contemporary Individualism], trad. Miguel Serras Pereira et Ana Luisa Faria (Lisbon : Relógio d'Água, 1989) p. 109.

⁵ Peter Freuchen, par exemple, est cité successivement par le narrateur *White Spaces*, par A. dans *The Invention of Solitude* et par Fanshawe dans *The Locked Room*.

⁶ Mark Irwin, « *Memory's Escape: Inventing The Music of Chance – A Conversation with Paul Auster* » dans *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 118.

Cette déception avec le monde et les relations humaines conduit au bonheur offert par la cosmogonie solitaire d'un univers imaginaire parfait. Dans ce confinement sublime, un espace métaphysique dense est créé où tout devient possible. Là, un nouvel univers latent existe, créé et ordonné par l'esprit de l'écrivain-personnage. Par conséquent, l'image visuelle de la chambre représente la notion abstraite de l'espace mental de la création littéraire. L'écriture d'Auster réinvente constamment la solitude de ces espaces, dans une récurrente et souvent exploration symbolique de la scène de l'écriture. *City of Glass*, par exemple, suit le mouvement d'un écrivain-personnage à travers de la scène de l'écriture, symbolisée dans l'espace urbain où il vit mais il n'habite pas vraiment.

Dans *A Prayer for Salman Rushdie*, un essai publié pour la première fois en 1993 à *The New York Times* et fait partie d'anthologie de *The Red Notebook et Other Writings*, Auster aborde la condition de l'auteur et le métier de l'écriture, comme une mission de beaucoup de sacrifice, où « l'isolement » et « la chambre » sont des mots clés :

We belong to the same club: a secret fraternity of solitaires, shut-ins, and cranks, men and women who spend the better part of our time locked up in little rooms struggling to put words on a page. It is a strange way to live one's life, and only a person who had no choice in the matter would choose it as a calling. It is too arduous, too underpaid, too full of disappointments to be fit for anyone else. (RN 157)

Dans un parallèle fictif, dans *Mr. Vertigo*, quand Aesop décide d'écrire l'histoire de sa vie, le jeune auteur est acclamé pour sa tâche ardue, réalisée dans la solitude complète, enfermé dans sa chambre pendant des heures. Chaque personnage comprend et respecte le pouvoir cosmogonique de l'écrivain improvisé, en particulier Walt, qui décrit la scène universelle et intemporelle de l'écriture solitaire avec une fascination sincère :

He must have toiled eight or ten hours a day on his opus, and I can remember peeking through the door as he sat there hunched over his desk, marveling at how a person could sit still for so long, engaged in no other activity than guiding the nib of a pen across a leaf of white foolscap. It was my first experience with the making of books [...] Now that I'm writing a book of my own, not a day goes by when I don't think about Aesop up there in his room. That was sixty-five springs ago, and I can still see him sitting at his desk, scribbling away at his youthful memoirs as the light poured through the window, catching the dust particles that danced around him. (MV 89)

Le premier test de la longue épreuve de Walt, le premier des rites d'initiation qu'il endure pour accomplir le don magique de la lévitation, est d'être enterré vivant dans un champ pendant vingt-quatre heures. Dans l'absolu isolement, Walt retourne à l'utérus de la Terre nourricière, évoquant le jeu phonétique et sémantique de *womb* et *tomb*, les premières et dernières étapes de l'existence humaine. La réclusion dans l'espace le plus intime est aussi le premier et suprême test pour Walt. Plus tard, dans la chambre, toujours en solitude, Walt commence à explorer son don de lévitation, son art de voler, son pouvoir secrète : « *I kept to myself as much as possible during those weeks, hiding out in my room as I explored the mysteries and terrors of my new gift* » (MV 66).

Dans le travail de l'écriture, la chambre est aussi l'espace de la lutte quotidienne avec les mots et de la relation conflictuelle, lointaine, parfois presque impossible à garder avec le monde. L'image archétypique de la chambre, où les qualités positives et négatives coexistent selon les mêmes conditions (le cosmos et le chaos), représentent les dualités de son habitant, l'écrivain. L'imagerie spatiale décrit, définit et reflète la conscience du sujet et son écriture, dans une projection de la psyché humaine. En fait, le paysage intérieur de la spatialité intime unifie les fragments de l'identité de l'écrivain-personnage, dans un parallèle entre l'espace et la vie qui véhicule l'ordre et un sens de l'organisation mentale. L'unité est l'état naturel de l'harmonie cosmique, ainsi la cosmogonie écrite, unifié et ordonné, encadre l'expansion imaginaire dans l'espace délimité de la page. Quand il questionne sa place dans le cosmos, l'homme crée ou recrée sa propre cosmogonie.

Afin de profiter de son expérience cosmogonique et de son écriture non perturbé, l'écrivain-personnage doit être isolé, pour s'assurer que l'espace des autres n'envahit pas son propre espace personnel. Et cela se traduit par un sentiment indubitable d'autosatisfaction, bien visible dans *White Spaces*. Cependant, certaines informations sur l'espace externe sont parfois nécessaires pour la cosmogénèse écrite se passer. L'extérieur devient accessible à travers les ouvertures naturelles de la chambre, comme les portes et les fenêtres, des instruments de communication sélective entre l'intérieur et l'extérieur. Les portes et fenêtres sont un instrument de protection et d'exclusion pour l'habitant. C'est à travers des fenêtres que l'écrivain-personnage regarde à l'extérieur et voit le monde. Puis il s'éloigne, s'assoit et, dans la solitude, imagine ce qu'il faut écrire ensuite.

Donc, les fenêtres sont à la chambre ce que les yeux sont à l'esprit du sujet⁷. Les yeux sont, dans la métaphore classique, les fenêtres de l'âme mais, suivant cette équation, l'esprit correspond à la chambre. Le travail d'écriture se déroule à l'intérieur de la chambre autant qu'à l'intérieur de l'esprit, les deux espaces fermés de création et de réflexion, avec un seul habitant solitaire. Le livre se mélange ensuite avec la chambre, puisqu'ils sont tous les deux façonnés par l'esprit de l'écrivain⁸. La porte est un symbole qui illustre la dichotomie entre espaces sacrés et profanes. La chambre possède des propriétés transformatrices qui accordent la sagesse à son habitant, comme s'il s'agissait d'être un rite de passage, car l'écrivain-personnage a une biographie dans l'espace, qui se développe à l'intérieur de la réclusion qui le nourrit métaphysiquement. La chambre devient finalement un temple, un espace bien défini avec des implications spirituelles, délimité par des murs et des mots magiques. La chambre est un

⁷ Dans « *Answer to a Question from New York Magazine* » (*Why Write ?*, p. 9), la question qui peut être déduite est : quelles idées associez-vous aux mots « *New York* »? Pour Auster, c'est une histoire d'enfance, à la fenêtre de l'appartement de ses grands-parents, dans le coin de Central Park South et de Columbus Circle. La fenêtre est, pour Auster-enfant aussi, la première frontière consciente avec le monde, ici symbolisée par la métropole de New York.

⁸ En évoquant Franz Kafka, encore une fois, nous trouvons l'image récurrente de la chambre comme un espace de protection de l'extérieur hostile. Pour Kafka, le personnage opprimé éprouve aussi un sentiment de puissance et le confort dérivé du confinement, où son esprit passe par une sorte d'hibernation, se détachant progressivement du corps, comme dans *The Metamorphosis*. De la même manière, à la fin de *City of Glass* l'esprit de Quinn se détache progressivement de son corps, dans la petite chambre intérieure de la maison de Stillman. Dans *Wedding Preparations in the Country* Raban, enfermé dans sa chambre, Raban sait « *that I don't even need to go to the country myself, it isn't necessary. I'll send my clothed body. If it staggers out of the door of my room, the staggering will indicate not fear but its nothingness* » (Kafka, *The Complete Stories*, p. 55). La fenêtre est le seul moyen de communication avec le monde extérieur pour Gregor dans *The Metamorphosis*, à l'exception de la porte, qui est toujours fermée. Alors que Gregor se mêle à la chambre, sa sœur Grete doit ouvrir la fenêtre pour ne pas se limiter à la réalité qu'elle ne peut pas accepter. Elle entre dans la chambre, mais toujours sous la contrainte de garder le contact avec la normalité de l'extérieur. Finalement, dans *The Street Window* (p. 384) et dans *Absent-minded Window-gazing* (p. 387), Kafka transforme les fenêtres en un moyen privilégié de communication entre l'intérieur solitaire de la méditation et l'harmonie humaine de l'extérieur. Mais la réalité extérieure dans ces textes de Kafka est « *the human harmony* » (p. 384) et pas, comme dans Auster, une ville postmoderne chaotique.

espace sacré au milieu de l'espace profane et chaotique de la ville, qui génère « *art in a closed field* »⁹.

White Spaces

White Spaces est un poème en prose organisé en fragments narratifs qui fait partie de l'anthologie de *Ground Work* et pris de la collection du même nom *White Spaces* (Station Hill, 1980, production littéraire de 1978 et 1979). *White Spaces* marque un moment unique de libération artistique à l'intérieur d'un espace (la chambre) délimité, vide, impénétrable, rempli de significations et d'histoires. Même dans la poésie canonique il y a des espaces vides entre les versets, qui sont des moments transcendants de compréhension silencieuse, comme s'ils encourageaient les lecteurs à les remplir de leur propre imagination. Dans un espace blanc, toutes les couleurs du spectre se mélangent, et c'est donc un espace d'existences multiples et simultanées. Un espace blanc contient tout ce que le texte pourrait signifier (« *Where no possibility exists, everything becomes possible again* », *The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164), en termes du potentiel créatif de l'écriture et des interprétations infinies de la lecture. Dans *The Art of Hunger*, Paul Auster se réfère explicitement à la charge ontologique inhérente à l'écriture de *White Spaces* :

It was a liberation for me, a tremendous letting go, and I look back on it now as the bridge between writing poetry and writing prose. That was the piece that convinced me I still had it in me to be a writer. But everything was going to be different now. A whole new period of my life was about to begin. (AH 287)

Pendant une période d'instabilité émotionnelle et financière, Auster est arrivé à une profonde impasse personnelle et artistique : « *There were moments when I thought I was finished, when I thought I would never write another word* » (AH 294). Ayant atteint le fond, comme beaucoup de ses personnages, Auster était prêt pour un nouveau départ, qui, selon ses propres termes, a commencé quand il regardait une répétition de danse : « *Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened up to me. I think it was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion*

⁹ Voir : Hugh Kenner, « *Art in a Closed Field* », *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, éd. Robert Scholes (Charlottesville, VA : University Press of Virginia, 1964) pp. 109-33.

of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness » (AH 294). Le jour après, il a commencé à écrire *White Spaces*, que l'auteur décrit comme sa tentative de traduire l'expérience des danseurs en mots. C'était une libération artistique indescriptible, une percée dans la production littéraire d'Auster, le pont définitif entre la poésie et la prose. A l'intérieur de l'espace blanc, la métamorphose artistique de Paul Auster a eu lieu.

A partir de ce moment-là, le projet central de la prose d'Auster devient clair : explorer la scène de l'écriture, l'ontologie du texte littéraire. C'est un projet immense, une tâche de détective qui l'occupera peut-être le reste de sa vie. Une ontologie est la description d'un univers, pas de l'univers, et son potentiel est immense. Pour créer une ontologie, de ce point de vue, il n'est pas nécessaire de chercher une base dans notre univers ; d'autres univers peuvent être décrits de la même manière, notamment l'hétéro-cosmos de la fiction. Cet hétéro-cosmos suppose l'existence d'un ou plusieurs univers dans l'espace de la chambre et du livre. L'un des plus thèmes ontologiques de la poétique est « l'altérité » du monde fictionnel, sa séparation du monde réel de l'expérience. C'était déjà un lieu commun dans la poétique de la Renaissance, comme Sir Philip Sidney réitère dans *Defense* ou *Apologie*, publié en 1595 :

[...] doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit.¹⁰

Sidney adresse le thème du monde fictionnel comme auto-cosmos, comme un univers séparé, qui persiste jusqu'aujourd'hui dans le concept de la construction fictive. C'est la vieille analogie entre Dieu et l'auteur, auxquels la liberté et pouvoir ont un papier démiurgique et presque divin. Non content d'exercer invisiblement son pouvoir de créer des mondes, l'artiste rend maintenant visible ce pouvoir en s'insérant dans l'espace de l'écriture. Il se représente dans l'acte de construire son monde fictionnel, ou de le détruire, ce qui est aussi sa prérogative. Il n'y a qu'une prise : l'artiste, représenté dans l'acte de créer ou de détruire, devient inévitablement lui-même fictif. Le vrai artiste occupe toujours un niveau ontologique supérieur à celui de son soi projeté fictif, l'habitant d'une réalité privée. L'écrivain-

¹⁰ Philip Sidney, *Prose Works of Sir Philip Sidney* IV, éd. Albert Feuillerat (Cambridge : Cambridge University Press, 1962), p. 8.

personnage d'Auster se déplace au sein de cet espace hétérotopique, un espace impossible qui, en réalité, ne se situe nulle part ailleurs que dans le texte lui-même. Les univers parallèles sont (re)créés dans la chambre et dans le livre, tous les deux produits de l'imagination et de l'écriture. Encore une fois, le postmodernisme se concentre sur le processus d'écriture en tant qu'action (« *process* », « *performance* », « *happening* », pour mise en place la terminologie d'Thab Hassan¹¹), en permettant au lecteur de pénétrer dans ce même processus, ainsi que dans l'esprit et la solitude du personnage-écrivain. Ceci est en accord avec le concept postmoderne de participation et en contraste avec la distance moderniste. En évoquant l'esthétique de la poésie ouverte de George Oppen et Charles Reznikoff, Auster insiste sur l'écriture comme un processus actuel et apparent, se concentrant souvent sur le moment concret de la narration (« *I remember a day very like today* », IS 22). En devenant conscient du récit et de la langue (« *scriptable* », « *writerly* » de Hassan), le lecteur participe à l'univers parallèle de l'écriture, au lieu de la réalité socio-économique externe, que le postmodernisme évite¹². Pour Hassan, l'épuisement postmoderne, le silence et l'absence contrastent avec la maîtrise moderniste, les logos et la présence, parce que le personnage-écrivain est absent du monde extérieur quotidien, exerçant une cosmogonie silencieuse entouré par les murs de sa chambre. Dans cette chambre, son pouvoir est infini ; à l'extérieur, il devient frêle et dilué dans la foule, comme Quinn, A., Anna Blume ou Marco Fogg. Dans l'espace magique de la chambre, dont *White Spaces* est une représentation fidèle, les fragments du sujet coalescent. Là, il atteint l'unité en reconstituant le monde avec ses propres mots (comme Peter Stillman essaie de le faire), dans un langage qui

¹¹ Hassan, « *Postface 1982* », p. 87.

¹² « *Many contemporary American novels are conventionally labelled 'metafictional' or 'self-referential'. By way of summary, a metafictional novel or self-referential text refers openly to its own devices and strategies, turns on itself to debate its fictional nature, to exhibit its 'made-upness.'* The writer's problems in constructing the novel are prominently displayed, the reader kept constantly aware of the fabricated nature of the enterprise, the authorial voice abruptly disrupting the spectacle, dispelling the illusion, intruding like an uninvited guest into the body of the text. [...] the imaginative collaboration of the implied reader in the fiction-making process shifts away from the author-text axis, with its hierarchy of active author and passive reader, to writing and reading as undifferentiated, symbiotic activities ». Peter Currie, « *The Eccentric Self: Anti-Characterization et the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction* », *Contemporary American Fiction*, éd. Malcom Bradbury et Sigmund Ro (London : Edward Arnold, 1987), pp. 56-7.

correspond au sens le plus intime des choses, en accord avec l'énoncé du Cratyle de Platon.

Auster a traduit Mallarmé, et dans son travail il a découvert le motif du livre ancestral qui englobe un monde entier. Mais encore plus proche des thèmes récurrents d'Auster est Edmond Jabès, dont les sept volumes de prose poétique méditative et oraculaire (*Le Livre des Questions*) a eu une profonde influence sur les récits poétiques d'Auster. Auster expose la relation entre Jabès et Mallarmé dans un article écrit en 1976 pour *The New York Review of Books* dans lequel il relie les éléments juifs dans *Le Livre des Questions* aux aspects centraux de l'écriture de Mallarmé : « *The Book is his central image – but it is not only the Book of the Jews (the spirals of commentary around commentary in the Midrash), but an allusion to Mallarmé's ideal Book as well (the Book that contains the world, endlessly folding in upon itself)* » (AH 105-6). « *Mallarmé wanted to put all knowledge into a book. He wanted to make a great book, the book of books* » (AH 156) dit Jabès lui-même dans une interview réalisé par Paul Auster, évoquant la bibliothèque cosmique de Jorge Luis Borges. Il y a aussi un désir de vérité et totalité à Jabès. Il cherche une unité à base de fragments, gardant à chaque instant la perception de la totalité du livre, de sorte que la pression de l'ensemble détermine sa composition, mot par mot, pierre par pierre. Sa conception très élaborée du livre en tant que principe poétique central de l'écriture ouvre le même espace d'écriture au lecteur.

Dans *White Spaces*, Auster enregistre la première découverte de son investigation phénoménologique, mystique et sociale : le processus d'écriture se déroule dans une chambre. Il commence à explorer, progressivement, l'espace vierge de la chambre :

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real. (GW 85)¹³

¹³ Le parallèle avec Samuel Beckett est inévitable. Les personnages de Beckett épuisent littéralement toutes les possibilités d'action dans un champ fermé, comme dans le passage suivant, tiré de *Watt* (1953) : « *Here he moved, to and from, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door,*

Auster insiste sur le caractère physique du travail d'écriture, en utilisant des images puissantes pour transmettre la juxtaposition de trois espaces distincts : l'espace où l'écriture est construite ; l'espace où l'écriture a son origine, à l'intérieur de l'écrivain ; et l'espace de la page, occupé par des mots. C'est-à-dire, les trois salles d'écriture : la chambre où l'écrivain se verrouille pour construire le livre, la chambre qui est l'esprit créateur, et « *the room that is the book* », (*Ghosts*, NYT 170). Dans *White Spaces*, comme plus tard dans *Ghosts*, Auster représente le travail d'écriture à travers l'équation entre la chambre et le livre : « *I remain in the room in which I am writing this* », dit-il, comme s'il occupait les espaces blancs de la page, l'esprit et la chambre. Quelle que soit la direction qu'il emprunte, dans cette architecture symbolique, l'écrivain se sent confiné physiquement : quand il écrit, il pénètre dans l'espace fermé du livre ; quand il interrompt son écriture, il va et vient dans l'espace étroit de la chambre¹⁴. Cette situation claustrophobe est révélatrice du solipsisme dans l'écriture d'Auster, une tendance reflétée dans la nature autobiographique de son œuvre, comme si la personnalité poétique était aussi fermée à l'extérieur. Cependant, le monde extérieur finit par pénétrer la sphère mentale auto-inscrite des personnages d'Auster, imposant des conséquences réelles à leurs sentiments et conjectures et apportant la possibilité d'interpénétration entre le monde mental et le monde social. Dans *The Locked Room*, la stabilité fragile du narrateur dans sa chambre d'écriture est brisée par l'apparition de la lettre de Fanshawe, venant de l'extérieur. Dans *Moon Palace*, la réalité économique force Fogg à sortir de sa chambre blanche et à pénétrer dans les rues hostiles de New York. Dans *In the Country of Last Things* l'incursion d'Anna Blume

from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed... » etc., etc. Dans les œuvres de Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet et Arthur Adamov, le monde extérieur est souvent caractérisé comme menaçant et inconnu, et les scènes et les situations donnent un sentiment d'inconfort incohérent. Les pièces de théâtre de Beckett se déroulent dans des lieux étranges et étrangers, comme transformés par un holocauste surréaliste et évoquent la ville dévastée de *In the Country of Last Things*. Ces dramaturges « de l'absurde » se considèrent comme des rebelles solitaires et marginalisés, isolés dans leur monde privé, exerçant leur propre art dans un champ fermé.

¹⁴ Voir *Voyage Autour de ma Chambre* par Xavier de Maistre, 1795. Cette parodie de Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768, une fantaisie semi-autobiographique) est un voyage spirituel parodique, puisque l'auteur, avec un humour élégant, invite le lecteur à errer sans quitter la chambre où il est enfermé. Le succès du livre a conduit à une continuation, *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, moins accomplie.

dans l'extérieur chaotique met fin au miracle de la vie et de l'écriture généré dans la salle de la bibliothèque. La pénétration violente de l'extérieur dans l'espace blanc est représentée comme une violation de la pureté (la couleur blanche) de l'utérus fertile (le lieu de naissance d'un cosmos imaginaire), qui abandonne le processus de gestation de la pensée et de l'écriture.

La simultanéité des espaces et des images d'écriture est adressée par Douwe Fokkema dans son étude des conventions littéraires chez Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak et Du Perron. Gide affirme que les voyages devraient remplacer l'immobilité et qu'une fenêtre ouverte est toujours supérieure à une chambre¹⁵ verrouillée. Auster serait certainement en désaccord et rappelle que, comme dans *White Spaces*¹⁶, il est possible de voyager à l'intérieur d'une chambre verrouillée. Nous utiliserons la métaphore des cercles concentriques pour identifier la hiérarchie de l'univers sémantique d'Auster¹⁷. Le centre de son univers sémantique est la notion de conscience (perception, réflexion, pensée). Ce concept dépend de l'existence d'un sujet rationnel, l'écrivain, qui se reflète dans un état de conscience maximale. Le deuxième cercle dessine le champ sémantique du détachement (séparation, éloignement), et peut prendre la forme d'une chambre et de ses murs, de ce cadre, dans la solitude, le sujet en tant que personnage fictif ou en tant qu'auteur autoproclamé lui-même. Le troisième cercle concentrique est le champ d'observation sémantique et le sujet d'Auster observe et prend note de tout, malgré sa solitude délibérée. Il le fait à travers la surveillance obsessionnelle d'un objet, à travers le harcèlement, à travers l'enregistrement exhaustif des mouvements. Ou à travers le pouvoir évocateur d'imagination, voyageant sans cesse dans les murs, à l'intérieur de *White Spaces* où tout peut coexister.

Mais la coexistence infiniment plurielle de chaque atome dans un univers imaginaire est difficile à exprimer, à systématiser avec des mots : « *It comes down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even the things I do not or cannot understand* » (GW 87). Le texte n'a pas l'intention de décrire exhaustivement le monde qu'il essaie de verbaliser et il ne s'attend pas à fournir plus qu'une vérité approximative. Ceci implique, en ce qui concerne l'organisation textuelle, une préférence pour le flux continu de la conscience, qui n'aspire pas à un résultat concluant

¹⁵ Fokkema, *História Literária [Literary History]*, pp. 35-57.

¹⁶ A propos de la suprématie des yeux de l'esprit, voir *Les Fenêtres* par Charles Baudelaire : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée ». Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris : Éditions du Seuil, 1968) p. 174.

¹⁷ Fokkema, *História Literária [Literary History]*, p. 55.

et encore moins à la validité universelle. La tendance au doute épistémologique a des conséquences sur l'intrigue. L'auteur est apparemment indifférent au statut de son texte, se souciant peu de comment et où il commence, comment il progresse, comment et où il se termine. Dans le postmodernisme, la technique des fins multiples est complètement explorée. La fin ouverte est parodiée dans *Ghosts*, avec son dernier moment où une porte s'ouvre pour sortir de l'histoire, sans aucune explication supplémentaire. Ce qui prévaut, c'est l'importance du mot qui invente, qui façonne et justifie le monde. D'où le besoin compulsif de parler et d'écrire, même s'il ne s'agit que du recyclage des significations cristallisées, car le postmoderniste préfère les mots au silence. L'écriture et la réflexion remplissent le vide de l'espace blanc (vide) de la chambre et de la page :

And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. [...] To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. [...] Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here. (GW 88)

La voix qui décrit tout par mots continue à l'intérieur des murs, l'espace dehors les limites du temps, même longtemps après l'occurrence des événements. L'écrivain-personnage errant sans but dans la chambre, comme s'il voyageait dans l'espace, à travers les routes, les déserts et les villes, finissant au bord de l'océan, comme dans les itinéraires de *Moon Palace* et *The Music of Chance*. Même la narration du néant ou d'événements qui n'ont jamais eu lieu est une tâche artistiquement noble, tout comme l'œuvre de Paul Auster elle-même est divisée entre le récit d'événements imaginaires et des histoires peu concluantes où rien ne se passe réellement. Le code postmoderne favorise la non-sélection, le rejet des hiérarchies discriminantes et le refus de distinguer entre le fait et la fiction, passé et présent, pertinent et non pertinent. Comme la fiction hétérogène de Paul Auster, « *the 'postmodern' American novel has an equivocal status [...], the specific characteristics of particular works subsumed under that indiscriminating heading* »¹⁸ (c'est-à-dire le concept de « postmodernism »). Dans les textes postmodernes, nous remarquons l'absence d'intrigue bien définie et la préférence pour des scénarios arbitraires, mis à part le dispositif stylistique d'énumération et de réécriture continues. Tous ces dispositifs véhiculent, au niveau syntaxique et textuel, le personnage éphémère de la réalité, car ils sont basés sur une expérimentation intellectuelle qui diverge

¹⁸ Currie, "The Eccentric Self", p. 53.

de toute conclusion définitive. Concernant la relation entre texte et code, les conventions postmodernes privilégient le commentaire méta-linguistique, c'est-à-dire, ils discutent les codes utilisés dans le texte lui-même.

Littéralement et biographiquement, *White Spaces* décrit un épisode d'isolement dans l'espace délimité de la chambre, propice à l'introspection, avec un exercice d'écriture conscient qui précède la révélation spirituelle. Auster sait qu'il pratique l'art de la solitude « *a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self* » (AH 247). *White Spaces* proclame le pouvoir de cet exil, vécu à la première personne :

I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. I can go from one end of the room to the other and touch any of the four walls, or even all the walls, one after the other, exactly as I like. [...] The light, streaming through the windows, never casts the same shadow twice, and at any given moment I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me. (GW 85)

Là, Auster découvre la libération formelle, le passage définitif de la poésie vers la prose. Cependant, le moment *White Spaces* est conçu, écrit en une seule nuit, coïncide, par une autre intervention théâtrale du hasard, avec la mort du père d'Auster. Pourtant, cet événement traumatisant et inattendu a l'avantage de fournir à Auster, pour la première fois dans la vie, un certain confort financier, qui lui a permis de considérer une carrière d'écrivain, libre de tout obstacle matériel. Le hasard a également déterminé que la mort de son père serait la devise de *The Invention of Solitude*, son premier grand travail en prose, après la révélation de *White Spaces*.

The Invention of Solitude

The Invention of Solitude est, en même temps un *ars poetica*, inspiré par l'expérience réelle de l'objet (une séquence romancée de *The Art of Hunger*) et l'œuvre fondateur de la prose d'Auster. Il peut être considéré comme un roman-manifeste en deux parties (*Portrait of an Invisible Man* et *The Book of Memory*) qui fonctionne comme une référence pour tous les livres suivants. *The Invention of Solitude* est non seulement une confession autobiographique mais aussi une méditation puissante sur des questions communes à l'humanité, avec une incidence particulière sur l'exploration critique de la scène de l'écriture, en utilisant l'écrivain-personnage et ses

expériences en tant que cobaye dans ce processus d'auto-analyse et d'hétéro-analyse :

The Invention of Solitude is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal. (AH 292)

La subjectivité est essentielle pour acquérir de telles connaissances, visualiser la projection de l'individu et en tirer des conclusions objectives. Les marques autobiographiques sont présentes dans la plupart des romans d'Auster et peuvent être résumées comme suit : un jeune protagoniste part à la recherche de quelqu'un, confronté à de grandes difficultés. Il semble y avoir un but mais le protagoniste ne le réalise jamais complètement. Quand, au cours de ses pérégrinations existentielles, il trouve quelqu'un, ce quelqu'un est, en fait, lui-même, au bout du tunnel ou du labyrinthe. La narration de la quête, faite dans une prose simple et translucide, reflète invariablement le processus même de l'écriture. Parfois, les personnages se sentent contrôlés par une entité supérieure, comme si leurs expériences reflétaient les mouvements de l'esprit de l'auteur. Auster met l'écriture au centre de la vie et de la vie au centre de l'écriture. Confronté à la situation de « *a man sitting alone in a room and writing a book* » (NYT 169), Auster le transforme en un terrain riche de méditation, habité par des enjeux intellectuels, historiques et personnels. A l'intérieur de la chambre du livre, Auster dissèque les dilemmes de l'écrivain avec une expertise habile, des dilemmes qui ne disparaissent jamais. Quand Blue demande « *how to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?* » (NYT 169-70), la réponse serait simplement : en quittant la chambre et le livre. L'écrivain-personnage, cependant, n'est pas autorisé à le faire.

Pierres, murs et l'art poétique, juxtaposés dans les poèmes de *Ground Work*, sont maintenant remplacés, dans la prose de *The Invention of Solitude*, par la chambre, l'espace de la création artistique qui contient un univers entier, une cosmogonie miniature, englobant tout ce qui est vaste, lointain et inconnu. Les pierres et les murs l'ont construit, afin que l'art poétique puisse générer le livre, dans la solitude, puisque la pièce représente l'essence même de la solitude : « *The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself* » (IS 143). Et la solitude est la substance de ce livre, dans le

titre, dans son personnage principal et dans les circonstances biographiques de son écriture. Mais cette solitude est aussi une invention du sujet, pas le produit de la métaphysique universelle. Il est créé par la méditation, l'écriture et la construction de la chambre et du livre, les deux lieux de la recherche illimitée : « *A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude* » (IS 136).

Pour Paul Auster, le terme « solitude » est exceptionnellement complexe et pas seulement synonyme d'isolement physique, chargé de connotations négatives¹⁹. « *Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery* » (NYT 277-8), comme nous le lisons dans *The Locked Room* en ce qui concerne la carrière littéraire de Fanshawe, si semblable à celle d'Auster qu'elle commence même avec un poétique *Ground Work*, un livre inspiré par la solitude qui sous-tend la maturité artistique du protagoniste. La solitude déclenche la création : l'écrivain-personnage à l'intérieur de la chambre, cette figure emblématique pour qui la chambre est l'expérience de tout (ou de rien), croit en ce que Keats appelle « *the truth of imagination* ». Toute écriture possède des éléments de solitude, mais peu d'écrivains américains croient au potentiel de cette « vérité » autant qu'Auster fait. Auster voit la solitude comme un simple fait inhérent à la condition humaine, vécue même au milieu d'une foule, provenant de la certitude que les vraies expériences viennent de l'intérieur. La contemplation introspective fournit plus que la connaissance de soi : en soi, dans la solitude, l'écrivain-personnage découvre le monde entier, dans un processus qui et au même temps solitaire et solidaire : « L'oeuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude »²⁰. Un livre de dimension universelle, comme *The Invention of Solitude*, naît de la solitude, de la méditation dans la chambre : « *in the solitude of his room, the world*

¹⁹ Alors que le mot anglais « *loneliness* » exprime un sentiment d'abandon (« *I don't want to be alone, I resent the burden of solitude, I want to be with others* »), soulignant l'émotion, le sentiment, le terme « solitude » est sémantiquement neutre. C'est simplement la description d'un état : être seul. Voir : « L'absolu d'un Je suis qui veut s'affirmer sans les autres. C'est là ce qu'on appelle généralement solitude (au niveau du monde). [...] Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif ». Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (Paris : Gallimard, 1955), pp. 342 and 22.

²⁰ Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once » (IS 162). De cette manière, une nouvelle signification, déjà visible dans le titre, est conférée au concept de solitude. La solitude peut être comprise comme un espace de création, de découverte cosmique et individuelle, de connaissance globale, à l'intérieur de l'espace omniprésent de la chambre.

Edmond Jabès situe également l'espace de la poésie dans une chambre, avec une vie propre, qu'il essaie de défendre contre les incursions extérieures. Dans son enquête sur la scène de l'écriture, Auster prend très au sérieux le défi de Jabès, entrant dans la chambre du livre et écoutant attentivement sa blancheur et son silence. *The Invention of Solitude* contient un texte d'inspiration jabèsienne, *The Book of Memory*, dans lequel Auster explore l'espace de l'écriture (le livre et la chambre), créant une fiction hors du livre, dans un processus que le lecteur est autorisé à témoigner. La question de Blue dans *Ghosts* inspire aussi *The Book of Memory*, qui traite la chambre et le livre de plusieurs manières : A. décrit la chambre où il vit et écrit avec des détails obsessionnels, ainsi que plusieurs autres chambres importantes de son passé. Il représente des souvenirs en termes architecturaux, comme des chambres où sont stockées des impressions contiguës. Auster invoque la traduction comme une image de ce qui se passe quand quelqu'un entre dans la chambre du livre : « *Every book is an image of solitude [...] A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own* » (IS 136). L'intrus envahit la solitude de l'espace de l'écriture, sans jamais savoir s'il sortira de cette solitude violée se sentant plus fort ou plus faible. Pour Blue, cette pénétration dans la solitude de quelqu'un d'autre a abouti à une terrifiante « mise en abyme ». L'écrivain ressemble à un fantôme à l'intérieur de la chambre qui est le livre, une image visible dans *The Book of Memory*, où la fusion complète entre la vie et l'écriture de A. est réalisée. La seule façon de sortir de la chambre est donc d'écrire le livre, de créer un univers parallèle de mots, où le personnage-écrivain peut bouger à sa guise, sans pour autant quitter l'espace délimité par son esprit, par la page et par les murs, comme dans les voyages infinis à l'intérieur de *White Spaces* : « *As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)* » (IS 139).

Mais la solitude de ceux qui s'enferment volontairement ou involontairement dans la chambre peut en effet impliquer l'impossibilité de communiquer avec les autres. Comme dans le cas du mur d'isolement que le père de l'auteur (l'homme invisible dont le portrait inspire la première partie du roman ainsi que *S.A. 1911-1979* dans *Ground Work*) créé autour

de lui, l'éloignant des autres en général et de son fils en particulier. Avec ce livre, Auster tente également de pénétrer l'espace d'isolement de son père, faisant ainsi revivre, par l'écriture, un homme qui vient de mourir. Une fois de plus, Auster veut ressusciter la pierre à travers le travail de l'écriture, ou, au moins, l'empêcher de disparaître et de fusionner avec le mur de la mort, accomplissant ainsi la transfusion de vie qu'il avait commencée dans sa poésie : « *I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him* » (IS 6). La tentative d'Auster de sauver son père est illustrée de façon réitérée de *Portrait of an Invisible Man* par l'histoire de Pinocchio et Gepetto²¹. A., en tant qu'écrivain-personnage, essaie de faire la même chose pour la mémoire de son père, car il ne pouvait rien faire pour lui tant qu'il était vivant, à cause de son isolement. Dans le même temps, A. fait tout ce qu'il peut pour construire la meilleure relation possible avec son propre fils, à partir de qui la réalité externe conspire à le séparer. « *Room and tomb, tomb and womb, womb and room. Breath and death* » (IS 159-60) : dans ce jeu de mots phonétique-sémantique, la chambre s'oppose à la tombe, comme une tentative de la reporter ou même de l'anéantir. La tombe marque la fin du voyage qui a commencé dans le sein maternel, mais la chambre peut aussi devenir un autre utérus, qui génère de l'écriture, dans un nouveau cycle de vie et de mort. La chambre du livre est l'endroit où la mort peut être transformée en vie (c'est la révélation de *White Spaces*), parce que l'univers écrit n'est pas gouverné par les principes chaotiques du monde extérieur :

Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world. (IS 147)

Pour Auster, la chambre est l'utérus du livre, car, même si la chambre peut être un endroit claustrophobe pour le corps, elle libère infiniment l'esprit. A. comprend le potentiel du langage comme noyau de l'existence humaine, le matériel génétique du monde (re)créé à l'intérieur des murs de la chambre, puisque le langage est, dans une conception inspirée par

²¹ « *Sam Auster is the first missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones* », écrit Charles Baxter dans son essai, intitulé de manière significative « *The Bureau of Missing Persons : Notes on Paul Auster's Fiction* », *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 40-3.

Heidegger, « *the way we exist in the world* » (IS 161). La chambre du livre est un lieu alchimique où Auster espère transformer la mort en mots de vie, à travers la régénération du père par le fils.

Dans *The Invention of Solitude*, nous trouvons le thème de l'isolement abordé de deux points de vue. Dans *Portrait of an Invisible Man* nous voyons la solitude du père à la troisième personne, la solitude inconsciente de quelqu'un qui vit sa vie quotidienne monotone aliénée par les autres, non pas à cause d'une sorte d'option idéologique, mais plutôt à cause d'un sentiment inné d'indifférence et neutralité : « *Solitary. But not in the sense of being alone. [...] Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else* » (IS 16-17). L'isolement est décrit comme quelque chose de palpable, comme l'énorme maison avec un nombre disproportionné de chambres où le père de A. vivait seul après son divorce jusqu'à la mort, ne passant que la nuit dans cette succession de chambres fermées inhabitées, dans une négligence absolue. La maison devient une métaphore de la vie du père, une représentation fidèle de son monde intérieur. La mort se reflète dans la vidange progressive des chambres qui correspond au déclin de la mémoire du père, que A. tente de combattre à travers de l'écriture. Comme le père est le personnage dominant, l'espace écrasant de cette maison excessive est le centre de *Portrait of an Invisible Man*, tandis que A., le fils et le personnage dominé, occupe des chambres exiguës et souvent misérables, qui sont les espaces centraux de *The Book of Memory*.

La maison reflète les événements les plus significatifs de la famille et, lorsque la famille se sépare, elle symbolise aussi la dérive existentielle du père. En héritant de la maison, A. rappelle son propre divorce, symbolisé par son déménagement dans la chambre de Varick Street et les visites à son ex-femme et à son fils. Mais c'est une image récurrente non seulement dans ce travail particulier (par A.) mais aussi dans le travail d'Auster en général. Le temps semble s'être arrêté dans la maison de son père, alors qu'il essaie maniaquement de s'assurer que rien ne change, même dans les moindres détails, comme maintenir les fenêtres toujours fermées. Mais cette vaine tentative est contrecarrée par un processus évident de dégradation inexorable. C'est pourquoi A. est tellement pris par la mort du père, répétant qu'il semblait être invulnérable.

Dans *The Book of Memory*, le point de vue change : A. regarde sa propre relation avec son fils, à la première personne, en examinant son chemin existentiel et l'isolement auto-imposé de l'écrivain. Curieusement, son fils a aussi besoin de s'enfermer dans une chambre pour « penser ». A. réinvente la solitude à travers la métaphore récurrente du confinement de Jonas à

l'intérieur de la baleine, de Pinocchio et de Gepetto piégés à l'intérieur du requin, et à travers l'obsession de l'espace claustrophobe de la chambre. Il décrit méticuleusement les nombreuses chambres exigües qu'il a habitées durant son voyage troublé, ou la façon dont plusieurs artistes abordent ce même thème. À Auster-fils, la solitude est conscient, rationnel, analysé, même disséqué dans ses implications. La chambre, comme un espace de solitude, est animée, peuplée de pensées :

Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work. (IS 77)

C'est un espace de travail intellectuel au lieu d'un simple lieu de repos physique, comme c'était le cas pour son père. Dans la petite chambre au numéro 6 de Varick Street, A. écrit *The Book of Memory* : « *Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits* » (IS 88). Auster déchiffre sa propre mémoire, qui habite le plus intime des espaces fermés, la chambre de l'esprit. Dans la chambre, il écrit le livre de la mémoire stockée dans la même chambre, les deux remplis avec des mots et de solitude : « *This room, I now discovered, was located inside my skull* » (NYT 293), c'est la déduction transcendantale du narrateur de *The Locked Room*²². La solitude de la chambre donne l'écrivain-personnage la capacité de tout comprendre simultanément, et, dès qu'il commence à écrire sur cette solitude, il devient plus que lui-même :

If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. [...] The pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory. (IS 139)

Les possibilités infinies d'un espace limité sont contenues dans la salle de l'excentrique compositeur S., à Place Pinel, à Paris. Là, S. vit comme un naufragé au cœur de la ville, dévoué à la composition de son *œuvre*

²² Dans *The Locked Room*, ce même narrateur trouve, dans la maison de campagne autrefois habitée par Fanshawe, un petit poème, provenant du passé et écrit sur le mur (*Wall Writing*). « *On the second day, examining the rooms on the upper floor* » (NYT 291), comme s'il examinait les chambres de la mémoire, de l'esprit, dans une maison qui représente une étape majeure dans la vie de Fanshawe.

maîtresse, une pièce pour trois orchestres et quatre chœurs qui prendraient douze jours pour se produire. L'espace génératif de la chambre est identifié aux qualités créatives de l'esprit du compositeur. Plusieurs sont les visites réconfortantes qu'A. paie pour cette chambre, en tant que S. lui rappelle le véritable père, qu'il n'a jamais eu. Des années plus tard, A. a peur de retourner à cet endroit, car il craint que ce deuxième père se soit également mort, qu'il puisse avoir à vider une autre chambre dans sa mémoire. Cette brève histoire de la chambre de S. comprend à nouveau les principaux thèmes du travail de Paul Auster. L'exploration de la scène de la création artistique, la relation père-fils, la peur du vide de la mort et le pouvoir cosmogonique sont tous dans une pièce simple :

[...] to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world [...] The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him [...] This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. (IS 89)

En parcourant des chambres lointaines dans sa mémoire, Auster explore la solitude de plusieurs artistes. Il visite la chambre d'Anne Frank, où elle a écrit son journal, et évoque Hölderlin, à la fin de sa vie, emprisonné par sa propre folie dans une chambre à la tour de Tübingen, construite par l'architecte Zimmer (chambre). Auster identifie la chambre d'Anne Frank, où elle a découvert et noté son identité, avec la chambre du livre, puisque chaque expérience de la solitude et la découverte de soi après l'holocauste est inéluctablement hantée par l'isolement absolu d'Anne Frank. Dans son journal et dans sa chambre, la jeune écrivain a essayé de commander le chaos du monde autour d'elle, afin qu'elle puisse survivre physiquement et mentalement. Auster, un écrivain juif, héritier d'une ontologie marquée par l'histoire dans sa solitude soliste, tente également de réordonner l'univers chaotique post-holocauste et postmoderne à travers l'écriture, comme le protagoniste juif de l'apocalyptique dans *In the Country of Last Things*. Il passe ensuite à la peinture, aux femmes de Vermeer, placidement solitaires dans leurs chambres et à la peinture de *The Bedroom* de Van Gogh, décrit dans une lettre du peintre à son frère. Auster compare cette chambre à une prison, à une chambre verrouillée : « *The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out* » (IS 143). De la même manière, il se souvient

d'une visite à la chambre d'Emily Dickinson, dans sa maison à Amherst, au Massachusetts, où : « [...] *the world was already there, in that room [...] Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life* » (IS 123).

The Invention of Solitude est une célébration des chambres et des espaces fermés, où l'esprit se projette dans les murs, les transformant en utérus mental, le lieu d'une seconde naissance. Dans leur captivité, des sujets comme Auster, Hölderlin, Anne Frank, Collodi, Van Gogh, Vermeer et Dickinson génèrent d'abord eux-mêmes. Ils passent de la simple existence biologique à la vie spirituelle. Leur confinement les transforme en parias volontaires, naufragés au cœur de la ville, cachés dans un espace secret d'un habitat urbain. Le sujet doit disparaître pour pouvoir vivre à nouveau ; l'effacement de soi peut être rédempteur, donc les protagonistes d'Auster vont aux limites de la famine et de la privation physique. Passion autodestructrice, proche de l'annihilation totale (très semblable à l'essai d'Auster sur *Hunger* de Knut Hamsun's), transforme l'enfermement dans la chambre en une sorte d'ascétisme impie laïc. La chambre est une prison qui ouvre les portes de la liberté créative et spirituelle. Le sujet est une chambre fermée que l'écrivain-personnage doit explorer afin de trouver une sortie rédemptrice.

Le voyage de l'esprit est un voyage réel, même si l'écrivain-personnage ne quitte jamais l'espace clos de la chambre, la scène du drame humain le plus vrai, le lieu où le sujet se perd en même temps et se retrouve, où il est fragmenté et réuni. La chambre structure les pensées de A., comme la page structure l'écriture qui transmet ces mêmes pensées. *The Invention of Solitude* se termine par une scène d'écriture dans la chambre, où les seuls objets visibles sont la feuille de papier vierge, le stylo et la table. L'acteur-créateur traverse son univers entier, marchant entre la table, le lit et la chaise, puis, tout à coup, des mots surgissent, dans un contexte autobiographique très proche de *White Spaces* : la solitude crée les mots magiques du livre, et l'écriture réinvente la solitude.

The New York Trilogy (I)

Le Roman *The New York Trilogy*²³ est apparu dans la séquence de *The Invention of Solitude*, comme nous pouvons le lire dans l'interview de Paul

²³ Publié à l'origine aux États-Unis comme *City of Glass* (1985), *Ghost* et *The Locked Room* (1986) par Sun & Moon Press, Los Angeles.

Auster avec Joseph Mallia : « *I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of The Invention of Solitude* » (AH 260). Auster utilise fréquemment un genre conventionnel, comme le roman policier, pour des fins métaphysiques et épistémologiques. Il commence généralement dans le monde réel, extérieur (rugueux, concret, dangereux), et nous conduit lentement dans un « *moon palace* », onirique. Dans cette même interview, Auster déclare que *The New York Trilogy* se concentre sur le problème de l'identité, brouillant les lignes entre la folie et la créativité et entre la réalité et l'imagination. Dans *Ghosts*, selon l'auteur, l'esprit de Thoreau prévaut, et l'enfermement dans les murs de New York est très similaire à la solitude de la forêt dans *Walden* (1854). Dans les deux cas, une isolation parfaite est atteinte, de laquelle découle une capacité transcendante d'observer et de réfléchir dans les espaces délimités par les murs ou par la forêt²⁴.

The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity – and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his American Notebook, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. “I think he means to live like an Indian among us.” That sums up the project better than anything else I’ve read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself. (AH 263)

L'univers fictif que l'écrivain-personnage crée est délimité par la page et ordonné par écrit, la construction d'un cosmos lisible hors du chaos imaginaire. Cela inclut également la recherche d'un espace réel où le sujet peut mettre fin à sa propre fragmentation. Nathaniel Hawthorne, une figure tutélaire mentionnée dans *Ghosts* et proéminent dans *The Locked Room*, s'est enfermé pendant douze ans dans une chambre afin qu'il puisse construire son travail écrit²⁵. Herman Melville, un autre auteur préféré

²⁴ Voir le 5^{ème} chapitre de *Walden*, « *Solitude* » : « *I have my horizon bounded by woods all to myself [...] I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. [...] I sat behind my door in my little house, which was all entry, and thoroughly enjoyed its protection [...] Why should I feel lonely? [...] What do we want most to dwell near to? (...) but to the perennial source of our life* ». Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, éd. Joseph Wood Krutch (New York : Bantam Books, 1962) pp. 200-8.

²⁵ En fait, *The Locked Room* évoque explicitement le premier roman de Nathaniel Hawthorne, édité en 1828 : *Fanshawe*. Loin d'être un chef-d'œuvre,

d'Auster, a cherché sa propre identité dans la mer. En transférant ses aventures dans l'écriture, il obtient sa place dans le canon littéraire. C'est la recherche classique de l'identité et d'une place dans le monde, seulement possible, dans la postmodernité, à travers la réclusion protectrice, mais aussi créative, dans la chambre, au milieu de la nature sauvage de la ville²⁶. Dans *The New York Trilogy*, le labyrinthe externe est la ville de New York, ville emblématique du postmodernisme, où la dilution de l'identité individuelle dans la foule est le plus intensément ressentie²⁷. New York a l'image utopique d'un espace inépuisable qui invite à l'exploration, puisqu'il y a une similitude entre l'immensité de l'espace naturel et l'espace sauvage de la forêt des gratte-ciels, comme utopie et dystopie. Dans l'essai *The Decisive Moment*, dans *The Art of Hunger*, Auster analyse la poésie de Charles Reznikoff, qu'il classe comme « *a poet of the eye [...] For it is he who must learn to speak from his eye and cure himself of seeing with his mouth* » (AH 35). Comme Auster, le travail de Reznikoff est profondément enraciné à la ville de New York, où le poète se promène à travers l'écriture²⁸. Mais Auster

Fanshawe contribue cependant à l'étude de la trajectoire littéraire de l'auteur. Hawthorne aurait payé cent dollars aux éditeurs Marsh & Capen de Boston pour la publication anonyme de mille exemplaires de *Fanshawe* en octobre 1828. Voir : Edwin Haviland Miller, *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991).

²⁶ « *'In democratic countries', Tocqueville presciently noted, 'each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely, himself.' [...] This near pathological individualism, romantic solipsism and debilitating concern with 'finding yourself' finds expression in the frantic search for instant salvation in a waste of novel therapies. [...] The interminable quest for the chimera of an inviolable identity follows inevitably from the belief that one can never be happy, authentic, genuine, sincere or 'free' until one has finally discovered, through the perilous voyage of self-exploration (an infinite regress to an ever-receding origin), that El Dorado of pure presence and unmediated plenitude of being: The Real Me* ». Currie, « *The Eccentric Self* », pp. 58-9.

²⁷ Sur l'isolement et l'aliénation de l'individu enfermé dans sa chambre au milieu de la métropole, voir *Manhattan Transfer* (II. *Metropolis*) par John Dos Passos : « *He walked home fast, ran up the stairs, and locked the room door behind him. The room was quiet and empty* ». John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston : Houghton Mifflin Company, 1925) p. 14.

²⁸ Dans *The Art of Hunger*, Paul Auster transcrit un fragment pertinent de la poésie de Reznikoff : « *I like the sound of the street – /but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door. / I am alone – / and glad to be alone; / I do not like people who walk about / so late; who walk slowly after midnight / through the leaves fallen on the sidewalks. / I do not like / my own face / in the little mirrors of the slot-machines / before the closed stores* » (AH 38-9).

sait que l'identification omnisciente avec la métropole est née de l'observation invisible, en se fondant avec les pierres de la ville et les murs :

If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet – the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity. (AH 38)

Si « *Lives make no sense, I argued* » (NYT 250); « *The point being that, in the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense* » (NYT 253); « *In the end, each life is no more than the sum of contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulge nothing but their own lack of purpose* » (NYT 217), une solution possible est de s'enfermer dans une chambre et, en son sein, crée une signification personnelle et imaginaire pour tout, c'est-à-dire réécrire l'univers. Selon Paul Auster : « *stories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. This is what keeps me going – the justification for spending my life locked up in a little room, putting words on paper* »²⁹. Les personnages d'Auster utilisent des processus routiniers très particuliers pour structurer le chaos existentiel, et ils sont tous liés avec l'écriture, comme les dossiers détaillés, les rapports et les catalogues de Stillman, Blue, Quinn, Jim Nashe et Maria Turner. Comme alternative au système inefficace imposé par la réalité extérieure, ces personnages-écrivains-enregistreurs montrent un besoin d'ordre élitiste et classique, associé à une impulsion anarchiste pour détruire les systèmes préexistants. Le langage peut réorganiser le monde parce qu'il y est intimement lié : « *The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign. Verbal communication can never be understood and explained outside of this connection with a concrete situation* »³⁰. Le concept d'un texte unifié et fermé se transforme en celui d'un texte pluriel et ouvert, pour reprendre la distinction de Roland Barthes³¹. Cette urgence à remplir la chambre et la page blanche au grand

²⁹ Irwin, « *Memory's Escape* », p. 119.

³⁰ M.M. Bakhtin (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. par Ladislav Matejka et I.R. Titunik (New York and London : Seminar Press, 1973) p. 95.

³¹ Roland Barthes, *Image Music Text*, trad. par Stephen Heath (New York : Hill and Wang, 1977) p. 158.

fantôme d'Auster, la peur du vide, symbolisée par la mort. C'est la raison de la fin ouverte de tant de ses histoires, car la mort reste un mystère insoluble. L'idée que « *lives make no sense* » explique l'absence d'un sens défini à *The New York Trilogy* et ses épilogues décisifs et frustrants. En raison de cette impossibilité d'attribuer un sens à l'existence humaine, les dénouements ouverts des récits de Paul Auster établissent un compromis entre l'individu et la réalité.

Dans *The New York Trilogy*, Paul Auster voyage à travers l'écriture, en présentant des situations extrêmes, en se concentrant sur des personnages solitaires avec un grand besoin de communiquer, au-delà des barrières physiques imposées par les murs des chambres où ils s'isolent. Le voyage écrit est équivalent à un voyage de l'esprit, et la marche devient la représentation factuelle du processus cognitif. Dans *White Spaces*, Auster conceptualise le mouvement non comme une simple fonction du corps mais plutôt comme une extension de l'esprit. Dans une chambre simple, l'écrivain-personnage expérimente les possibilités infinies d'un espace limité, parce que les mots façonnent et développent les espaces mentaux et matériels. Dans la fiction d'Auster, les espaces de la ville, de l'esprit de l'auteur et du texte implorent en un seul espace de représentation verbale, dans un espace défini par les murs physiques et les métaphysiques. Cette zone présente des similitudes avec la théorie de Brian McHale que la fiction postmoderne construit des espaces qui permettent l'expérimentation, qui ouvrent de nouveaux horizons ontologiques dans un territoire situé entre deux mondes, la « zone »³². Cela instaure le besoin de créer l'œuvre écrite pour survivre et conférer un sens à la vie et au monde, car les choses n'existent que tant que nous les voyons et les décrivons. De ce point de vue, le sujet empirique, avec ses états subjectifs, constitue l'ensemble de la réalité et d'autres sujets supposés exister n'ont pas plus d'existence indépendante qu'un personnage dans un rêve. Ceci est simplement une image du processus de la cosmogénèse écrite, dans lequel les entités apparemment réelles ne sont que de simples produits de l'imagination de l'écrivain-personnage sans que cet univers n'aurait jamais existé. Mais le solipsisme de l'écrivain-personnage présuppose une isolation totale, car il crée un monde de mots qui ne peut exister indépendamment de ses pensées. La chambre symbolise ce monde, créé uniquement par l'écriture et pour l'écriture :

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.

³² McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 43-58.

Another ghost.
Exactly. (NYT 175)

Dans *Ghosts*, appelé de manière appropriée le *Inward Gaze of a Private Eye* par Stephen Schiff³³, Bleu et Black se retrouvent face à face dans leurs chambres, espaces de réflexion, de solitude et la connaissance Blue est confiné, comme Quinn, et lui aussi observe un autre moment, en réalité, il s'observe lui-même dans un processus de découverte de soi. Initialement, Blue voit sa solitude avec un certain optimisme, car elle lui a permis de devenir son propre maître, comme Quinn et Marco Fogg quand ils se sont libérés de tout au cœur de la ville. Mais Blue ignore qu'il tombe aussi dans une grotte sombre, où son identité va être questionnée, transformée et, ultimement, au risque de disparaître : « *All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out* » (NYT 145). En observant Black (l'obscurité, l'absence de couleur et de lumière), il entre également dans la grotte sombre qui est l'inconnu à l'intérieur de lui-même et de chaque être humain.

Dans sa première incursion à l'intérieur de la chambre de Black, Blue se rend compte qu'il est en train d'entrer dans quelque chose de plus qu'un simple et trivial logement. Quand il entre, « *the door will open, and after that Black will be inside of him forever* » (NYT 183). Entrer dans la chambre de Black sera comme entrer dans le mystère, et l'explorer ce sera comme explorer l'esprit de Black lui-même, l'endroit le plus reculé de ce jeu de miroir sans fin : « *The door opens, and suddenly there is no more distance, the thing and the thought of the thing are one and the same* » (NYT 184). Blue entre dans la chambre de Black, qui semble l'attendre, et vole ses écrits, qui ne sont que ses propres rapports inutiles : « *Entrer Black, alors, était l'équivalent d'entrer lui-même, et une fois en lui-même, il ne peut plus concevoir d'être ailleurs. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it* » (NYT 190). Comme dans *City of Glass*, l'histoire policière se transforme en un récit de la découverte de soi. Blue est entré dans l'espace de la chambre et de l'esprit, il est dans l'espace sacré de l'homme qu'il observe depuis plus d'un an, et à cause de cela, il y a un certain sentiment de déception devant l'austérité de la chambre. Il n'y a pas d'images évoquant les liens affectifs de Black, puisqu'il n'y a aucun lien avec le monde extérieur. « *It's no man's land, the place you come to at the end of the world* » (NYT 185) : ici, seulement les personnages se déplacent, dans

³³ Stephen Schiff, "Inward Gaze of a Private Eye" dans *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987), 14.

une terre de personne, entre la fantaisie et la réalité, comme une page qui est toujours vide. A la fin du monde, tout est remis en question et tout devra être reconstruit, dans une nouvelle cosmogonie par la main de l'écrivain. Ceci est un *White Space*, habité antithétiquement par Black, où l'ordre parfait et le livre sans fin règnent suprêmes. La chambre est simplement l'espace de l'écriture ; il existe pour que le livre soit créé ou relu à l'infini en lui :

It looks like a big book, Blue continues.

Yes, says Black. I've been working on it for many years.

Are you almost finished ?

I'm getting there, Black says thoughtfully. But sometimes it's hard to know where you are. I think I'm almost done, and then I realize I've left out something important, and so I have to go back to the beginning again. But yes, I do dream of finishing it one day. One day soon, perhaps.

I hope I get a chance to read it, says Blue.

Anything is possible, says Black. But first of all, I've got to finish it. There are days when I don't even know if I'll live that long. (NYT 185)

Le vide constaté lors de cette première visite ajoute au mystère et au tourment de l'auto-interrogation de Blue. La chambre est la scène du drame, pas une explication pour ses protagonistes. Pour entrer ou sortir, c'est comme entrer ou sortir de l'histoire qui a repris les vies de Blue et Black. « *What if he stood up, went out the door, and walked away from the whole business?* » (NYT 186), s'interroge Blue, dans ce qui peut être compris comme une allusion métafictionnelle curieuse. Ce serait impossible, car quitter la chambre, s'éloigner de l'histoire, c'est le même à abandonner la vie que le livre concède à ses instances fictives. Le destin doit s'accomplir : Blue ne quitte la chambre que dans les dernières lignes de l'histoire, après avoir tué Black et déchiffré le mystère du livre, écrit et vécu par les deux :

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it. (NYT 195)

« *The end of it* » ... de Blue, de Black, du mystère, et de Ghosts. D'autre part, entrer seul dans la chambre de Black, non déguisé et avoir accès à son travail écrit, fournit la clé de l'énigme qui était devenu le centre de leur vie. Cependant, la clé se révèle être plus énigmatique que le mystère, parce que le hasard (« *the light falls by chance on a pile of papers stacked neatly at*

the edge of Black's desk », NYT 188) a déterminé que Blue devrait prendre la pile de papiers qui contient ses propres rapports. Le hasard et le texte sont entrelacés dans une façon postmoderne parfait, en évoquant l'origine de *City of Glass*, qui, selon Auster, a été causé par le hasard, par un appel téléphonique erroné. Un interlocuteur mystérieux prend également Quinn pour un certain Paul Auster, le propriétaire d'une agence de détectives. En réalité, le romancier Paul Auster est « l'agence » d'où tous les personnages complexes de *The New York Trilogy* dérivent. De la même manière *The Red Notebook* est un enregistrement écrit des événements de hasard qui ont eu lieu dans la vie de l'auteur, les rapports de Blue sont un enregistrement écrit de tous les événements (par hasard) dans la vie de Black.

N'étant pas un intellectuel, et encore moins un lecteur, Blue s'est métamorphosé dans un écrivain, c'est-à-dire, dans quelqu'un qui vit à l'intérieur d'un livre³⁴. Il devient un prisonnier virtuel dans sa propre chambre et il comprend l'horreur de l'écrivain :

[...] seeing the world only through words, living only through the lives of others. [...] There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (NYT 169-70)

La condition primale de l'écrivain emprisonné est de regarder la page blanche sans la structure de l'histoire, de l'intrigue, ou de l'action pour le soutenir. Blue est perdu dans le livre et dans la chambre et pense que sa vie a été capturée par les deux, quelque chose que ses deux visites à la chambre de Black confirment. Mais il s'avère qu'il a réellement créé la chambre qui l'a emprisonné, puisque Blue et Black ont écrit le même livre. Quand Blue comprend que Black est son double, il réalise aussi que la chambre de Black n'est qu'un autre scénario d'écriture. Quand il est confronté à l'écriture de Black, Blue récupère sa propre écriture et comprend ce qu'il est devenu, parce qu'entrer dans la chambre revient à entrer dans l'âme de la personne

³⁴ Voir les mots de Paul Auster lui-même dans « *Why Write?* », un essai dans le homonyme *Why Write?* : « *If nothing else, the years have taught me this : if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer* » (p. 25). Ou, selon Maurice Blanchot : « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel ». Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 27.

qui vit ou écrit à l'intérieur. Encore une fois, « *to enter Black [...] was the equivalent of entering himself* ». Par l'écriture, Blue confère un sens et un ordre à l'existence de Black, dans son isolement total. De la même manière, il ordonne sa propre existence, puisque, dans cet univers de doubles en miroir, nous ne pouvons savoir avec certitude qui est le satellite de qui. Dans un contexte plus large, certaines cultures et civilisations, avec leurs univers respectifs, ont également trouvé leur cosmogonie dans l'écriture, à travers des livres tels que la Bible, le Coran ou le Talmud. En tant qu'auteur de l'écriture cosmogénique, Blue acquiert le pouvoir sur Black et sur son propre destin. En fait, Blue domine physiquement Black, met une fin plus que probable à sa vie, et décide de la fin de l'histoire en laissant définitivement la chambre du livre. À travers ce personnage, Auster compose le portrait d'une sorte d'écrivain dont Blue ne sait rien : le postmoderne écrivain³⁵. « *There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book* » (NYT 169) : ceci est la solitude solipsiste de l'écrivain, dans une société fragmentée en individus isolés. En quittant la chambre, Blue quitte aussi le livre et tout le pouvoir cosmogonique que le travail de l'écriture lui a donné.

Ghosts a eu son origine dans *Black-Outs*, une pièce très peu connue en un acte de 1976³⁶. Dans cette pièce, le scénario est également limité à un bureau hors d'usage, rempli de papiers et d'archives, avec une seule porte vitrée et deux fenêtres, rappelant la dramaturgie de Beckett. L'endroit est habité par des personnages presque homonymes à ceux de *Ghosts*, dans un contexte très similaire : Green est un écrivain soumis et silencieux des mots dictés par Black, qui le définit comme « *the hand that writes the words* », tout ouïe, pas de bouche, comme *Bartleby*. Le, tant attendu, Blue entre enfin dans l'espace fermé de Blue. Dans le passé, Blue avait également observé et écrit au sujet d'un homme qui, comme lui, vivait dans une solitude complète, dans ce qui s'est avéré être une forme subtile d'annihilation. En fait, en transformant le sujet en mots, Blue lui a enlevé sa capacité d'exister

³⁵ « *There is perhaps a further homologous correspondence between the problem of personal identity (character, the subject) within the postmodern text and critical uncertainty as to the generic identity or status of the postmodern text itself: the rejection of a single, consistent style or genre related to the liquidation of illusory self-identity* ». Currie, « *The Eccentric Self* », p. 66.

³⁶ Publié pour la première fois par Gérard de Cortanze dans le numéro dédié à Paul Auster, dans *Magazine Littéraire* 338 (décembre 1995), 50-8. Les citations utilisées ici sont des traductions de la version française au *Magazine Littéraire*. *Blackouts* apparaît dans *The Locked Room* comme le titre d'une des œuvres réussies de Fanshawe.

indépendamment de ces mots et de l'écriture qu'il contrôlait. Il a transformé cet homme en un personnage dépendant d'un auteur, de la même manière que Blue lui-même dépend d'Auster dans le contexte de *Black-Outs*. Bleu a exercé le pouvoir suprême de l'auteur, transformé dans un solipsiste despotique : « *No. Everything is gone. We turned it into words, that's all* ». Ça c'est l'intrigue de *Black-Outs* : Blue raconte comment il a enregistré par écrit tout ce que « l'homme observé » a fait, et Green enregistre tout ce que Blue dit.

Comme en *Ghosts*, Blue décrit la chambre de « l'homme observé » comme complètement austère et isolée, concentré uniquement sur l'écriture de l'œuvre à laquelle il a consacré toute sa vie. Cette histoire circulaire, dont la fin ouverte consiste en un dialogue qui redémarre, se passe à l'intérieur d'une chambre, avec des personnages piégés pour toujours, comme s'ils marchaient en cercles, dans un *White Space* infini. L'espace de la chambre intégré lui-même dans un cercle infini de l'histoire³⁷.

Pareillement, l'espace fermé et bien délimité de *The Brooklyn Cigar Company* dans *Smoke e Blue in the Face* est la scène centrale des deux histoires, dans leurs versions écrites et cinématographiques. Les personnages sont présentés comme ils entrent dans la scène, un espace intérieur décoré et caractérisé avec des détails extrêmes, comme Paul Auster et Wayne Wang ont mis en évidence. Dans *smoke*, l'appartement de Paul Benjamin, le centre exigu d'une vie de travail et de solitude, est austère, dévoué exclusivement à l'écriture. Si la biographie de Benjamin rappelle celle de Quinn (écrivain traversant une crise, famille morte, etc.), sa chambre évoque aussi celles de Blue, A., Samuel Farr, Marco Fogg, la cellule de Ben Sachs et la roulotte de Jim Nashe. Et, encore une fois, le bureau et la chambre de Bartleby, avec sa fenêtre face à un mur de briques, le petit créneau pour dormir et la cuisine minuscule : « *The workroom is a bare and simple place. Desk, chair, and a small wooden bookcase with*

³⁷ Voyez, à nouveau, Maurice Blanchot : [...] que l'œuvre soit infinie [...] l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. [...] L'infini de l'œuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. [...] L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là – pour une part du moins – la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise ». Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, pp. 10 and 53.

manuscripts and papers shoved onto its shelves. The window faces a brick wall » (S 28). La solitude est vaincue quand Paul Benjamin laisse entrer dans l'espace fermé un autre personnage, Rashid, qui le ramène à la vie³⁸.

La magie de l'espace intérieur réapparaît dans *Christmas Story d'Auggie Wren*, une histoire particulière insérée dans *Smoke* et publiée pour la première fois à Noël en 1990 dans *The New York Times*. La scène centrale est l'intérieur de l'appartement d'une vieille dame noire dans les projets de Boerum Hill, un lieu qui, bien qu'invitant, a un parfum de magie de Noël capable d'éveiller la solidarité humaine manquante à New York, si souvent un autre *Country of Last Things*. Le sort est rompu quand Auggie quitte l'appartement, fermant la porte sur l'histoire et perdant la trace de la vieille dame pour toujours.

Dans *The Locked Room*, le troisième récit de la trilogie, l'espace de la création rematérialisé dans la boîte où Fanshawe se cachait en tant que un enfant, afin d'exercer ce que le narrateur voyait comme son pouvoir magique : « *It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good* » (NYT 220). Cette définition de la boîte magique correspond au confinement sublime de la chambre qui est le livre, et transcrit presque les mots de *White Spaces*: « *I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. [...] I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me* » (GW 85).

Fanshawe atteint des capacités uniques dans des espaces isolés et secrets, en fait situés dans son esprit : « *This room, I now discovered, was located inside my skull* » (NYT 293). Cet espace de secret impénétrable est une sorte de « *room of one's own* », pour adapter l'expression de Virginia Woolf. Le processus de la création littéraire se déroule dans la chambre la plus intime, car il s'agit d'un processus philosophique. Cependant, la vérité ultime est au-delà de la portée du narrateur, et, à cause de cela, il est également inaccessible pour le lecteur. Pendant que Fanshawe n'invite jamais son ami à l'intérieur de la boîte, Aesop partage son monde imaginaire avec Walt, révélant des horizons qui, bien plus tard, permettront à Walt d'écrire l'histoire de sa vie. Il est plus facile de partager les mots déjà écrits

³⁸ Avec *Smoke* et *Blue in the Face* Paul Auster a eu l'occasion de quitter la chambre et de continuer à écrire : « *It was a great experience, it got me out of my room* ». Kenneth Chanko, « *Smoke Gets in Their Eyes* » dans *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30/July 7, 1995), 14-15.

que l'espace magique de la création, une propriété exclusive de l'écrivain. Nous n'avons pas accès au contenu des voyages et des méditations de Fanshawe à l'intérieur de la boîte, ni au contenu du livre où, pendant six mois, il a annoté les raisons de son isolement. Dans les derniers moments de *The Locked Room*, le narrateur accède au cahier rouge, qu'il lit, oublie et détruit immédiatement, sans en dévoiler le sens. En effet, même si Fanshawe refuse de quitter la chambre, il offre au narrateur son cahier rouge, dont il affirme qu'il clarifiera ses plans. Ayant ingéré du poison, il ne craint plus aucune intervention du monde extérieur. Cependant, il n'y a rien dans le livre qui puisse clarifier le sens des deux histoires précédentes dans le *Trilogy*. Comme le reconnaît le narrateur, le livre reste un dernier monument à l'inintelligibilité de Fanshawe : « *Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible* » (NYT 314). Hésitant à chaque étape, à chaque mot qu'il rencontre, le narrateur détruit le livre, page après page, en le lisant, et arrive à la fin de *The Locked Room* en même temps que le lecteur et avec un degré de compréhension identique.

C'est aussi le cas des best-sellers posthumes de Fanshawe, *Neverland*, *Miracles* et *Blackouts*, édité par le narrateur mais dont nous ignorons le contenu, tout comme nous ignorons le contenu de *Leviathan* de Ben Sachs dans l'homonyme *Leviathan*, ou du livre infini de Samuel Farr dans *In the Country of Last Things*, œuvres de portée prétendument universelle et transcendantale, véritables révélations, au sens sacré du terme. Nous ne connaissons pas non plus le contenu du livre où Quinn annote ses dernières pensées sur la nature super-humaine, ou du travail auquel Black a consacré toute sa vie. Même le personnage poétique de *White Spaces* est juste « *on the brink of discovering some terrible, unimagined truth* », qui restera non découvert ou, au moins, non partagé avec le lecteur. Parce que l'univers imaginaire peut être commandé par l'écrivain-personnage, mais pas expliqué dans ses mystères essentiels, ceux de la création et de la mort :

[...] Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out.

Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all. (NYT 220-1)

Ce sont des œuvres qui décrivent des univers non touchés par les conditions de narratabilité, piégés dans une auto-fermeture indescriptible. Auster utilise le roman-mystère pour explorer les absences linguistiques et philosophiques, en évitant délibérément les solutions, car il comprend qu'en tant qu'auteur-détective, il ne peut trouver l'indice unique, la réponse simple. Il écrit un roman sur les quêtes métaphysiques supérieures. Ce sont des commentaires méta-textuels sur un texte original inconnu, et ils pointent vers le pouvoir créateur et le pouvoir destructeur du monde du langage (« *American postmodernism may be seen to endorse a rhetorical view of life which begins with the primacy of language* »³⁹) et à la relation entre l'être réel et fictif (illusoire). Un cycle de création fictive, de destruction et de récréation est évident dans le processus cosmogonique du romancier, soulignant sa liberté pour projeter un monde alternatif : « *Shall I project a world?* », demande la héroïne de Pynchon dans *The Crying of Lot 49*⁴⁰. Dans ce processus, nous avons un aperçu des caractéristiques de la structure ontologique des mondes fictifs, que le postmodernisme affiche. Le postmodernisme confirme et subvertit simultanément le pouvoir de la représentation littéraire, puisqu'il est nécessaire de reconnaître l'existence d'un système pour le rejeter et le déconstruire ensuite. C'est ce que fait Auster avec la tradition littéraire nord-américaine (des noms comme Melville et Hawthorne au roman policier noir à *la Philip Marlowe*), qu'il utilise pour sous-tendre sa propre parodie⁴¹. L'énigme postmoderne émerge dans les romans anti-mystère et anti-épistémologique d'Auster, le ramenant à nouveau aux catégories ontologiques de l'écriture⁴².

Le cahier rouge de *The Locked Room*, successeur du cahier rouge de *City of Glass*, évoque le travail homonyme de 1993, *The Red Notebook: True*

³⁹ Currie, « *The Eccentric Self* », p. 64.

⁴⁰ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York : Bantam Books, 1966) pp. 59 and 63.

⁴¹ Un exemple emblématique de cette subversion est le moment où le narrateur de *The Locked Room* baptise la fille du bar parisien comme Fayaway et lui-même comme Herman Melville, évoquant l'auteur de *Moby-Dick*, un livre que Sophie lui avait offert.

⁴² La fragmentation de l'identité postmoderne s'applique non seulement au sujet mais aussi au genre littéraire lui-même : « *The plausible coherence, pre-existent unity and propriety of the firm and fixed identity has also been called into question. [...] a recognition of subjectivity as the trace of plural and intersecting discourses, of non-unified, contradictory ideologies* ». Currie, « *The Eccentric Self* », p. 64.

*Stories, Prefaces and Interviews*⁴³. Dans sa deuxième histoire vraie, Auster décrit une période d'un an qu'il a passée dans le sud de la France, en 1973, en séjournant dans une maison de campagne isolée, un endroit idéal pour un jeune écrivain travailler. La solitude apparaît toujours liée avec le travail d'écriture, et la maison en pierre, un espace fermé délimité par des murs épais, déclenche l'histoire. Dans ce vieil espace labyrinthique, le personnage vit une existence troublée (en soi lui-même un labyrinthe), évoquant la maison du père de A. dans *The Invention of Solitude*, ou la maison-école de l'enfance de William Wilson d'*Allan Poe*, le personnage que Quinn a choisi comme pseudonyme littéraire :

On the one hand, the place was beautiful: a large, eighteenth-century stone house bordered by vineyards on one side and a national forest on the other. The nearest village was two kilometers away [...] It was an ideal spot for two young writers to spend a year, and L. and I both worked hard there, accomplishing more in that house than either one of us would have thought possible. On the other hand, we lived on the brink of permanent catastrophe... (RN 4)

Le manoir, en dépit d'être un labyrinthe, est une source de plaisir pour Auster, comme en *William Wilson* : « *But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritably a palace of enchantment* »⁴⁴. Dans l'œuvre de Poe, l'espace intérieur, rempli d'une multiplication réfléchissante de chambres, est habité par les ombres et par le fantôme de l'autre, le double. Encore une fois, l'identité est inséparable de l'espace. Le manoir de Poe est un labyrinthe physique avec une contrepartie mentale, qui fournit la densité tragique de l'histoire, avec la duplication claustrophobe du protagoniste, comme une image des chambres du manoir. Pendant une partie de son séjour

⁴³ Voir *Le Cahier Rouge* par Benjamin Constant (1767-1830), écrivain et homme politique français d'origine suisse, et l'un des créateurs de l'idéologie libérale. *Le Cahier Rouge* est sur les errances et les expériences de la jeunesse aventureuse de Constant à travers les villes d'Europe, à la découverte du monde, du jeu et des femmes. Focalisé sur un narrateur-soi, il retranscrit des expériences personnelles, enrichies et objectivées à travers la réflexion. Le conflit manifeste entre soi et la société promet un avenir instable à l'auteur. Dans son travail homonyme, Auster mentionne également son propre passage troublé à travers l'Europe, pendant une période de dérive dans sa jeunesse, et réfléchit sur plusieurs épisodes importants de son existence.

⁴⁴ Edgar Allan Poe, *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, édité avec une introduction par David Galloway (Londres : Penguin Books, 1968) p. 161.

en France, Fanshawe avait également habité un bâtiment particulièrement solide et isolé (dans une transposition autobiographique fictive de *The Red Notebook*), qui lui a permis un travail unique d'observation, de réflexion et d'écriture, dans une métaphore claire du soi comme une maison, les deux indéfectiblement isolés. De même, la chambre fermée où le narrateur trouve finalement Fanshawe a une localisation physique et intellectuelle (en Boston. AH 276) et l'esprit du narrateur. La chambre est à la fois un espace réel et un espace fait de pensée et pour la pensée⁴⁵.

Bien que dominé par le fantôme de Fanshawe, le narrateur, étant lui-même un écrivain (mais toujours dans un rôle secondaire), est également conscient du pouvoir cosmogonique de l'écriture et de l'imagination. Cependant, puisqu'il est un personnage en auto-fragmentation cette conscience n'apparaît que comme souvenir d'un passé lointain, ou en moments d'hallucination. Évoquant l'époque où il était un agent de recensement à Harlem, le narrateur se souvient des difficultés qu'il a rencontrées pour ouvrir les portes, pour inciter les gens à révéler leurs intérieurs domestiques. Il est ensuite devenu un créateur d'identités infinies, verrouillé dans la solitude de sa chambre, en tirant un grand plaisir de cela, et même un certain sens du devoir, dans une des rares références d'Auster au contexte social et politique. Le narrateur a créé une cosmogonie écrite à l'intérieur de la chambre : « *It gave me pleasure to pluck names out of thin air, to invent lives that had never existed, that never would exist* » (NYT 250). Mais cette cosmogonie, que le narrateur suppose d'être imaginaire, pénètre dans la « réalité » de l'histoire imaginée par Paul Auster (qui est lui-même un personnage secondaire dans *City of Glass*), formant un *myse en abyme* à propos du travail et du pouvoir créatif de l'écriture. Auster justifie cette intrusion dans *City of Glass* comme un désir de grimper sur les murs

⁴⁵ D'autre part, la chambre de Poe décrit dans son essai « *The Philosophy of Furnitur* » peut être considéré comme « l'anti-chambre » d'Auster et de ses personnages, comme si dans une déconstruction postmoderne du canon américain inauguré par Poe : « *A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. [...] Even now, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found* ». *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. Stuart and Susan Levine (Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company, 1976) pp. 14-18. La sobriété apollinienne de la chambre de Poe, qui semble avoir inauguré le motif littéraire de la chambre fermée dans *The Murders in the Rue Morgue* (1841), n'atteint pas l'austérité des chambres d'Auster. Poe semble décrire sa propre chambre comme un espace de raffinement supérieur, alors qu'Auster est plutôt un espace d'écriture et de méditation supérieure.

qui isolent la fiction de la réalité. Plus tard, pendant sa période de décadence délirante à Paris, le narrateur se voit comme un alchimiste tout-puissant, juste parce qu'il a attribué une identité imaginaire à un étranger : « *I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it. Nothing could stop me anymore* » (NYT 296). Néanmoins, cette nouvelle image de la puissance divine de l'écrivain se termine violemment pour le « sublime créateur », avec beaucoup d'ironie.

Les chambres fermées où s'enferme Fanshawe (dans son esprit et dans le monde réel) lui permettent néanmoins d'observer le monde alentour, sans quoi son travail écrit ne serait qu'une abstraction. Le narrateur mentionne que la capacité d'observation de Fanshawe a atteint des niveaux impressionnants de clarté et d'aptitude, capables de voir et d'écrire presque simultanément : « *By now, Fanshawe's eye has become incredibly sharp, and one senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed, the two acts now almost identical, part of a single, unbroken gesture* » (NYT 277). Les yeux portent des images à l'esprit (dans *Moon Palace* nous lisons : « *'Dammit, boy,' he would say, 'use the eyes in your head!...'* » MP 120) de la même manière que les fenêtres portent des images à l'habitant de la chambre, et les deux résultent en l'écriture. Le livre est écrit dans la chambre de l'esprit, et les fenêtres des yeux et des mots se tiennent entre la chambre et le monde. Comme nous l'avons lu dans *Ghosts*, à propos de Blue et ses rapports : « *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* » (NYT 146). Cette image est une métaphore de la relation entre le signe et le référent, le mot et le monde, où celui-ci est filtré par l'esprit de l'écrivain et par le langage, dénaturé comme en *Cratylus*⁴⁶ de *Plato*. Le pouvoir de la représentation littéraire reflète le pouvoir cosmogonique de l'écrivain, qui, dans le postmodernisme, écrit et subvertit des conventions narratives en même temps. Comme le souligne Jean-François Lyotard dans *The Postmodern Condition*, l'écrivain abolit les métarécits préexistants, défie la notion réaliste de représentation qui suppose la transparence des mots, et génère un univers écrit alternatif.

Leviathan

⁴⁶ À l'affirmation de Cratylus que le langage correspond au sens profond des choses, Socrate objecte que les mots expriment l'image au lieu de la réalité du monde.

Dans certains aspects, *Leviathan* (1992) devrait être lu comme une réécriture de *The Locked Room*, dans sa revisitation de, entre autres motifs, la solitude, les espaces fermés et la scène de l'écriture, avec leurs images récurrentes. Les premières pages affichent une prise de conscience métafictionnelle marquée dans la longue contextualisation par le narrateur, Peter Aaron (P.A. / Paul Auster), des circonstances qui ont dicté l'écriture de ce récit. Quand Aaron lit les nouvelles d'un homme non identifié qui a explosé dans une route dans le nord du Wisconsin (une métaphore de la fragmentation de l'individu postmoderne), il reconnaît immédiatement Benjamin Sachs, son meilleur ami et un écrivain prometteur. A partir de ce moment, Aaron se charge de résoudre le mystère de la vie et de la mort de Sachs en commençant un voyage qui est en même temps un voyage de découverte de soi.

La solitude est l'attrait principal de la maison à Vermont où Peter Aaron écrit l'histoire de *Leviathan*. La chambre dans la petite annexe détériorée est l'endroit idéal pour cet écrivain ascétique, évoquant *The Invention of Solitude*. Les deux Sachs et Peter, son double, préfèrent cette chambre dominée par des mots écrits et parlés, qui se coincent dans ses murs, planent dans l'air et cristallisent dans l'écriture :

It's as if his words were still hanging in the air around me [...] nothing that he said should escape this room. [...] Until the moment comes for me to show what I've written here, I can comfort myself with the thought that I won't be breaking my word. (L 9)

L'écriture et la chambre sont toujours liées entre elles. Certains dialogues et rencontres cruciales pour le développement de l'action s'y déroulent également : les premières et dernières scènes du livre se déroulent dans cette maison à Vermont, et abordent non seulement le mystère de Sachs mais aussi le mystère de l'écriture, dans lequel l'agent Harris prend un vif intérêt. Dans les derniers moments du roman, Peter emmène Harris au studio et libère les mots de l'histoire, racontés et écrits là-dedans.

Symptomatiquement, le premier livre de Sachs a été écrit dans la solitude d'une cellule de prison, une sorte particulière de « chambre verrouillée » :

The book itself doesn't mean much, But I suppose I'm still attached to the place where it was born.'

'And what place was that?'

'Prison. I started writing the book in prison.'

'You mean an actual prison? With locked cells and bars?'. (L 19-20)

La cellule de prison, comme la cellule monastique, préfigure l'isolement de l'écrivain et l'ascétisme à son extrême, solitaire comme le moine dans sa mission d'éveiller les autres à la réalité par l'écriture. Le déplacement du protagoniste du centre vers les marges de la société semble inhérent à cette mission. L'épigraphe d'Emerson « *Every actual State is corrupt* » devrait être gardé à l'esprit lors de la lecture de *Leviathan*. Il n'y a pas de citations tirées de *Leviathan* de Thomas Hobbes dans le roman homonyme d'Auster. Cependant, les actions des personnages sont encadrées dans le conflit entre les intérêts individuels et le bien commun. Pour Hobbes, les besoins égoïstes régissent le comportement humain, au lieu d'objectifs communs. Sachs a été emprisonné (condamné à l'isolement institutionnel punitif) pour avoir refusé de participer à la corruption morale de la société, symbolisée par la guerre du Vietnam. Mais de l'isolement, imposé par soi-même ou par les autres, le travail écrit est né, comme le pouvoir de l'esprit est incassable⁴⁷. A., Quinn, Blue, Black, Sam, Rushdie et les écrivains en général, comme Auster les décrit dans *The Red Notebook*, écrivent aussi isolément, détachés du monde extérieur par des murs physiques ou métaphysiques. Quand consacré à la cosmogonie écrite, solitude offre une liberté incomparable, permettant au sujet de remplir l'espace vide avec des créatures de son imagination : « *You'd be surprised how much freedom that gives you* » (L 21). Aaron, le double éternel de Sachs, trouve également sa cellule austère dans l'appartement autobiographique à Varick Street, où le travail d'écriture est la seule activité possible. Ce nouvel espace est également rempli par la méditation et les mots, comme dans l'épisode de A. et S. dans *The Invention of Solitude* :

It was basic, nonsense survival, but the truth is that I was happy in that room. As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought. [...] But I started working on my novel again in that room, and little by little my luck changed. (L 56-7)

La biographie et la description des personnages dans *Leviathan* sont illustrées à travers les espaces qu'ils habitent. Dans les histoires de Peter et

⁴⁷ Voyez le poème de Richard Lovelace écrit dans la prison de Londres Gatehouse, en 1640 : « *Stone walls doe not a prison make, / Nor I'ron bars a Cage; / Mindes innocent and quiet take / That for an Hermitage; / If I have freedom in my Love, / And in my soule am free; / Angels alone that sore above, / Injoy such Liberty* ».

Delia Aaron, Ben et Fanny Sachs, Maria Turner et Lillian Stern, les chambres, les maisons et les studios sont des biographies dans l'espace. De même, les crises existentielles des personnages sont toujours associées à un changement dans les lieux où ils habitent. De même que A. (Peter Aaron / Paul Auster / A.) dans *The Invention of Solitude*, le déménagement d'Aaron et Delia dans la maison de campagne délabrée du comté de Dutchess illustre leurs vicissitudes économiques et personnelles, ainsi que la détérioration de leur mariage. Quand Delia et David déménagent dans un appartement à Cobble Hill, à Brooklyn, il y a une réunion immédiate entre le père et le fils et une tentative de réconciliation par le couple. L'appartement de Carroll Gardens, beaucoup plus confortable que celui de Varick Street, permet à Peter de passer plus de temps en compagnie de son fils. De même, dans *The Locked Room*, le succès émotionnel et économique du couple formé par Sophie et le narrateur se traduit par leur communion d'espaces intérieurs et de déplacements successifs d'un appartement à un autre meilleur. La détérioration ultérieure de cette relation trouve son écho dans les chambres d'hôtel et de bordels que le narrateur solitaire fréquente à Paris. La première caractérisation de l'excentrique Maria Turner comprend une référence à son studio loft dans Duane Street. Le bonheur de Ben et Fanny Sachs se reflète dans le pouvoir d'attraction de leur maison à Brooklyn. Le bref séjour de Peter dans la paix de cet intérieur domestique amplifie la guerre familiale (décrite avec le vocabulaire militaire actuel) qui l'attend dehors, dans sa propre maison. Le contraste entre le confort à l'intérieur, à l'intérieur des murs et l'inconfort du monde extérieur est visible dans la plupart des œuvres de Paul Austers. Quand Ben Sachs devient Phantom of Liberty, son pèlerinage incessant et solitaire à travers l'Amérique se reflète dans les chambres d'hôtel successives, les appartements loués et les abris (pas de maisons), où il prépare son travail de libération auquel il sacrifiera sa vie.

La chambre et la maison sont les espaces intérieurs de la confidentialité où Peter écrit la confession qui est *Leviathan*. C'est ainsi que commence et finit le livre, lorsqu'il passe son secret à Harris. Les dernières révélations de Ben à Maria, concernant l'identité et le sort de Phantom of Liberty a lieu dans les espaces intérieurs. Après habiter chez Maria Turner, Sachs déménage pour la maison de Lillian Stern, aussi fermée et énigmatique comme elle, et dans les deux cas une relation amoureuse découle. Après l'incident pendant les célébrations de la Statue de la Liberté, Sachs raconte à Aaron sa version des événements dans l'intimité de sa maison, ce qui est encore plus significatif si l'on garde à l'esprit que Sachs a gardé un silence inexplicable pendant des semaines. Le déclin de Sachs illustre la transition abrupte d'un intérieur confortable, dans la compagnie séduisante de Maria,

vers l'extérieur hostile, une mer de ténèbres et mort : « *...and an instant later he was falling head-first into the night* » (L 111). L'espace intérieur est représenté comme un sanctuaire, évoquant l'utérus maternel, non seulement dans sa capacité à générer l'écriture / la vie, mais aussi dans la protection affectueuse qu'il procure. De même, dans *The Music of Chancela* la voiture de Jim Nashe est un sanctuaire, un refuge contre ses démons, comme une chambre en mouvement : « *The car became a sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore* » (MC 12). Dans une dérive similaire à celle de Phantom of Liberty, lors de ses pérégrinations à travers l'Amérique, Nashe reste dans d'innombrables chambres d'hôtel et passe finalement du temps avec Fiona Wells. Mais ce sont des situations éphémères, dépourvues de sens, qui ne font que rendre la solitude des personnages plus aigus. D'autre part, l'affection paternelle de Nashe pour Pozzi est construite dans la chambre qu'ils partagent au Plaza, lorsque Pozzi dévoile son histoire de rejet. Dans *Mr. Vertigo*, Walt et Master Yehudi cimentent leur partenariat dans les chambres d'hôtel qu'ils partagent lors de leur tour troublé à travers l'Amérique. Ces chambres illustrent aussi, à travers leur qualité croissante, l'ascension de Walt et Wonder Boy à la gloire. Beaucoup plus tard, Walt partagera également une chambre avec Mrs. Witherspoon, occupant la place qui était autrefois celle de Master Yehudi et remboursant une vieille dette de gratitude. L'énigmatique Mother Sue est décrite par Walt comme « un mur » de silence et de mystère, comme un mur de la mort. Mother Sue est le dépositaire d'une ancienne sagesse que Walt, un porte-parole du bon sens américain, ne peut pas comprendre. Mais pendant sa maladie, dans la chambre, Walt témoigne de l'amour maternel de la vieille femme amérindienne et de la puissance de ses chants et de ses prières au Grand Esprit de l'Oglala.

Le temps s'écoule dans la chambre où convergent l'espace et le temps de la création littéraire. Sachs récupère le pouvoir de l'écriture en se déplaçant, comme un ermite, dans la maison à Vermont :

...it was a bit like being in prison again. There weren't any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what had happened this week. There was comfort for him in that. (L 140)

L'écriture est née de la solitude peuplée de personnages et des mondes imaginaires. La solitude créative peut être trouvée dans la cellule d'une

prison ou dans la vie d'un ermite dans la forêt, comme dans *Walden de Thoreau* : « *“It’s odd”, he continued, ‘but the two times I’ve sat down and written a novel, I’ve been cut off from the rest of the world. First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods’* » (L 141). Sachs a écrit son premier livre et écrit son chef-d'œuvre (*Leviathan*) dans la cellule d'une prison et dans l'austérité monastique respectivement. En quittant ces cellules, il se perd dans l'espace extérieur et la cosmogénèse écrite est interrompu. Après la prison, seulement à Vermont, Sachs écrira avec le même dévouement complet, mais même cet état de grâce est interrompu quand il se perd, métaphoriquement et littéralement, dans l'extérieur perpétuellement hostile. Parce que, lorsqu'il est isolé dans une chambre ou dans une cellule, l'écrivain-personnage possède seulement l'espace créé par son esprit, et cet espace vide est le véritable moteur de la création littéraire. Dans la scène finale, Peter Aaron occupe l'espace d'écriture de son ami, partageant le cosmogonique le pouvoir de l'écrivain et le monde imaginaire qu'il a créé, qui a remplacé la réalité :

There is a point at which a book begins to take over your life, when the world you have imagined becomes more important to you than the real world, and it barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed. (L 218)

In The Country of Last Things

Dans *In The Country of Last Things* (1987), nous retrouvons, bien que dans un contexte rare dans le travail de Paul Auster, le sujet de la chambre comme un espace de confort et de genèse écrite, ainsi qu'une prémonition de la phrase de *Leviathan* « *There is a point at which a book begins to take over your life* ». Dans cette sombre histoire sur une ville post-apocalyptique et fortifiée, tout est lié à l'agression, à la violence et à la mort. La solitude est à l'intérieur de chacun, dans l'obsession généralisée de la mort et dans la lutte pour la survie à tout prix. L'autre est toujours un ennemi potentiel, le conflit est permanent, et le mur insurmontable de la mort sillonne le récit. Dans la ville dévastée de *Country of Last Things*, des murs meurtriers érigent soudainement dans chaque rue. La ville elle-même est entourée par le Rempart du Violon à l'ouest et la Porte Millénaire au sud. Il y a aussi le projet fou de la Muraille de la Mer, qui prendrait au moins cinquante ans à construire. Il n'y a aucun rapport confirmé de quelqu'un ayant survécu à ces

murs de la mort (rappelant le tristement célèbre mur de Berlin), qui délimitent la frontière entre la vie et la mort, le passé et le présent, l'espoir et le désespoir. Ceux qui entrent sont pris au piège dans la ville et ses horreurs⁴⁸. Même des pierres isolées deviennent des fragments de violence. Comme les maisons sont détruites et que les gens vivent et meurent dans les rues, les pierres se dispersent et, inévitablement, ils sont utilisés pour tuer et mutiler, comme des morts par lapidation de l'Ancien Testament et la *charia* :

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. [...] Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. [...] One could say that the stones represent the people's disgust with a government that does nothing for them until they are dead. But that would be going too far. The stones are an expression of unhappiness, and that is all. (CLT 17)

En conséquence, les chambres et les maisons, comme des espaces d'abri et de solitude, sont féroce­ment contestés. Les rares espaces surpeuplés et immondes qui restent debout dans la ville sans nom sont envahis et saccagés, et leurs propriétaires, légitimes ou pilleurs eux-mêmes, sont jetés, volés ou tués. Les fraudes et les extorsions perpétrées par de faux agents immobiliers ou de faux propriétaires se multiplient. La rareté des logements conduit également à la cohabitation forcée de plusieurs individus sous le même toit, pourtant indispensable à leur survie, comme dans le cas de la protagoniste Anna Blume, qui partage la demeure exigüe d'Isabel et de Ferdinand. Enfin, le besoin d'un abri, pour une illusion de confort et de sécurité, ne serait-ce que pour quelques jours, conduit aux interminables files d'attente devant la Maison Woburn, à des tentatives désespérées d'entrer et à des stratagèmes encore plus désespérés pour éviter de partir, de l'automutilation au suicide. Pendant leur court séjour, les clients apprécient ce qui est considéré comme une routine quotidienne normale : une chambre, une douche, des repas chauds, des vêtements propres, un jardin, des livres à lire, qui sont devenus, aux yeux des personnages animaux de ce roman, des trésors inestimables, par lesquels vaut la peine de mourir. Dans la Maison

⁴⁸ *All that Fall*, une pièce de 1957 par Samuel Beckett, évoque constamment des images d'un monde vide, stérile et mort. Le caractère unique des personnages vient du fait qu'ils continuent d'exister, ou de résister (comme Vladimir et Estragon dans *Waiting for Godot*) dans un monde absurde. Cette absurdité est soulignée par la juxtaposition de leurs natures ignorantes et vulgaires dans un monde où la mort est, en fait, l'événement le plus courant.

Woburn, il y a un énorme engagement personnel et financier à offrir aux sans-abri dix jours de confort, dans la normalité sécuritaire d'une maison. C'est certainement un projet illogique, mais rien ne semble avoir de sens dans ce pays des dernières choses. Comme le bonheur éphémère qu'expérimente Anna dans la bibliothèque, les invités de la Maison Woburn sont également de retour dans la rue après dix jours, souvent par la force. Il y a une violence extrême dans cette solidarité et ce bonheur apparent mais toujours illusoire. Les drames individuels d'Anna et Samuel Farr et les drames collectifs de la Maison Woburn sont parallèles au drame universel de la ville.

In the Country of Last Things semble souffrir d'une véritable agoraphobie. Lorsqu'elle est poursuivie par la foule, Anna Blume trouve refuge dans la bibliothèque nationale semi-détruite, rappelant le droit médiéval de sanctuaire à l'intérieur des espaces sacrés, invulnérable à toute autorité extérieure et profane, tel que l'a imaginé Umberto Eco dans *Il Nome della Rosa* (1980), intitulé à l'origine *La Libreria*. Un reliquaire de livres du monde entier, la bibliothèque d'*Il Nome della Rosa* est un enregistrement écrit gigantesque de tout ce qui est connu. Rappelant Borges encore une fois, nous revenons au thème de l'univers comme une bibliothèque globale et infinie. Paul Auster, qui a travaillé comme étudiant à la bibliothèque de l'Université de Columbia, introduit cet espace de réflexion et de connaissance dans son univers fictionnel. Dans *In the Country of Last Things*, comme dans *Il Nome della Rosa*, la bibliothèque est le centre instable d'un monde plongé dans l'horreur et le chaos, le refuge d'une population hétéroclite qui comprend non seulement des chercheurs et des écrivains échappant au Mouvement de Purification mais aussi la dernière communauté de Juifs survivants. La bibliothèque, en tant que collection de tous les livres qui ont survécu, est, par synecdoque, une image du livre lui-même et fournit la clé de son interprétation⁴⁹.

La sécurité et le confort, toujours très contingents, ne sont possibles qu'à l'intérieur. Et la bibliothèque, comme la chambre, est un espace intérieur très particulier, entouré de chaos littéral et figuratif : un intérieur exclusivement dédié au livre, seul refuge possible dans la dérive collective de cette société. Entrer dans l'espace des livres, l'univers de la fiction, semble être la solution ultime pour la survie, lorsque la réalité devient

⁴⁹ Sur la bibliothèque en tant que personnage et image de l'univers fictionnel, voir : Gérard de Cortanze, « *De la bibliothèque comme personnage de roman* » et Alexandre Laumonier, « *La bibliothèque post-moderne d'Umberto Eco* », dossier « *L'Univers des bibliothèques : D'Alexandrie à Internet* », *Magazine Littéraire* 349 (Dzembro 1996), 52-61.

insupportable. Et, dans une autre image semblable à un miroir, au cœur de la bibliothèque, se trouve le plus intime de tous les espaces, où quelqu'un persiste à créer un livre. Comme si la chambre de Sam était une représentation de l'esprit créatif (« *This room, I now discovered, was located inside my skull* », NYT 293), entourée et protégée par les murs de la bibliothèque. La chambre de Sam est un dépôt du pouvoir d'écriture cosmogonique et ordonnateur, consacrée à construire un travail de vie avec des horizons universels : « *The story is so big [...] it's impossible for any one person to tell it* » (CLT 102). Sam est sur le point de s'immoler dans le livre, mais, en même temps, c'est ce même livre qui le maintient en vie : « *I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I'd be lost. I don't think I'd make it through another day* » (CLT 104)⁵⁰. Ici, Auster dépeint la chambre comme une cellule de sauvetage, ainsi que l'espace habituel de la création artistique. Puisque les personnages ont perdu depuis longtemps leur capacité à rêver et à créer, ils survivent un jour à la fois, désensibilisés par la souffrance et la famine. L'art est un luxe des temps de prospérité, et Sam semble être puni pour s'être consacré à la métaphysique inutile de l'écriture et de la solitude introspective. Le livre et la chambre finissent par disparaître dans le même feu démoniaque et purificateur.

En entrant dans la bibliothèque, Anna pénètre dans un espace magique, un conte de merveilles où elle trouve ce qui ne se trouve plus dehors : la paix et la sécurité, la voix amicale du rabbin, l'amour de Samuel Farr, un nouvel abri, un fils, un livre à écrire, un but dans la vie, un travail à construire (« *I lived in the library with Sam, and for the next six months that small room was the center of my world* », CLT 107). Alors que toutes les tragédies convergent vers la Maison Woburn, la chambre dans la bibliothèque est épargnée par le chaos général. La chambre est aussi un espace de miracle, puisque le fils d'Anna et de Sam est conçu, dans une ville où les enfants n'étaient pas nés depuis longtemps. Anna Blume est, jusqu'à présent, l'une des rares protagonistes féminins de la fiction d'Auster. Par conséquent, elle surpasse ses homologues masculins dans sa capacité à générer à la fois la vie humaine et l'écriture, comme si son corps était une

⁵⁰ « Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces œuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche ». Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 56.

image vivante et en mouvement de la chambre. Ou comme si la chambre était une image statique et murée de l'utérus d'une mère. Anna peuple les deux avec la vie (le fils correspondant au livre et vice-versa) mais les deux gestations sont de courte durée. Quand Anna quitte imprudemment la chambre, le sortilège est brisé, et la terreur extérieure pénètre dans l'« espace blanc » apparemment immunisé : les amants se perdent, retournent à une vie de danger et de solitude, leur enfant meurt et un feu consume la bibliothèque, la chambre et le livre. La réalité avale les rêves générés dans cette île utopique, au milieu du pays des dernières choses.

En lisant *In the Country of Last Things*, nous réalisons que la seule façon possible d'explorer le monde est de le considérer comme un labyrinthe, comme un texte déroutant et cryptique. La responsabilité de l'écrivain est de résoudre cette énigme, de transformer la solitude en libération, et trouver un chemin au milieu du chaos, et cette mission apparaît comme une métaphore tout au long de cette chronique d'un « monde de la fin du monde ». ⁵¹. La ville est un labyrinthe où l'on voyage sans destin et le labyrinthe est l'un des thèmes principaux du postmodernisme, tout comme le voyage sans but est le périple postmoderne typique. Les récits de voyages postmodernes racontent une quête exécutée par hasard, comme dans *The Music of Chance*, *Moon Palace*, ou *Mr. Vertigo*. Anna Blume parcourt la ville-labyrinthe sans destination, dans une série de rencontres et d'événements dictés par le hasard. Après avoir perdu le livre et les liens affectifs qu'elle avait établis, Anna se tourne vers l'écriture solitaire de la lettre, la source fictive de *In the Country of Last Things* dans sa lutte contre l'anéantissement. Elle est régénérée par l'écriture, et le texte lui-même imite le travail de reconstitution du sujet : la fragmentation initiale mène progressivement à un récit plus structuré et chronologiquement ordonné, reflétant le dévouement d'Anna à l'écriture tout en soignant son corps et son esprit. Anna écrit ce qui n'a jamais réussi à dire, mais son écriture, au lieu de le ramener le confort attendu, il ne fait que rouvrir des blessures réelles et symboliques. En effet, bien qu'Anna parvienne à échapper à la mort, elle termine l'histoire blessée et stérile. Comme Sam, le projet d'Anna n'est jamais fini : l'écriture n'épuise jamais ses possibilités expressives, n'embrasse jamais la réalité complète d'expérience, parce que l'univers est infini et la « somme des particuliers » est monstrueuse, comme dans *Disappearances 1*. Donc, les énigmatiques terminaisons ouvertes qui imprègnent la fiction de Paul Auster :

⁵¹ Voir : Luis Sepúlveda, *Mundo del Fin del Mundo* (Barcelona : Tusquets, 1989).

I sometimes wonder how much I have left out, how much has been lost to me and will never be found again, but those are questions that cannot be answered. [...] Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. [...] I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end. (CLT 182-3)

« *This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get where we are going, I will try to write to you again, I promise* » (CLT 188), nous lisons, au dernier moment, quand la lettre et le livre se terminent. Quand l'écrivain-personnage franchit les portes de la ville et quitte l'espace muré, le récit ne peut plus continuer. La ville elle-même est à la fin révélée être le plus insurmontablement fermé des espaces d'écriture dans *In the Country of Last Things*.

Raconter des histoires, l'art de Paul Auster, est une forme d'exercice du pouvoir divin de donner la vie, un attribut exclusif de Dieu et du ventre maternel, qu'Anna Blume possède : « *A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life* » (IS 153). Auster donne à ses personnages la tâche unique de vivre dans l'espace de la solitude. Là, la vie devient une énigme à résoudre : l'énigme du chaos dans *In the Country of Last Things*, du mur dans *The Music of Chance*, du regard dans *The New York Trilogy*, de marcher sur l'eau dans *Mr. Vertigo*. Les personnages d'Auster sont des ascètes qui marchent dans leurs propres esprits, bien qu'ils se déplacent dans l'espace fermé de la chambre et dans l'espace vide de la page. L'écrivain-caractère d'Auster infuse des actions de routine avec les émotions les plus rares, seulement pour devenir un étranger dans ses propres yeux, presque une créature imaginaire. Il comprend, vit et écrit des actions de telle manière que son voyage individuel devienne finalement un pouvoir visionnaire des implications cosmogoniques.

Ce chapitre peut se résumer à une citation de Gaston Bachelard : « *La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz* »⁵². Si nous remplaçons la maison par la chambre, nous

⁵² Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, trad. par Ernestina de Champourcin (Madrid : *Breviarios del Fondo de Cultura Económica*, 1994) p. 36.

trouvons l'imagerie de Paul Auster d'écriture ou de poétique de l'espace, pour reprendre la notion développée par Maurice Blanchot. La chambre est l'univers de l'écrivain-personnage, un cosmos construit et habité par le protagoniste solitaire. L'esprit de ce personnage est à son tour habité par une immensité cosmique qui peut être ordonnée et exprimée à travers le travail de l'écriture. Cette immensité cosmique est liée à l'expansion sans fin du soi, exercée dans la solitude parce qu'il est réprimé et entravé par le bon sens. Dans la solitude de la chambre, l'écrivain-personnage habite un espace et un temps alternatifs, en rêvant l'univers. La cosmogénèse est le résultat dynamique du rêve du protagoniste (« *The world is in my head* »), sous la forme d'une œuvre écrite qui contient tout un univers poétique et fictionnel, encadré par l'espace blanc de la chambre et de la page. Auster utilise l'écriture pour représenter cette même écriture et sa genèse, comme s'il mettait un miroir devant la page qu'il remplit de mots.

Tout au long du travail de Paul Auster, ses nombreux écrivains-personnages révèlent des visages différents et souvent contradictoires de leurs individualités complexes. Dans ce chapitre, nous avons accordé une attention particulière à ceux qui ressemblent le plus à Auster lui-même, c'est-à-dire à ceux qui partagent les qualités de l'écrivain, plus qu'aux traits d'un personnage entre les mains de cet écrivain. Nous avons traité le confinement comme un phénomène sublime et constructif, comme un utérus où le mystère sacré de la vie se produit. Mais Paul Auster crée aussi un confinement destructif, où l'espace fermé est comparable à une tombe. Quand les personnages oublient comment utiliser leur pouvoir créatif (c'est-à-dire l'écriture cosmogonique), ils deviennent la proie d'autres pouvoirs (obscurs), et aucun travail ne résulte de la solitude. Le chaos surmonte le cosmos et le sujet est fragmenté jusqu'au point d'annihilation. Dans le chapitre suivant, nous allons explorer cette antithèse dysphorique à l'intérieur de ces *Black Spaces*.

CHAPITRE TROIS

À L'INTERIEUR DE L'ESPACE DU CHAOS

The room. Brief mention of the room
and/or the dangers lurking inside it.
(IS 98)

À l'intérieur la chambre c'est le livre, la capacité créative de l'écrivain est librement exercée, dans un état sauvage qui peut conduire soit au cosmos ou le chaos. La salle est l'endroit où la rencontre instable et souvent dangereuse entre la vie et l'écriture a lieu, et son sens positif de la protection contraste avec le sens négatif de l'enfermement, l'inconvénient du pouvoir créatif que cette solitude fournit. « *Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn't exist without the other* »¹: avec ces mots, Paul Auster reconnaît l'ambivalence de l'écriture, où des états contradictoires existent simultanément. La liberté et l'imagination construisent le livre, alors que le confinement transforme la chambre en un espace chaotique, lorsque l'écrivain-personnage est englouti par un excès stérile et oublie le pouvoir de la solitude cosmogonique. Lorsque la solitude ne se traduit pas par l'écriture, la chambre qui est le livre n'existe pas, tout comme l'écrivain-personnage qui l'habite. Comme la vie cesse dans l'espace de l'écriture, l'écrivain-personnage doit partir et disparaître dans l'extérieur hostile, dans la ville qui a évolué de sa bienveillance originelle et mythique à l'indifférence contemporaine et factuelle. Et il doit aussi abandonner l'identité d'écrivain et de personnage complètement quand le livre se termine. Dans les deux cas, quitter la chambre et le livre signifie la non-existence, la suppression de l'identité et la mort en tant qu'être individuel. Déconnecté de la totalité du soi, ou même dépourvu de soi, le sujet comprend que la présence a une absence, une caractéristique de la fiction postmoderne que Ihab Hassan contraste avec la présence moderniste². Ou, selon Peter Currie : « *It becomes a matter of equal importance to recognize*

¹ Irwin, « *Memory's Escape* », p. 113.

² Hassan, « *Postface 1982* », pp. 81-92.

the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of commodity culture as a whole »³. Quand les murs autour de l'écrivain-personnage définissent le confinement suprême de la mort, l'individu enfermé à l'intérieur se trouve dans une tombe, au lieu de dans l'espace libre de la création littéraire : « *It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole* » (IS 77).

Dans cette approche de la scène de l'écriture comme exploré par l'écrivain lui-même, l'espace du chaos est créé dans la fiction mais il ne crée pas de fiction. L'espace noir non-cosmogonique détruit le personnage qui l'habite, marquant la fin de l'histoire⁴. *The New York Trilogy* est une succession d'espaces où rien ne se passe et tout est fragmenté. Le néant entoure les personnages et les annule ; l'écriture devient anti-écriture, se consumant et mourant, puisque rien ne peut être lui-même et son double au même temps. L'expansion du cosmos imaginaire ne peut pas être confinée à l'espace fermé de la chambre et implose, retourne à son origine obscure dans l'esprit de l'écrivain-personnage, dont la cosmogonie est contrecarrée. Infiniment fermé en soi, l'espace blanc de la page devient un espace noir (un trou noir), d'où aucun message (aucune lumière) émane. Pour que l'œuvre écrite puisse survivre jusqu'au moment de la lecture, pour que l'anéantissement du personnage puisse être témoin, Paul Auster crée des stratégies qui garantissent l'authenticité du récit du néant, de la fragmentation, du chaos. Au lieu de donner un accès direct à la chambre et au livre rempli du cosmos alternatif, Auster propose le processus inverse à travers des notes et des rapports recueillis par la suite (*City of Glass* et *Ghosts*), à travers des témoignages (non) fiables de témoins proches (*The Locked Room* et *Leviathan*) ou à travers l'autobiographie peu concluante du sujet lui-même (*Moon Palace*). Parce que : « *Impossible, I realize, to enter another's solitude* » (IS 19).

³ Currie, « *The Eccentric Self* », p. 69.

⁴ Voir le commentaire du narrateur anonyme *Invisible Man* de Ralph Ellison (1952), un roman sur la disparition de l'individu et l'effondrement de la perspective morale : « [...] *the mind that has conceived a plan for living must never lose sight of the chaos against which the pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge* ». Ralph Ellison, *Invisible Man* (London : Penguin Books, 1985) p. 468.

« *The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: Holderlin in his room* » (IS 98) : la chambre est un espace de danger potentiel et de folie, comme dans le cas de Holderlin, qui a vécu avec la schizophrénie pendant trente-six ans, à l'intérieur de la chambre que Zimmer lui avait construite. De même, dans *Moon Palace*, Zimmer incarne la chambre où il prend dans le mourant, à moitié fou Marco Fogg. Les deux personnages, avec leurs noms significatifs, sont des chambres qui ont construit d'autres chambres, affichant une capacité d'auto-duplication hors de portée humaine, par opposition aux personnages principaux qui ne peuvent plus préserver leur propre identité et il ne reste plus qu'à se retirer dans cet espace final : « *These four walls hold only the signs of his own disquiet* » (IS 78).

L'œuvre d'art écrite est créée dans la chambre, à travers une sorte de magie blanche, en contraste avec la magie noire de la chambre noire, un paroxysme d'isolement où, dans *City of Glass*, le jeune Peter Stillman a été forcé de découvrir les mots d'une nouvelle langue, en toute solitude : « *In the dark I speak God's language and no one can hear me* » (NYT 21). Lorsque les mots ne quittent jamais l'espace noir de l'esprit et de la chambre scellée, la fonction narrative perd ses éléments clés, ses héros, ses intrigues, ses trajectoires et ses objectifs. La communication est dispersée dans des nuages de mots, plongeant dans la déconstruction globale, dans la chaogonie. Au niveau littéraire, l'intrigue du récit est démantelée, ses délimitations classiques sont mises en question, les canons disparaissent, le métissage se produit à la limite des genres. Les individus eux-mêmes semblent se dissoudre dans cette multitude de jeux de langues postmodernes.

The New York Trilogy (II)

Les trois récits de *The New York Trilogy* (*City of Glass*, *Ghosts*, et *The Locked Room*) emploient et déconstruisent des éléments conventionnels de l'histoire policière, dans une enquête récurrente non seulement sur la nature, la fonction et la signification du langage, mais aussi sur la solitude, l'isolement et l'identité. Le labyrinthe de *The New York Trilogy* est peuplé d'observateurs mystérieux, d'auteurs alternatifs, de miroirs qui scrutent les miroirs et de personnages plus ou moins disparus, tous engagés dans la recherche d'identités perdues. Cet univers de chaos et de non-solutions conduit les détectives d'Auster dans des voies très différentes de celles initialement établies.

City of Glass, le premier récit de *The New York Trilogy*, fictionnalise la dégradation du langage, les changements identitaires, la lutte pour préserver les caractéristiques humaines dans une grande métropole, quand la ville elle-même est immergée dans une routine mécanique qui efface chaque individu. Bien que cette trilogie se passe à New York dans son titre, sa mise en scène et son sujet, les scènes d'intérieur déclenchent l'action et la font progresser. *City of Glass* commence dans l'appartement de Quinn, un écrivain traversant une crise littéraire et existentielle. Quinn est un vagabond dans le labyrinthe de la ville, un homme qui, par le mouvement, crée son propre vide, un utopique sans but. Il vit l'état postmoderne tel que décrit par Lyotard : « [...] la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien [...] un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme »⁵.

Après le premier appel téléphonique, Quinn se demande ce que ferait Max Work, puisque l'écrivain ne peut pas résister à la tentation de quitter la réalité afin de profiter de quelques instants dans l'espace de la fiction. Une fois qu'il accepte le cas, l'accent spatial se déplace vers l'appartement de Peter et Virginia Stillman, dans une structure initiale similaire à celle de *Ghosts*. Le récit des séquelles de l'enfance de Peter Stillman, piégé dans le « *dark place* » à la recherche d'un nouveau langage divin, établit un parallèle dysphorique avec les chambres où l'artiste se verrouille pour découvrir le mot poétique dans la solitude. Mais l'isolement de Stillman a l'intention de créer un nouveau langage non seulement pour recréer un langage avec des objectives esthétiques à l'esprit. Le récit de Pierre, captif des ténèbres au nom d'un faux-dieu menaçant, occupe neuf pages de discours direct ininterrompu, et, à la fin, Quinn se rend compte qu'une journée entière s'est écoulée et qu'ils sont maintenant assis dans l'obscurité. Quinn se souvient de plusieurs exemples d'enfants qui ont grandi dans l'isolement et le silence, et de l'influence de cette solitude dans le langage qu'ils ont acquise, illustrant tragiquement la relation énigmatique entre le silence et les mots. Ironiquement, quand Stillman-père est arrêté, lui aussi est incarcéré dans un endroit sombre, selon le récit du fils. Le « *dark place* » est comme une tombe pour les vivants, pour les habitants involontaires forcés par les autres. Stillman-père enterré son propre fils vivant là, établissant une antithèse avec fils mort de Quinn dans son cercueil (« *He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being*

⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris : Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter », (NYT 35) ou, intertextuellement, avec le fils de Mallarmé dans *Mallarmé's Son* et *A Tomb for Anatole*⁶.

A l'intérieur de la maison de Paul Auster, Quinn trouve un auditeur attentif, l'hospitalité et une image de la famille qu'il a perdue, alors que les rues sont le cadre des moments les plus sombres de sa vie. New York symbolise le néant que Quinn a construit autour de lui et qu'il n'arrivera jamais à fuir. L'agoraphobie postmoderne continue dans *The New York Trilogy* et son espace urbain incontournable, dominé par l'anarchie et les rebondissements constants du destin. Quand il quitte l'appartement des Austers, Quinn réalise l'étendue de sa perte et de sa solitude, « *Quinn was nowhere now* » (NYT 104), même s'il est dans son propre espace domestique. Quinn voudrait occuper l'espace d'Auster, son univers parfait, dans une intervention cruelle du pseudo-auteur, affichant son propre bonheur pour un personnage dont le vide émotionnel a été causé par lui-même, par un caprice de son écriture toute-puissante. Dans le méta-espace entre Auster et Auster (l'auteur et l'écrivain-personnage), Auster (lequel ?) met en scène un jeu complexe impliquant son propre nom et son propre statut, en même temps qu'il s'associe et se dissocie d'un écrivain-personnage qui peut être un personnage secondaire ou la figure principale, l'auteur principal. Réalisant qu'il n'est plus qu'un simple objet par et entre les mains de l'écrivain, Quinn, habitué à utiliser des pseudonymes littéraires, décide de prendre le contrôle de son identité, dans une tentative puérile mais pas sans importance de se venger.

Quinn contemple les murs de sa propre chambre, leur couleur montrant le passage du temps :

He sat down in his living room and looked at the walls. They had once been white, he remembered, but now they had turned a curious shade of yellow. Perhaps one day they would drift further into dinginess, lapsing into grey, or even brown, like some piece of ageing fruit. A white wall becomes a yellow wall becomes a grey wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, and the plaster crumbles within. Changes, then more changes still. (NYT 104)

Le blanc devient progressivement plus proche du noir, jusqu'à ce qu'ils deviennent indiscernables, comme dans l'identification croissante de Black

⁶ Stéphane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster (San Francisco : North Point Press, 1983).

avec White dans *Ghosts*. La ville couvre les murs de ses taches, car elle recouvrira le visage et les vêtements de Quinn des marques indélébiles des jours passés dans l'allée, en dégradation croissante. De même, dans l'histoire de Peter Freuchen, dans *The Invention of Solitude*, le protagoniste respire contre les murs de l'igloo qu'il a construit comme un abri, hâtant sa propre mort. Dans l'allée, Quinn se cache pour une durée indéterminée, parfois protégée par les « murs » d'une poubelle, fusionnée dans la ville : « *It was as though he had melted into the walls of the city* » (NYT 116). Ce confinement à New York est une revisite urbaine et postmoderne du thème de l'isolement dans la forêt de *Walden* de Thoreau, lu de façon obsessionnelle dans *Ghosts*. Cependant, il est encore plus proche de la contemplation hypnotique du mur par *Bartleby*, avec qui Quinn partage de nombreux traits communs⁷. L'espace de Quinn se rétracte comme celui de *Bartleby*, de l'île de Manhattan à la petite chambre sans fenêtre, avant de se retirer du monde et du texte. L'anti-écriture du scribe correspond à l'incapacité de Quinn à résoudre l'affaire Stillman. Comme le *Scrivener*, Quinn réduit aussi ses besoins en matière de sommeil et de nourriture, et passe ses derniers jours seul, dans une chambre, mystérieusement nourrie, et consacrée à des pensées bizarres et exercices d'écriture. Les deux écrivent nus ou semi-nus, prélude à l'identification finale de Quinn avec Peter Stillman-enfant, comme s'il était à la fois le nouveau sujet et l'objet du projet de Stillman-père. « *Language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language* » (NYT 43) : La captivité de Pierre est réalisée au nom de ce besoin

7 *Bartleby* est complètement isolé des autres par les murs et les rideaux qui l'entourent, les murs sociaux qui séparent les différentes hiérarchies professionnelles, culminant dans le vide d'un mur de briques simples, le seul paysage qu'il peut voir de sa fenêtre. *Bartleby* est le plus proche du mur de l'univers du bureau. C'est sa marque distinctive, il est celui qui perçoit le plus clairement les murs qui délimitent et isolent l'humanité. Le bâtiment même où il travaille et vit est entouré d'autres bâtiments plus grands, comme l'allée de Quinn. *Bartleby* refuse d'être un copiste de la réalité établie par la société « *of the wall* » (de Wall Street), mais il ne crée pas non plus une écriture alternative, il ne devient pas l'image fictive de l'écrivain récalcitrant, peut-être parce qu'il a travaillé dans le bureau des lettres mortes, un espace de mort pour l'écriture. La solitude de *Bartleby* n'est pas constructive : sa rébellion n'est que silence et négation, sans atteindre le pouvoir cosmogonique. Il contemple simplement le mur, prisonnier de sa propre conscience, devenant l'occupant statique d'une chambre vide. Le mur (de Wall Street et *The Tombs*) le renferme, aussi impénétrable que la mort. Mais ce qui finit par tuer l'écrivain public n'est pas les murs en eux-mêmes, mais le fait qu'il ait confondu les murs artificiels avec le mur de la mortalité humaine.

d'inventer un nouveau langage, pur, divin, et intact par les vices de la communication. Peter est emprisonné dans les murs de mots inventés. Cependant, quoiqu'involontairement, Stillman établit ici un parallèle entre l'inadéquation perpétuelle du langage et la fragmentation de l'univers postmoderne :

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. (NYT 77)

La trilogie semble contenir le plan d'une écriture illisible et chaotique. Sa construction entière promet une résolution future qui est toujours reportée. Partout, nous voyons la dégradation des objets, un processus général d'effondrement, contre lequel coïncident des identités vraies et fausses, des doubles, des symétries, des jeux de miroir et des structures textuelles.

Dans l'allée, Quinn découvre la vraie nature de la solitude, quand il se rend compte qu'il compromet son identité, comme reflété par la dégradation ultime de son nouvel espace de vie : « *he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling* » (NYT 117). La surveillance du bâtiment de Stillmans est si exclusive, si claustrophobe, que Quinn non seulement échoue à réaliser sa propre détérioration, mais ignore aussi, après deux mois, la nouvelle du suicide de Stillman-père. Inconsciemment, Quinn se dirige vers l'histoire de la recherche du paradis perdu, avec son langage universel. Dans ce contexte, l'immersion réductrice dans l'allée représente le besoin de mourir pour naître de nouveau, se purifier et accéder à l'innocence primaire d'Adam.

Quand il essaie de rentrer chez lui, Quinn se rend compte qu'il ne pourra pas reprendre sa vie antérieure. Les derniers souvenirs de son bonheur passé ont été perdus avec l'appartement : le bureau où il avait l'habitude d'écrire et les dessins faites par son fils, un reflet léger de la maison d'Auster. Dans *The Music of Chance* le voyage errant de Nashe est également déclenché par le démantèlement de sa maison, centre unificateur du sujet. Fuyant une nouvelle dérive, Quinn s'enferme dans la chambre la plus petite et la plus inaccessible de la maison des Stillmans, réduite à une série de chambres blanches, et ignore celles qui s'ouvrent vers l'extérieur : « *a series of bare, empty rooms. In a small room at the back, impeccably clean as all the other rooms were, the red notebook was lying on the floor* » (NYT 132). Là, dans

l'espace où tout a commencé, Quinn atteint une capacité omnisciente de réflexion et de mémoire (il se souvient même du moment où il est né) comme s'il avait pénétré sa propre identité qu'il ne reconnaît plus. Quinn devient une sorte de spectateur de sa propre vie, enregistrant tout ce qu'il voit, conscient qu'il a atteint le fond de l'abîme et que la spirale est sur le point d'être renversée. Le cercle de l'espace-temps commence à se fermer : la solitude, l'obscurité et les mots se retrouvent dans la chambre. Libéré de ses vêtements, Quinn prend la posture d'un enfant sur le point de sortir de l'utérus. Quinn vit à l'intérieur de lui-même, dans le coin le plus obscur de son cerveau, où le temps devient relatif, tel que représenté par la sombre salle inconnue où un jour est réduit à de brefs instants de lumière, jusqu'à l'arrivée des ténèbres :

[...] he was inside now, and no matter what room he chose to camp in, the sky would remain hidden, inaccessible even at the farthest limit of sight [...] He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again. (NYT 127 and 131)

Le vrai labyrinthe se trouve à l'intérieur de Quinn, dans les chambres de son esprit, où il déambule dans une dérive infinie, incapable de construire le texte définitif englobant tout. Quinn ne parvient pas à une solution cosmique. Fragmenté et chaotique, le monde reste, à la fin de sa quête, exactement comme il l'était au début. Le contact de Quinn avec le langage innocent pur était partiel, momentané et non concluant. Son propre destin, comme celui de tant de personnages d'Auster, reste un mystère, et le lecteur est abandonné à mi-chemin du récit, qui quitte la recherche de l'omis, de l'imprécis et de l'indéchiffrable.

Le début de *Ghosts* montre des similitudes avec l'ouverture de *City of Glass* après l'échec sentimental avec l'ex-future Mme Blue, le détective Blue rentre chez lui pour évaluer la situation. Regarder le mur et l'image de Gold, Blue se souvient de son cas tragique non résolu et définit un plan, conscient que le moment est venu de tourner la page, tout comme Quinn, après avoir été témoin des marques du passage du temps. Dans les deux histoires, méditation sur l'espace intérieur (la chambre et ses murs) suit un moment d'intensité dramatique (conscience de la solitude et le bonheur perdu), précédant une décision irrationnelle, qui marque le début du processus qui conduira à l'anéantissement du protagoniste.

En acceptant la proposition de White (tout comme Quinn en acceptant celle de Stillman), Blue devient prisonnier de l'affaire et de la chambre :

And yet White is the one who set the case in motion – thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself. (NYT 169)

Bleu est deux fois confiné par Blanc, dont les actions sont aussi sombres que le nom du personnage à observer. *Moby-Dick*, la baleine blanche et le mur noir et blanc de *Bartleby* sont d'autres exemples intertextuels où la lumière et l'obscurité, le bien et le mal se fondent. Cosmos et le chaos coexiste dans le même espace, tout comme White et Black résident dans le même personnage. De cette façon, la chambre de Blue est aussi un espace blanc et un espace noir. Black, la contre-couleur de White, est en réalité son équivalent en termes de valeur absolue, puisqu'ils se situent aux deux extrémités du spectre, en tant que négation ou synthèse de couleurs. Blue remplit des rapports vides : peu importe à quel point il noircit la page blanche avec des mots, il n'y inscrit rien d'autre que l'absence. Blue déclare depuis le début que les mots sont transparents (invisibles) pour lui ; ainsi, relisant ses notes, il est surpris de le découvrir, au lieu d'inscrire des faits dans la réalité, son écriture les a fait disparaître. Quand il n'y a que du blanc ou du noir sur la page, le récit ne peut pas exister.

Bleu ne peut pas séparer la chambre où il a été enfermé de l'affaire elle-même, puisque, en fait, l'un dépend de l'autre. Les incursions vers l'extérieur deviennent de plus en plus insignifiantes, et finalement Blue semble s'intéresser aux seuls bâtiments, au point de caresser leurs façades de pierre. Son cas est simplement de rester dans une chambre en observant un homme dans une autre chambre et de s'observer en même temps. Mais c'est aussi un pas vers l'effacement, vers la conscience croissante qu'il ne vit qu'une demi-vie, faite de mots sur la vie de quelqu'un d'autre. Blue se sent comme un personnage dans un livre sans action :

But if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. (NYT 169)

L'appareil métalinguistique est évident ici, tout comme la conscience de Blue de l'écriture / lecture de l'histoire et de son propre statut de personnage fictif. Black apparaît comme l'auteur présumé du livre, ironise-t-il sur l'occupation de Paul Auster, avec une référence proleptique à son être le

véritable cerveau de l'affaire : « *As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. It is possible that there really is such a man – who does nothing, who merely sits in his room and writes?* » (NYT 169).

Blue comprend qu'il devient un fantôme pour cela de solitude et d'écriture, qui évoque Nathaniel Hawthorne, qui a passé douze ans enfermé dans une chambre à fin d'écrire. Mais Black s'inquiète aussi de l'existence solipsiste de l'écrivain :

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
Another ghost.

Exactly. (NYT 175)

Le synopsis de *Wakefield* anticipe non seulement certains des motifs centraux de *The Locked Room*, mais illustre aussi plusieurs passages de *Ghosts* et de *City of Glass*. Wakefield se retire dans une chambre, d'abord comme une blague, et il finit par oublier son identité et disparaissant du monde, laissant sa femme veuve et devenant un fantôme vivant. Wakefield consciemment observe sa propre mort (comme Blue) de la chambre, le cadre de son processus d'auto-effacement. Entrant dans sa vieille maison, vingt ans plus tard, Wakefield reprend son identité perdue. Bien que la réécriture postmoderne d'Auster nie son protagoniste une telle conclusion, Nathaniel Hawthorne réalise une identification finale énigmatique entre les espaces fermés de la maison et la tombe, dont Wakefield est sur le point de traverser la porte. Cela soulève un doute très postmoderne sur l'apparente fin heureuse de l'histoire : « *Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens* »⁸.

L'espace de création d'une œuvre d'art peut être simultanément l'espace de l'autodestruction de son auteur. Black meurt aux mains de Blue, mais tout avait été planifié d'avance : « *You've written your suicide note, and that's the end of it. Exactly* » (NYT 194). Ceci est la raison pour laquelle Black déclare qu'il souhaite terminer le livre d'une vie (le livre de la vie) bientôt. Blue apparaît dans la chambre pour amener la mort à Black, en contrepoint du moment où Anna Blume apparaît dans la chambre de Sam Farr pour sauver l'auteur et son travail. Le cercle se referme sur Blue et Black quand il devient clair que le voyage de regarder et d'écrire au sujet de la recherche n'a jamais quitté l'espace des deux chambres. Un circuit fermé en forme de

⁸ Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* (London : Penguin Books, 1966), p. 298.

labyrinthe prend forme, sans raison logique apparente, détruisant l'histoire policière canonique et ses instances narratives, avec un premier moteur trompeur (White), un sujet (Blue) et un objet (Black). Comme dans *City of Glass*, le « *whodunit* » a cédé la place au « *who-am-I ?* ». Mais en réalité, il n'y avait pas de manipulation externe, car White n'était qu'un fantôme. Le véritable auteur est Black, qui a vécu à travers les yeux de Blue, à travers son chemin de routine, son écriture hebdomadaire. Blue avait toujours montré de la confiance dans les mots qu'il utilisait dans ses rapports, ces grandes fenêtres entre lui et le monde, jusqu'à ce qu'il commence à remettre en question le processus : « *It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear* » (NYT 147). Les rapports de Blue n'exprimaient pas la réalité mais seulement ce qu'il pensait la réalité, illustrant la doute postmoderne sur la relation entre le monde et les signes qui le traduisent, le produit d'une langue post-Eden, la grande énigme de *City of Glass*.

Black est un parasite existentiel, un vampire de l'énergie vitale de Blue. Sans le savoir, Blue habite aussi la chambre de Black avec son regard : « *You were the whole world to me, Blue...* » (NYT 194). Le pouvoir létale de la chambre n'épargne même pas son habitant spectral. Le processus de fragmentation de Blue se déroule sur quatre espaces simultanés, se reflétant : la chambre et l'esprit de Black, et la chambre et l'esprit de Blue. Ainsi, en entrant dans la chambre de Black, Blue entra lui-même et quelqu'un d'autre en même temps. Il a rassemblé trop d'êtres dans le même espace, évoquant une panne implosive. Le double renforce l'unité structurelle de l'histoire, à travers le psychologique identification avec l'adversaire, mais fragmente aussi le sujet en plus d'un être, éliminant la notion canonique d'une identité singulière. Si White est le double de Black, il est aussi son visage visible et lumineux, cachant le côté obscur et secret du personnage.

Après la révélation choquante dans la chambre de Black, Blue passe plusieurs jours enfermé dans sa propre chambre, se promenant dans ses quatre murs, regardant les images, comme dans une galerie de tous les fantômes qui l'ont accompagné tout au long de l'histoire. Par conséquent, ex-future Mrs. Blue, une entité non-spectrale vivante - que Blue a rejeté afin d'entrer dans le mystère de *Ghosts* (est juste « *a certain blank spot on the wall* », NYT 190), puisque c'est une histoire par, à propos, et pour les fantômes seulement. Alors que Blue s'approche de la fenêtre et du monde extérieur, le drame approche également de sa scène finale. Le signal de départ est donné par Black, par le simple fait qu'il n'est plus dans la chambre mais dehors, dans la rue. La fenêtre délimite l'espace entre le rêve et la réalité, séparant le fictif du monde réel, comme dans *Les Fenêtres* de

Charles Baudelaire. Au dernier moment, quand Blue sort de la chambre, il sort aussi de l'histoire, provoquant l'épilogue : « *For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing* » (NYT 196). L'énigme n'a pas été résolu ; Blue abandonne simplement la chambre et le livre, et le lecteur est laissé sans indice sur son sort ou les motivations de Black, depuis le roman postmoderne crée des énigmes mais n'essaie pas de les résoudre. Le dialogue final est une sombre duplication du dialogue initial avec White, qui dicte la fermeture de l'affaire, dans la chambre de Black.

L'espace intérieur est toujours décisif pour le développement de l'action⁹. Comme dans les récits précédents de *The New York Trilogy*, *The Locked Room* tourne autour d'une succession de paramètres intérieurs. La première étape dans l'histoire est prise quand le narrateur entre dans l'appartement de Fanshawe, un espace austère dominé par l'écriture : « *It was a small railroad flat with four rooms, sparsely furnished, with one room set aside for books and a work table* » (NYT 201). Fanshawe est l'alter-ego du narrateur, il vit dans son esprit, et c'est l'histoire d'un voyage à travers l'espace mental :

9 L'action dans *The Metamorphosis* de Franz Kafka est également placé entièrement dans la chambre de Gregor et les chambres adjacentes de la maison de Samsas. Dans l'épilogue, les personnages survivants partent à l'extérieur, dans une tentative d'oublier toute l'histoire et de commencer une nouvelle vie. Une vision optimiste du futur n'apparaît que lorsqu'ils quittent l'atmosphère oppressante de la maison. Le sort de Gregor, le « monstre », est l'emprisonnement et la mort dans la prison-cage, tacitement ignoré par sa famille. L'identification de Gregor avec la chambre est si forte que quand la chambre est vidée de ses meubles, Gregor est également dépouillé de ses dernières caractéristiques humaines. Grégor se rend compte qu'en préférant une chambre vide, il a cédé à ses instincts les plus primitifs : « *Nothing should be taken out of his room; everything must stay as it was; he could not dispense with the good influence of the furniture* » (Kafka, *The Complete Stories*, pp. 116-7). Les personnages sont enfermés de façon permanente dans des espaces fermés et scellés, avec des portes qui empêchent la communication entre des univers isolés. Dans le monde claustrophobe de Kafka, l'espace extérieur offre plus de tranquillité, d'harmonie et de lumière que l'intérieur. Car Kafka, contrairement à Auster, craint la solitude et n'associe pas l'enfermement dans la chambre avec création artistique, seulement avec annihilation et mort. Auster offre toujours une possibilité de rédemption, car il est un postmoderniste, pas un nihiliste comme Kafka. Kafka transmet l'angoisse universelle du monde moderne : une situation sans issue, une atmosphère oppressive, un espace semblable à un labyrinthe.

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. [...] He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself. (NYT 199)

La connexion entre Auster et Hawthorne est encore plus évidente dans cette histoire : le héros homonyme de *Fanshawe* de Nathaniel Hawthorne (1828) est un intellectuel qui se retire du monde et plonge dans la solitude. Le fait qu'Auster nomme son héroïne Sophie, comme Hawthorne l'épouse de Fanshawe joue un rôle prépondérant dans la fascination autodestructrice de Fanshawe par l'auteur, dont la tendance à l'isolement, aussi dans sa vie privée, est largement connu. Hawthorne a clairement regardé son héros comme un côté noble et non pollué de lui-même, comme le narrateur de *The Locked Room*, souvent confondu avec son ami d'enfance. Cependant, cette biographie initiale de Fanshawe est complètement tirée de la propre biographie de Paul Auster. Par conséquent, le narrateur et l'objet de sa quête représentent l'auteur, c'est-à-dire que nous regardons la recherche de l'auteur pour sa propre identité. Le narrateur n'a même pas de nom ; il est simplement l'homme qui raconte l'histoire de la chambre fermée à clé, et il existe uniquement comme une entité narrative. Comme ses prédécesseurs excentriques de *City of Glass* et de *Ghosts*, Fanshawe a développé une attraction pour les espaces fermés secrets (la tombe et la boîte sont des motifs importants dans sa biographie), qui ont dégénéré en une intimité implacable et ritualisée, à peine différente de la mort. Un autre passage de *Wakefield* illustre les conséquences de cette caractéristique qui domine le travail d'Auster et Hawthorne :

Au milieu de la confusion apparente de notre monde mystérieux, les individus sont si bien adaptés à un système et des systèmes les uns aux autres, et à un tout, qu'en s'écartant un moment, un homme s'expose à un risque effrayant de perdre sa place pour toujours. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.¹⁰

Stillman, Black et Fanshawe sont, tous les trois, *Wakefields* qui abandonnent leurs routines quotidiennes afin de poursuivre des quêtes folles. Ironiquement, les personnages qui quittent aussi leur propre vie pour les chercher (Quinn, Blue, le narrateur) sont eux-mêmes dépossédés de leurs identités lors de leur recherche.

¹⁰ Hawthorne, *Tales and Sketches*, p. 298.

Alors que l'esprit du narrateur est dominé par l'omniprésent Fanshawe, celui de Sophie se vide peu à peu de sa présence. Sophie voit son mari disparu comme un cadeau temporaire, irrémédiablement perdu, maintenant substitué par le fils sur le point de naître. Sophie appréhende cette transition en termes physico-spatiaux, comme si elle était une espace-chambre vidée pour être remplie d'un nouveau contenu-habitant. Le narrateur joue avec le mot « chambre » et avec la grossesse de Sophie : « *as though there was no more room inside her for Fanshawe. These were the words she used to describe the feeling – no more room inside her* » (NYT 203). Cela rappelle la séquence « *Room and tomb, tomb and womb, womb and room* » de *The Invention of Solitude* (159-60), sur les mystères universels de la vie et de la mort.

Les valises retirées de la maison de Fanshawe, contenant son travail écrit, pèsent autant qu'un homme, puisque le travail représente l'homme lui-même. Même ici, Fanshawe est enfermé dans un espace minimal fermé. Le narrateur semble le faire sortir de l'espace de Sophie, qui n'a plus de place pour lui, et dans son propre espace, que Fanshawe va maintenant habiter. Le narrateur mentionne le courage qu'il a dû rassembler pour ouvrir les valises, comme il devra le faire, beaucoup plus tard, pour ouvrir les boîtes avec les affaires de Fanshawe, dans la maison qu'il partagera avec Sophie. L'ouverture de ces conteneurs libère leur habitant, comme un génie maléfique, ou un fantôme du roman précédent, maintenant libre de hanter la vie de ceux qui l'entourent.

Le narrateur entre seul dans la chambre de l'enfance de Fanshawe et cette expérience s'avère tout aussi douloureuse. Les chambres sont les espaces les plus intimes, hantés par la mémoire de ceux qui les habitaient. Fanshawe est enfermé dans la chambre qui est l'esprit du narrateur, et le narrateur accédera également à l'esprit et à la chambre de Fanshawe, explorant ainsi l'intérieur de l'homme qui connaît déjà et habite son propre intérieur. Cette scène est similaire à celle de *Ghosts*, quand Blue entre dans l'espace de Black : « *I settled down behind the desk. It was a terrible thing to be sitting in that room, and I didn't know how long I would be able to take it. [...] I had stepped into the museum of my own past, and what I found there nearly crushed me* » (NYT 257). Le narrateur éprouve une réaction émotionnelle violente, causée par les souvenirs (photographies et lettres) révélés dans l'atmosphère particulière de la chambre. Si nous comprenons la maison comme une métaphore de son habitant, la chambre à l'étage supérieur devient l'espace de la pensée, des souvenirs et du subconscient, où les secrets sont cachés.

Le dernier espace hanté par Fanshawe est débloqué la veille de la rupture du narrateur avec Sophie et de l'expédition autodestructrice à Paris : après les valises, le bureau et la chambre d'enfance, maintenant le placard avec les affaires de Fanshawe est dévoilé, libérant le fantôme encore une fois. Les personnages discutent de la présence spectrale qui hante leur vie, comme si les boîtes et le placard contenaient l'homme : « *Now, as Sophie opened the door of the closet and looked inside, her mood suddenly changed. 'Enough of this,' she said, squatting down in the closet. [...] 'Enough of Fanshawe and his boxes'* » (NYT 284). Sophie ouvre les portes de la mémoire, l'une des nombreux chambres verrouillées où l'esprit de Fanshawe réside toujours. Par inadvertance, elle mentionne également « *his boxes* », évoquant la boîte magique de l'enfance de Fanshawe et ses pouvoirs surhumains. « *Enough of this* » et « *All of it* » : nous ne savons pas si Sophie parle des objets ou de Fanshawe lui-même, dans une métonymie délibérée du contenant et du contenu. À Paris, sur la carte postale que le narrateur écrit à Sophie, nous lisons : « *At the very least, remember to clean out the closet before I return* » (NYT 289), soulignant la nécessité d'exorciser les fantômes de la mémoire, car les craintes le subconscient se cacher encore dans l'espace le plus intime de l'esprit.

Comme dans *Leviathan* Ben Sachs nettoie les nombreuses chambres de la maison de Lillian Stern, comme s'il essayait de résoudre chaque partie de sa biographie, aussi pleine de secrets qu'une chambre fermée. Le processus d'adoption de Sachs par Lillian et sa fille Maria est illustré par la découverte progressive des chambres de la maison, jusqu'à la conquête de Lillian. Finalement, Sachs trouve le courage d'entrer dans la chambre de l'homme qu'il a tué et dont il cherche à combler l'absence :

‘I finally found the courage to go into his room,’ Sachs said. ‘That’s what started it, I think, that was the first step toward some kind of legitimate action. Until then, I hadn’t even opened the door. Too scared, I suppose, too afraid of what I might find if I started looking. [...] I found a copy of his dissertation. That was the key. If I hadn’t found that, I don’t think any of the other things would have happened. (L 223)

De la même manière que dans de *The New York Trilogy* en pénétrant dans la chambre, Sachs entre dans l'esprit du personnage et découvre en même temps la nature de sa prochaine mission. La dissertation est la clé, depuis *l'accent* principal de *Leviathan* est la simultanéité de la vie et de l'écriture. Au seuil de sa nouvelle existence, au moment décisif, Ben se sent sur le point de commencer « *a long voyage into the darkness of his soul [...], like someone who has just run into a brick wall* » (L 198 and 227).

C'est un mur de la mort, puisque Sachs décide de tuer son identité précédente et mis sur un nouveau voyage qui se terminera avec l'accident mortel à Wisconsin.

Se souvenant de son adolescence passée dans la compagnie de Fanshawe, le narrateur se rend compte que les drames vécus par Fanshawe étaient toujours plus douloureux parce qu'ils se sont déroulés en lui : « *By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile, going through the notions of dutiful behaviour, but cut off from his surroundings, contemptuous of the life he was forced to live* » (NYT 216). Dans l'épilogue de *The Locked Room*, le protagoniste est confiné à un espace de réclusion littérale et figurative, parallèle à la nature de ses drames adolescents. Les actions de Fanshawe ont révélé un tout nouveau monde au narrateur-enfant fasciné, dans une image du processus de croissance et de découverte de soi. Bien que le narrateur aurait pu trouver ce potentiel en lui-même, sans l'intervention de Fanshawe, il faut garder à l'esprit que Fanshawe habite l'intérieur du narrateur, le dominant tout au long de l'histoire.

Dans sa digression biographique, le narrateur mentionne que le dernier renforcement de la relation entre le jeune Fanshawe et son père mourant s'est produit dans l'espace privilégié de la chambre. Dans cet espace d'intimité, où le père attend la mort, les deux reconnaissent leurs liens émotionnels oubliés. Au moment de la mort de son père, Fanshawe est allongé sur un tombeau fraîchement creusé, en pleine isolation, en regardant le ciel, aux antipodes du ventre générateur de vie, l'autre espace fermé universel. La tombe est aussi éloignée que la boîte à l'intérieur de laquelle Fanshawe se cachait comme un enfant, pour accéder à des expériences et des voyages qu'il ne partageait avec personne. Le même arrive ici, en accédant à l'expérience de la mort, seul et inconscient de la présence du narrateur. Fanshawe remplit simultanément le zen idéal de détachement pur, de parfaite indifférence, et rêve américain d'individualisme absolu, affirmant son identité, à l'abri du monde. En dépit d'être un écrivain, Fanshawe ne cherche pas à publier, son écriture reste personnelle, une expression de son individualisme, invulnérable aux pressions sociales, plus authentique que ceux qui poursuivent le succès. En revanche, le narrateur abandonne ses rêves littéraires pour écrire des articles, suit une voie opposée à celle de Fanshawe et accepte des compromis que Fanshawe refuse.

Le narrateur possède également un espace d'écriture solitaire, apparemment non partagé, mais hanté par Fanshawe, une présence invisible à la fois dans la biographie sur le point d'être écrite et dans la lettre qui envahit soudain l'espace que le narrateur pensait être le sien : « *The fact that*

I did not once stop thinking about Fanshawe, that he was inside me day and night for all those months, was unknown to me at the time » (NYT 242). À Paris, le narrateur découvre que Fanshawe a travaillé comme écrivain fantôme pour la femme d'un cinéaste russe, mais en réalité, toute la trilogie est un vaste système d'écriture fantôme. Stillman invente le fantôme Henry Dark pour articuler ses idées sur le paradis retrouvé. Blue, à son tour, fait des rapports pour White, où il transforme la vie de Black en écriture, mais, puisque White et Black sont la même personne, le destinataire lit sa propre vie décrite par un autre. Dans *The Locked Room*, les rumeurs disent que le narrateur anonyme est le véritable auteur de *Neverland* et Fanshawe est juste un pseudonyme. De même, le cahier rouge de Quinn, un texte abandonné par un homme disparu, est à l'origine, selon le narrateur, d'une grande partie de *City of Glass*. Comme dans une gestation qui passe inaperçue, Fanshawe est à l'intérieur de chaque espace habité par le narrateur parce qu'il est à l'intérieur de lui-même, ce qui l'empêche d'atteindre un isolement visionnaire semblable à celle de la boîte, de la tombe ou de la chambre. Incapable de prospérer dans les limites de l'existence dont il a hérité, le narrateur stagne, comme si son talent était désormais la propriété exclusive de Fanshawe, bien que son mariage et son statut lui permettent la liberté de poursuivre ses propres projets littéraires. Encore une fois dans la trilogie, un personnage devient conscient d'être pris au piège dans un livre écrit par quelqu'un d'autre. La menace psychologique de la désintégration par soumission à Fanshawe est plus grande que la menace verbalisée par Fanshawe lui-même qu'il tuerait le narrateur au cas où il tenterait de le trouver.

L'arrivée de la lettre de Fanshawe annonce une obscurité impénétrable qui s'empare progressivement de la vie du narrateur.

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened [...] My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness. [...] The letter was opaque, a block of darkness that thwarted every attempt to get inside it. (NYT 235 and 238)

Le narrateur aspire à sortir des ténèbres, à sortir de la chambre sombre où il est enfermé, une antithèse de la libération créatrice de *White Spaces*, puisque les espaces du narrateur (la chambre, l'esprit et le livre) sont devenus des espaces de chaos. Quand le narrateur pénètre physiquement la mère de Fanshawe, il a l'impression de pénétrer aussi dans ses propres ténèbres, sans toutefois le déchiffrer. D'une certaine manière, il est à

l'intérieur de Fanshawe, à travers la personne qui l'a engendré, à l'intérieur de l'homme qui est, à son tour, à l'intérieur de lui. C'est une spirale d'espaces violées (« *I was fucking out of hatred* », NYT 266), qui anéanti l'envahisseur et l'envahi.

Après avoir accédé au secret que vit toujours Fanshawe, le narrateur lui-même devient une chambre verrouillée consciente : « *I locked up the secret inside me and learned to hold my tongue* » (NYT 239). La biographie reportée et son protagoniste deviennent des présences inhibitrices. Dans la chambre de l'esprit, ils minent la relation du narrateur avec Sophie, avec le monde qui l'entoure et avec lui-même. Dans la chambre d'écriture, travailler devient impossible (« *my new workroom [...] seemed too cramped* », NYT 244) un sentiment similaire à celui vécu par Sophie quand elle déclare qu'il n'y a plus de place en elle pour Fanshawe. « *I was truly lost, floundering desperately inside myself* » (NYT 244), observe le narrateur, comme s'il était immergé dans la chambre sombre de Peter Stillman. Comme dans toute la trilogie, la chambre fermée à l'intérieur de nous est toujours la plus difficile à explorer. En essayant d'écrire la biographie de Fanshawe, le narrateur ne crée pas une cosmogonie (comme dans le recensement de Harlem) mais une chaologie. Fanshawe avait sa tombe dans la jeunesse, ce qui l'a amené, et lui seul, plus proche du mystère indéchiffrable de la mort. Le narrateur a maintenant son propre tombeau, ce qui ne l'amène à aucune révélation : « *I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own* » (NYT 250). Les pages du livre construisent un mur de la mort, une autre tombe, le plus solitaire des espaces, la chambre ultime.

Pendant plusieurs pages, le narrateur résume une série d'histoires que Fanshawe affectionne, dominées par l'enfermement dans de petits espaces (la caverne, la chambre, l'igloo) toujours connotés avec la mort, véritables tombes pour les vivants, comme la chambre verrouillée de Fanshawe. Ces murs meurtriers sont souvent construits avec des mots, comme ceux prononcés par Mme Fanshawe, qui tournent autour du narrateur, formant une chambre de protection qui n'est qu'un piège qui le hantera pour toujours :

Her voice was hypnotic. As long as she went on speaking, I felt that nothing could touch me anymore. There was a sense of being immune, of being protected by the words that came from her mouth [...] I was floating inside that voice, I was surrounded by it, buoyed up by its persistence, going with the flow of syllables, the rise and fall, the waves. (NYT 264)

À Paris, le narrateur tente de remplir les chambres encore vides dans la maison de la mémoire afin de terminer la construction du travail écrit. Mais il devient de plus en plus conscient de ses ténèbres intérieures et de son incarcération. Le processus de duplication atteint son apogée à ce point. Simultanément, et sans que le narrateur le sache, Fanshawe est aussi enfermé dans les ténèbres, sous le nom récurrent de Henry Dark, attendant sa propre fin auto-imposée. Seul dans la chambre d'hôtel, le narrateur expérimente la métamorphose finale kafkaïenne :

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been – but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude – living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull. (NYT 292-3)

A ce moment crucial, le narrateur accède au sujet central (et au titre) de l'histoire qui l'emprisonne en tant que personnage, lorsqu'il entre dans la dernière chambre et se retrouve à Fanshawe. Comme Blue, quand il entra dans la chambre de son double, Black (l'image du chaos intérieur et du soi inconnu) et a trouvé ses propres écrits. Alors que l'écriture est un moyen de révéler son identité, le double représente l'inconnu dans son identité. Le pèlerinage le long des chambres de mémoire est toujours torturé par des étrangers qui les occupent, des intrus qui parlent au nom du sujet. Dans le moment suivant, Paul Auster interfère dans le récit et offre la clé de cette duplication et de la circularité quand il déclare que *The Locked Room*, *City of Glass*, et *Ghosts* tous racontent la même histoire, avec des niveaux croissants et différents de compréhension. Le paysage récurrent de la métropole postmoderne, héritière de Kafka, Beckett, Borges et Jabès, est aussi labyrinthique que l'esprit humain, reflétant une complexité psychologique qui a ses racines dans Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau et Dickinson.

Finalement, le narrateur se dirige vers la chambre microcosmique fermée de Fanshawe. Mais est-ce une rencontre réelle dans une maison à Boston ou juste un duel final dans son esprit ? Est-ce le narrateur devant la porte qui cache Fanshawe ou est-il dans son propre subconscient ? La quête de *The Locked Room* n'est que la description d'un mouvement en spirale centré sur le narrateur, qui pénètre dans un manoir abandonné en labyrinthe, s'ouvrant porte après porte, dans une représentation fictive de la découverte

de soi. Quand la chambre de Fanshawe, le noyau d'une conscience souffrante, est atteint, et malgré la porte qui les sépare, les deux interlocuteurs sont si proches l'un de l'autre qu'il semble au narrateur que les mots de Fanshawe viennent en réalité de sa propre tête, ce qui est le cas de Fanshawe.

L'isolement destructeur de Fanshawe, vécu aussi par son double, représente une antithèse de la solitude de l'écriture cosmogonique. En racontant son propre effacement dans le cargo grec, Fanshawe révèle qu'il n'a jamais quitté l'espace fermé du navire, « *living like a dead man* » (NYT 310). À travers la porte, il décrit comment il s'est verrouillé dans sa cabine au fond du navire, dans l'espace le plus sombre et inaccessible comme un tombeau flottant, une réponse négative au défi visionnaire de la jeunesse. Fanshawe vit depuis deux ans dans cette maison de Boston, dernière étape de son voyage, dans l'isolement complet, comme Henry Dark, le personnage sinistre du livre de Peter Stillman, puisque les ténèbres l'ont déjà envahi. Fanshawe reconnaît que la maison est trop grande pour une seule personne et qu'il n'a jamais essayé d'explorer les étages supérieurs, dans un parallèle avec l'esprit humain, encore largement inexploré. Fanshawe est entré dans les chambres les plus obscures de son esprit et, à cause de cela, il a décidé de ne pas aller plus loin. Le narrateur a voyagé avec lui, et, après avoir vécu au bord des ténèbres, décide d'abandonner la quête et de tuer Fanshawe, l'enfermant dans une chambre toujours fermée.

Malgré l'insistance, la dernière porte reste fermée, car il semble impossible d'atteindre la vérité à propos de nous-mêmes, car il y aura toujours une dernière chambre fermée dans notre subconscient¹¹. Nous ne pouvons pas ouvrir la porte qui isole (et conserve en même temps) cette chambre, ou l'admettons dans un livre écrit dans une chambre avec des

¹¹ Une scène très similaire se produit à *Jimmy Rose* de Herman Melville, un personnage présent dans *Ghosts*, comme le déguisement de hobo choisi par Blue. Dans l'œuvre de Melville, Jimmy Rose refuse d'ouvrir la porte de la vieille maison où il s'est enfermé dans un exil excentrique et désespéré, allant jusqu'à faire des menaces de mort à un ami qui va le chercher après avoir appris le secret de sa localisation. Comme dans les dernières scènes de *The Locked Room*, le narrateur de *Jimmy Rose*, qui centre tout son discours sur le protagoniste, doit déchiffrer les chambres d'un vieux manoir, l'ancienne propriété de la disparue, Rose. Son esprit hante les chambres du manoir, incitant le récit de l'histoire. Une fois de plus, Auster se révèle être un « plagiaire dans la louange », comme Melville l'a écrit dans *Jimmy Rose*. Voir Herman Melville **Erro! Marcador não definido.**, *Selected Tales and Poems*, édité avec une introduction de Richard Chase (New York : Holt, Rinehart et Winston, 1965), pp. 132-43 et Sousa Santos, « *Plagiarism in Praise* ».

fenêtres à l'extérieur. Les livres écrits dans ces chambres intérieures surnaturelles et sinistres n'atteignent jamais les yeux du public. Qu'a fait ou écrit Fanshawe pendant son long isolement ? Qu'a écrit Black ? Qu'écrivait Quinn dans le cahier rouge, avec la plume qu'il achetait à un sourd-muet, habitant du silence ? Qu'a écrit Sam dans *In the Country of Last Things* ? Contrairement à Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou Phillip Marlowe, les détectives d'Auster ne parviennent jamais à une solution. L'esprit qui dérive, en constante méditation, déclenche le récit, qui est codifié dans des signes également dérivants, qui produisent d'autres signes dans leur mouvement vers un but établi. Lorsque cet objectif reste inatteignable (ou inaccessible), nous nous retrouvons avec les fins non concluantes de *The New York Trilogy* et *Moon Palace*.

Moon Palace

En lisant les paragraphes ouverts de *Moon Palace* (1989), trois éléments de la biographie de Marco Fogg se détachent : la chambre à 112th West Street, les 1492 livres qu'il gardait comme seule compagnie, et les boîtes envoyées par Victor, des espaces mobiles qui stockent ces livres et contiennent la mémoire de son propriétaire. Cela rappelle les boîtes de Fanshawe, puisque ces livres étaient la possession la plus précieuse de Victor, accumulée pendant plus de trente ans, le seul héritage laissé à Marco. Le début de l'histoire de Marco se confond avec l'histoire de cette chambre vide, peuplée de rien d'autre que des mots écrits. Chaque étape de sa biographie subséquente s'accompagne de mouvements dans des espaces de vie différents et chaotiques.

Dans *The Invention of Solitude* l'histoire dramatique des grands-parents de A. et de la façon dont Anna Auster a tué son mari est également perçue à travers les mouvements constants de la maison et l'absence de points de référence durables, qui ont irrémédiablement isolé la famille Auster. Le meurtre se produit à l'intérieur de la maison et est suivi par une succession de cellules et de salles d'audience, dans une saga aussi claustrophobe de la famille que le père n'arrive jamais à échapper. La famille est une cellule de prison, pas la cellule d'un organisme vivant, un groupe fermé en lui-même, muré, comme une défense contre les dangers immanents à la condition des pauvres immigrants juifs. Cette cellule de prison est tyranniquement dominée par la matriarche Anna Auster, qui impose son autorité sur ses enfants jusqu'à la mort.

Pendant l'enfance de Marco Fogg, lui et Victor créent des mondes imaginaires qui compensent la cruauté et la solitude de la réalité. Ensemble,

ils construisent des univers parfaits, décrits en détail, qui dominent l'espace clos qu'ils partagent, comme des écrivains isolés dans leurs chambres :

Within a month of my arrival, we had developed a game of inventing countries together, imaginary worlds that overturned the laws of nature. Some of the better ones took weeks to perfect, and the maps I drew of them hung in a place of honor above the kitchen table. The land of Sporadic Light, for example, and the Kingdom of One-Eyed Men. Given the difficulties the real world had created for both of us, it probably made sense that we should want to leave it as often as possible. (MP 6)

Pour Victor et Marco, vivre et écrire sont les mêmes, et ils appliquent ce principe au livre de vie de chacun : « *Every man is the author of his own life,* » he said. *“The book you are writing is not yet finished. Therefore, it’s a manuscript. What could be more appropriate than that?”* » (MP 7), sont les mots de Victor, quand Fogg découvre, ravi, que ses initiales peuvent représenter le mot « *manuscript* ».

La chambre du 112th West Street marque le début de la biographie indépendante de Fogg, parsemée de descriptions détaillées de biens de seconde main, de locations, de sous-locations, de chambres partagées et de problèmes financiers permanents. Quelques minutes après son emménagement, les soixante-seize boîtes contenant les livres de Victor arrivent et deviennent les seuls meubles de cet espace vide. Fogg crée une sorte de prison modulaire, avec un lit et un bureau, à partir de ces matériaux particuliers. C'est un cadre vital pour Fogg, comme en témoignent les déclarations enthousiastes d'affection pour ce petit espace privé de lecture et de méditation. Les livres sont un élément majeur de l'originalité, qui, comme un puzzle, peut construire n'importe quoi si assemblé de la bonne manière, représentant la construction de l'œuvre écrite à travers le placement correct et l'ordre des pierres-mots. Les lectures permettent à Fogg de voyager dans n'importe quel espace et champ de connaissance à l'intérieur de ces murs, revisitant certains des extraits dans *White Spaces*.

Mais le vide prend progressivement le contrôle de la vie de Fogg après la mort de Victor. Au lieu de remplir l'espace vide de la chambre, Fogg permet à cette absence blanche de le remplir à la place, dans une inactivité solitaire et cloîtrée, rappelant le nihilisme statique de certains personnages

de Kafka¹² et Beckett et le théâtre de l'absurde¹³. « *I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take an action at all. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art* » (MP 20-1) : cela semble être une façon particulière d'écrire le livre de la vie, avec des aspirations artistiques, plus par omission que par construction efficace. Fogg commence à se déplacer dans un autre monde, abandonnant ses affaires et concoctant des excuses de plus en plus bizarres pour son apparente indifférence à l'inconfort. En réalité, Fogg montre tous les signes de la schizophrénie : son comportement devient de plus en plus erratique, il perd la notion du temps, éprouve des hallucinations et son pouvoir de raisonnement s'affaiblit considérablement.

La chambre est une image du protagoniste de *Moon Palace* (Ils sont tous les deux excessivement remplis de fiction littéraire et vide de réalité), de sa biographie et de ses processus mentaux. Le personnage se confond avec la

12 « *I am more and more unable to think, to observe, to determine the truth of things, to remember, to speak, to share an experience; I am returning to stone, this is the truth. I am more and more unable even in the office. If I can't take refuge in some work, I am lost* ». Franz Kafka, *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, éd. Nahum N. Glatzer (New York : Schocken, 1974) p. 115. Le travail (de l'écriture) est le moyen de salut pour beaucoup des personnages d'Auster. D'autre part, l'inactivité est le chemin de l'annihilation, comme le prouve la trajectoire de Fogg.

¹³ Les dramaturges de l'absurde sont concernés par le manque de communication moderne et global. Dans les pièces d'Edward Albee, chaque personnage existe dans les limites de son ego privé. La technique dramatique qu'il utilise développe un thème centré sur la communication, présentant une série de discours apparemment déconnectés. L'effet cumulatif de ces discours est un commentaire dévastateur sur l'incapacité de communiquer dans la société moderne. *Endgame* de Beckett (1957) se déroule dans une chambre isolée de tout contact avec l'extérieur. Les personnages sont confinés à cette chambre vide, qui est peut-être suggestive de l'intérieur du crâne humain, les fenêtres étant les yeux qui observent le monde, ou, selon certains critiques, nous pouvons être dans le ventre maternel. La plupart des valeurs que représente la civilisation occidentale ne semblent plus avoir d'importance dans cette chambre. Ici, tout a perdu de son sens, car le jeu touche à sa fin. Dehors, tout est vide. Les seules personnes qui restent sont stériles et désespérées, un désespoir semblable à celui de *In the Country of Last Things*. Aussi dans *Last Tape* de Krapp (1958), Krapp, un vieil homme, effectue son dernier soliloque à enregistrer sur bande, répétant des gestes et des mots dans la solitude, dans une chambre vide. « *How can one be sure, in such darkness* », demande le narrateur sans nom de *The Unnamable*, se référant à la solitude qui l'entoure et l'aveugle. Samuel Beckett, *The Unnamable: Three Novels* (New York : Grove Press, 1965) p. 292.

chambre, et la chambre avec les livres qui l'habitent et l'empêche d'être un espace vide réel. Fogg vit à travers ces livres qu'il vend néanmoins progressivement, dans un processus irréversible d'anéantissement physique et mental. La fragmentation de l'individu est claire, il y a une relation symbiotique entre la réalité et l'imagination, entre le livre et le monde, entre le sujet et la chambre :

As I sold off the books, my apartment went through many changes. [...] My life had become a gathering zero, and it was a thing I could actually see: a palpable, burgeoning emptiness. Each time I ventured into my uncle's past, it produced a physical effect, an effect in the real world [...] The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. I was both perpetrator and witness, both actor and audience in a theater of one. I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear (MP 24).

La vidange de la chambre symbolise la vidange de la vie, du corps et de l'esprit de Fogg jusqu'à la stupeur absolue, l'ascèse suicidaire. Si, jusqu'à ce moment, les livres ont été l'incarnation de Victor, maintenant ils étaient devenus l'incarnation réduisante de Fogg, son mobilier, sa compagnie et son activité, ainsi que sa seule source de revenus et de subsistance. En vendant les livres qu'il lit avidement pour acheter de la nourriture, Fogg dévore réellement les livres, au sens littéral et figuré : Fogg est, psychosomatiquement, les livres. Anna Blume brûle aussi les livres de la bibliothèque pour pouvoir survivre au terrible hiver. Mais Anna détruit réellement la bibliothèque pour sauver sa vie, puisqu'elle comprend cette réalité doit avoir la priorité sur la fiction.

« *The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is* » (IS 79) : Fogg a coupé les liens avec l'humanité, dans un démenti droit du monde extérieur, en essayant de se rapprocher le plus possible du point zéro (zen) de l'existence.¹⁴ Postmodernisme est disqualifié de toute implication politique due à son appropriation narcissique et ironique des images et des histoires.

¹⁴ « *The deteriorative surveillances of City of Glass and Ghosts; the Locked Room narrator's absorption into the Fanshawe biography; the slide of the urban society in In the Country of Last Things; Fogg's starvations and eviction and the parallel trajectories of wandering and loss in the lineage Effing-Barber-Fogg in Moon Palace; the wall-building sentence in The Music of Chance; Sachs' abandonment of wife, lovers, and career in his drive toward literal fragmentation in Leviathan – all are variants of getting back to zero.* » Eric Wirth, « *A Look Back from the Horizon* », *Beyond the Red Notebook*, p. 174.

La rupture délibérée avec l'histoire signifie la destruction de la relation entre la société humaine et l'espace, entre le public et le privé, motivée par l'indifférence absolue à tout ce qui sort de la chambre, du livre et de la fiction.

La création littéraire est différente du délire de Fogg, car elle implique un travail actif de construction au lieu d'un catalogage passif de pensées obscures, d'associations fiévreuses et de rêves de jour, tels que ceux vécus par Fogg à cause de la famine. L'isolement de l'écrivain à l'intérieur des murs de la chambre doit être une source d'inspiration et de construction, pas de rêveries stériles. Ce travail solitaire distingue l'écrivain et lui donne le pouvoir pour remplir les espaces blancs de la chambre, au lieu de les vider. De même, *The Hunger Artist* de Franz Kafka a également pris son isolement passif trop loin, au point de suppression physique réelle, oubliée par tout le monde et rapidement remplacé. Quinn, d'autre part, combine sa désagrégation solitaire avec une capacité visionnaire unique et des pensées sublimes annotées dans le livre inaccessible, depuis la solitude peut être (ré)inventé de plusieurs façons. Quand, après une période de délire, Fogg saisit la réalité de sa situation, il attribue une connotation de mort à l'espace blanc qui l'entoure, à la fois physiquement et existentiellement : « *back in the world of fragments, back in the world of hunger and bare white walls* » (MP 33). Il s'agit, en réalité, un espace noir, l'antithèse du texte séminal de la prose d'Auster, l'étape pour l'anéantissement de l'individu :

The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. If life was a story, as Uncle Victor had often told me, and each man was the author of his own story, then I was making it up as I went along. I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next. All well and good, perhaps, but the question was no longer whether I could write the story off the top of my head. I had already done that. The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink (MP 41-2).

L'existence de Fogg est réduite à la chambre vide et ses murs sont les pages du livre de la vie où, tout comme Quinn, il inscrit mentalement les événements qui ne le transforment en rien, dans une reformulation nihiliste des enseignements de Victor. La porte et les fenêtres, dont le *Moon Palace* on peut voir, sont les moyens de communication avec l'extérieur que Fogg rejette, dans son processus d'implosion solipsiste, un suicide blanc, non-violent par l'isolement et l'inanition. Par inadvertance, Simon Fernandez, le surintendant en charge de l'éviction de Fogg, synthétise la similitude entre la chambre et la vie de son unique habitant, tous deux dans une situation

terminale : « *You've got some place here, my friend. If you don't mind me saying so, it reminds me of a coffin. One of those pine boxes they bury bums in* » (MP 45). Dans la chambre, Fogg a créé une cosmogonie sombre, consciemment construire le chaos et détruire le cosmos cet espace était autrefois : « *This is what I deserve, I said to myself. I've made my nothing, and now I've got to live in it* » (MP 54).

Moon Palace est une histoire d'errance guidée par le hasard, alternant espaces intérieurs et extérieurs. En quittant la chambre, Fogg continue son processus d'auto-dissolution à l'extérieur, dans la ville de New York. Mais l'extérieur peut être encore plus hostile et vide que le néant de la chambre. Fogg trouve paradoxalement un espace extérieur fermé à la turbulence de la ville : Central Park, où il devient une sorte de postmoderne Robinson Crusoe. Cet espace contraste avec le comportement uniforme agité de la foule urbaine, avec son hostilité collective, la suppression de l'individu et la massification robotique. Central Park est un vestige de la nature, un espace ouvert fermé aux horreurs des rues de New York. Là, le calme et la générosité existent encore ; Le temps et l'individualité peuvent être appréciés, aussi excentriques soient-ils, dans un jardin d'Eden urbain imparfait. Cependant, Fogg remplit finalement ce nouvel espace avec une quantité encore plus grande de néant et d'autodestruction : « *Zimmer and Kitty kept asking me how I had managed to do nothing for so many days* » (MP 62). Outre les activités humiliantes de la mendicité, Fogg passe son temps dans les monologues hallucinés et le catalogage obsessionnel, comme dans *City of Glass*, *Ghosts* et *Leviathan*, bien que en contraste avec *The Invention of Solitude* et *The Music of Chance*, dont les personnages remplissent leurs espaces vides d'écriture.

Fogg a fini par se retirer dans une caverne naturelle à Central Park, un espace de mort fermé, une autre antithèse de l'utérus maternel. La caverne est une image de la solitude ultime, une récurrence de l'image annoncée dans le cercueil de la chambre, où Fogg s'était enfermé, avant de s'enfouir volontairement dans la caverne-tombeau. Mais le miracle se produit et Fogg, contrairement à Quinn, est sauvé *in extremis* et renaît : il est retiré de la grotte par ses amis, comme en naissant, quittant ainsi l'utérus de la mort, ce cocon métamorphique qui l'aurait anéanti s'il avait insisté pour y rester. La caverne est comparable aux profondeurs sombres et secrètes de l'esprit, à une dernière étape avant un état sombre uniforme d'isolement. Mais il peut aussi être un lieu de résurrection, puisque le voyage vers le monde souterrain est l'une des images archétypales de l'expérience qui précède la naissance d'un homme nouveau. Reliant les deux images, la caverne représente une

descente vers l'inconscient cela implique la mort de l'ego. Fogg, cependant, ne fait que passer d'un état d'hibernation à un état de vie apparente.

Dans la vie de Fogg, une période transitoire de récupération s'ensuit, en compagnie de Zimmer, avec la découverte de l'amour de Kitty Wu. Cependant, son séjour à la maison de Zimmer est de courte durée et une nouvelle période s'ensuit, symbolisée par le passage à un nouvel espace intérieur de travail et de vie. En quittant la chambre, Fogg quitte également Zimmer, qu'il ne reverra plus pendant treize ans. La nouvelle chambre de Fogg, dans la maison d'un monomane qui s'appelle Thomas Effing, est aussi austère que la cellule d'un moine. Encore une fois, sans les excentricités de la salle précédente, les livres sont le seul élément décoratif. Dans ce cadre austère, la réagrégation du protagoniste se produit, à travers la construction d'un travail écrit, l'*Obituary in the Present Tense* de Effing, comme le poème homonyme *Ground Work* (GW 90)¹⁵. Fogg remplit la chambre avec des mots, l'empêchant de devenir un autre espace blanc légal, exorcisant simultanément la mort et la disparition de la mémoire d'Effing, dans une tâche similaire à celle de *The Invention of Solitude*. Dans les deux cas, les mots sont la force qui s'oppose au vide de la mort. Effing, comme Victor, veut être l'auteur de sa propre biographie, donc il forge une identité et une nécrologie, tandis que son corps estropié pointe dans une autre direction. Il exige obstinément une précision descriptive, ce qui soulève des doutes linguistiques et philosophiques chez Fogg : il n'y a pas deux objets identiques, aucun objet n'est identique à lui-même. La langue est toujours trompeuse, comme le craignent Stillman, Quinn et Blue dans *The New York Trilogy*.

La caverne réapparaît dans l'histoire du jeune Effing / Barber, grand-père de Fogg, version sauvage, à la frontière américaine, de la caverne domestiquée de Central Park, New York. Pour avoir accès à la caverne du renouveau, Effing a aussi dû vivre une expérience douloureuse connotée à la mort. Après avoir été forcé d'enterrer Byrne, son compagnon de voyage, de ses propres mains, Effing devient fou, perdu à l'intérieur de lui-même et dans la solitude sauvage du canyon. Atteignant la caverne, Effing prend possession de l'identité de l'ermite assassiné et redevient un fantôme, une

¹⁵ *Obituary in the Present Tense* (GW 90) a, excepté le titre, deux passages qui rappellent le texte de *Moon Palace* : « *Egg white, the white / of his eye* » rappelle l'épisode de désespoir causé par l'œuf cassé, dans la chambre du 112^{ème} West Street où le protagoniste meurt de faim. Les vers « *He memorizes / none of it. Nor does he write / anything down. He abstains / from the heart / of living things. He waits (...)* » illustrent aussi la transe nébuleuse vécue par Marco Fogg lors de ses derniers jours dans la chambre et lors de sa dérive à Central Park.

ombre dans ces murs, rappelant le mythe de Platon. C'est le début de la période la plus heureuse de la vie d'Effing, de la paix intérieure et de la productivité esthétique. La caverne est située dans une sorte d'oasis naturelle, un petit Eden à l'Ouest, puisque Central Park est situé au milieu de la jungle urbaine orientale, deux espaces simultanément ouverts et fermés. Effing remplit la solitude avec la peinture et l'écriture, qui réordonnent son univers et son chaos existentiel. L'écriture solitaire est intimement liée à la transcription esthétique et ordonnée du monde, dans un processus presque aussi visuel que la peinture elle-même :

In one notebook he recorded his thoughts and observations, attempting to do in words what he had previously been doing in images [...] then he found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. [...] He had descended so deeply into his solitude by then that he no longer needed any distractions. He found it almost unimaginable, but little by little the world had become enough for him. (MP 171-2)

Toutefois, le pouvoir de la solitude est dangereux et doit être géré de manière très prudente, sous peine de devenir agressivement hermétique, d'éviter violemment tout contact avec les autres, d'atteindre l'autodestruction par la solitude, comme dans le cas de Fogg. De même, la caverne où Effing a créé un cosmos parfait devient une forteresse imprenable, défendue à tout prix, quitte à tuer ou à maintenir le mensonge d'une identité volée, avec toute l'angoisse qu'elle comporte. Une solitude absolue est toujours risquée, car il est artificiel, contrairement à l'instinct grégaire naturel de l'homme. Sans défendre l'idée de l'artiste idéologiquement motivé, Auster semble souligner l'artificialité insoutenable de ceux qui s'isolent de la réalité., qui ferme toutes les portes et toutes les fenêtres du monde :

He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build his solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had been with him in the cave, he understood how artificial his situation was. (MP 176)

Quand Effing décide de quitter la caverne, refuge mental et tombeau du passé, il clôt un autre chapitre du livre de la vie, qui continuera à être écrit par Fogg, son petit-fils inconnu. En écoutant le récit d'Effing, Fogg se sent prophétiquement identifié à sa solitude et à la caverne où il avait aussi vécu: « *I had my own memories of living in a cave, after all, and when he*

described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt » (MP 183). Tous deux avaient vécu dans les espaces les plus reculés, puisqu'ils avaient tous deux confondu la chambre et la caverne pour leur propre esprit, s'identifiant aux murs environnants jusqu'à l'anéantissement physique et mental. Le grand-père et le petit-fils vivaient fermés en eux-mêmes, dans un solipsisme claustrophobe que Fogg commence à comprendre après plusieurs jours enfermé dans une chambre, écoutant l'histoire de la solitude d'Effing : « *As the days went by, the atmosphere in the house became more and more claustrophobic. [...] I began to live inside that voice as though it were a room, a windowless room that grew smaller and smaller with each passing day* » (MP 183-4). Fogg vit aussi dans la chambre et les mots, en construisant le livre.

Enfin, à la suite de l'épisode de la distribution de l'argent dans les rues de New York, Fogg comprend parfaitement la folie d'Effing, comme s'il était finalement entré dans une chambre oubliée, avec un passage secret dans l'espace-temps d'Effing : « *It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing's heart* » (MP 213). Fogg entra dans la caverne de son grand-père, la caverne de son esprit, la même que celle qui, jadis, s'était matérialisée dans le Far West. Dans ces cavernes, Effing, l'artiste de l'image et le mot, créé un univers, une identité, un art ; là il est devenu fou et de là il renaît. L'espace clos, l'esprit et la genèse de l'art sont toujours liés dans le travail de Paul Auster.

Dans la chambre de l'Effing mourant, survient la conciliation finale entre grand-père et petit-fils, inconscients de leurs liens familiaux, dans une atmosphère d'amitié favorisée par l'intimité de l'espace. Cette scène anticipe l'autre moment de conciliation finale, cette fois entre père et fils qui se reconnaissent comme tels (Barber-Fogg), dans la chambre d'hôpital du mourant Salomon. Fogg remplit le temps avec des mots, avec des histoires infinies, vraies ou imaginaires, et même avec des inventaires des objets dans la chambre, dans une dernière tentative pour ordonner le monde, afin d'adoucir les derniers moments d'Effing. Fogg sent qu'il a accompli une tâche ardue dans cette chambre, une œuvre de mots, d'écriture dans l'air, dans la solitude d'un espace partagé avec un mort-vivant. Mais cette écriture virtuelle a, encore une fois, le pouvoir reporter le fantôme de la mort et l'oubli.

Effing étant mort, et grâce à une nouvelle intervention du hasard, Fogg fait la connaissance de son père, Solomon Barber, le garçon-ballon solitaire, enfermé dans son corps déformé. Le corps peut être une caverne

fantomatique qui enferme la vérité inconnue de l'âme : « *His body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it* » (MP 240). Dans une vie de solitude, Barber apparaît comme un personnage immunisé contre le ridicule, avec une nouvelle entité, comme Effing, le père qu'il n'a jamais connu : « *By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself* » (MP 242).

La tradition de l'isolement halluciné et mortel est un mal profond dans la famille de Fogg. La mère de Barber, l'épouse abandonnée de Julian Barber, le premier Effing, est morte folle après une vie d'incarcération volontaire. L'histoire de l'enfance de Barber se confond avec celle de la maison où sa mère remplit le vide de sa vie avec des récits fantastiques, dictés par la folie. Pour Barber et ses descendants, le concept de maison est purement imaginaire ; la maison est simplement la coquille destructrice d'une enfance désespérée. Dans la compagnie de Fogg, Barber prévoit chercher pour la caverne de Effing dans le désert, en fermant dans l'espace le cercle du temps et des générations. Fogg résume alors la dimension spirituelle de la caverne, si clairement symbolique qu'elle jette le doute sur son existence actuelle : « *Even if there wasn't an actual cave, there was the experience of a cave. It all depends on how literally you want to take him* » (MP 276). Très similaire, *The Locked Room* conduit également à un doute persistant sur l'existence réelle de Fanshawe en dehors de l'esprit du narrateur. Cependant, le projet prend fin lorsque Barber, ayant révélé sa paternité à Fogg, tombe à la mort dans la tombe ouverte, s'enfermant dans l'espace muré ultime et établissant un parallèle avec *The Locked Room*, quand Fanshawe est dans une tombe ouverte au moment de la mort de son père. Dans *Moon Palace* c'est le père qui tombe dans la tombe, ironiquement au moment de sa naissance en tant que père. L'identité de Fogg en tant que fils est aussi brièvement inconséquente que la vie de son propre fils. Puisqu'aucune des actions de Fogg ne conduit à la construction d'une entité complète (de l'*Obituary*, refusé par chaque éditeur, à la dérive à travers l'Amérique, écourtée par le vol de sa voiture), la vie qu'il avait planifiée avec Kitty Wu aboutit inévitablement à un avortement.

À l'hôtel ironique Eden Rock, Fogg expérimente un passage rapide à travers l'enfer, où il conjugue l'isolement avec soi-même et l'hétérodestruction en détruisant réellement la chambre, puisque : « *If accommodations are provided in hell, I said to myself, this is what they would look like* » (MP 302). Marco Fogg comprend qu'en utilisant sa volonté et sa détermination, il est capable de transformer des fragments existentiels en un système ordonné, une cosmogonie. Cependant, il reste

immergé dans un refus militant d'agir face au chaos. À la fin du roman, Marco atteint l'extrémité occidentale du continent américain et contemple le vide s'étendant sans obstacles sur la côte de la Chine. Il veut seulement continuer à regarder le monde, même si l'effort requis par ce regard le rend vulnérable et ignoré en tant qu'individu, dans une perception pure et neutre qu'Auster associe à la poésie de Charles Reznikoff.

Pour le caractère Austérien frappé par la découverte que l'univers est dominé par le chaos et la dissolution, le principal problème est de savoir comment réagir. Seulement quand l'imagination combat le chaos avec de nouvelles idées et un nouveau cosmos, ce déterminisme peut-il être altéré ? L'écriture d'Auster nous montre que rien ne peut arrêter la fragmentation de la réalité mais, grâce au pouvoir d'imagination, de nouveaux mondes pourraient émerger. Dans l'essai de 1974 *The Art of Hunger* (AH 9-25), Auster se reconnaît dans une citation de Samuel Beckett:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now. (AH 19)

À Auster, comme à Beckett, l'art doit intégrer le chaos. Et c'est ce que font les personnages de la fiction d'Auster, reconnaissant sans hésitation la présence du chaos dans leurs voyages, d'Anna Blume, qui ne se rend jamais, à Quinn et Marco Fogg, qui s'y plongent irrémédiablement. Il est donc nécessaire d'admettre l'existence du chaos, d'en extraire ce qui peut survivre et, finalement, d'utiliser l'imagination construire une nouvelle cosmogonie. Il faut comprendre comment fonctionne l'univers, avant de le combattre avec le pouvoir de la créativité : c'est la mission ultime de l'écrivain-personnage.

CHAPITRE QUATRE

AUSTER, DELILLO ET LE PAYSAGE POST-HUMAIN

Our language can be seen as an old city:
a maze of little streets and squares,
of old and new houses.¹

D'après Ludwig Wittgenstein, dans son *Tractatus Logico-Philosophicus* « *our language can be seen as an old city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of modern sections with straight regular streets and uniform houses* »². Lorsqu'ils étudient l'espace urbain dans la littérature, les érudits tendent à privilégier la vieille ville de Wittgenstein, tentant de dresser la carte de son labyrinthe, et commencent seulement maintenant à explorer les banlieues et leurs mystères, leur connexion avec la ville d'origine et comment les gens vivent à l'intérieur de tels espaces.

In the Country of Last Things c'est un roman apocalyptique qui se déroule dans un paysage urbain en déclin, où tout pourrit et s'effrite, l'ordre tombe en panne, et la survie, la violence et la mort règnent. Cette ville-*pays* est un labyrinthe de rues, toutes exactement identiques, où des gens errent en rond sans sens d'orientation. Le roman rappelle les mémoires d'Emmanuel Ringelbaum du ghetto de Varsovie, enterrés dans la terre et déterrés pour une autre génération, ainsi que celui d'Anne Frank. *Diary of a Young Girl*. Et aussi *All that Fall*, la pièce de 1957 de Samuel Beckett avec ses images d'un monde vide, stérile, mort. Auster réussit à construire un monde de choses démolies que nous sommes forcés, immédiatement et douloureusement, de reconnaître comme les nôtres. En fait, Auster a déclaré qu'il avait un sens ferme de la réalité historique en écrivant ce roman,

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears et B. F. McGuinness (London: Routledge, 1974), p. 8.

² Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, pp. 8-9.

comme nous l'avons lu dans son interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory :

PA: As far as I'm concerned, the book has nothing to do with science fiction. It's quite fantastical at times, of course, but that doesn't mean it's not firmly anchored in historical realities. It's a novel about the present and the immediate past, not about the future. "Anna Blume walks through the twentieth century". That's the phrase I carried around in my head while I was working on the book.

[...] There are specific references to the Warsaw ghetto and the siege of Leningrad, but also to events taking place in the Third World today – not to speak of New York, which is rapidly turning into a Third World city before our eyes. The garbage system, which I describe at such great length in the novel, is loosely based on the present-day garbage system in Cairo. All in all, there's very little invented material in the book. The characters, yes, but not the circumstances. Even the pivotal event in the story – when Anna, hoping to buy a pair of shoes, is lured into a human slaughterhouse – even that scene is based on historical fact. Precisely that kind of thing happened in Leningrad in World War II. The city was surrounded by the Germans for two and a half years, and in that time 500,000 people lost their lives. (AH 306-7)

Le roman *In the Country of Last Things* est donc occupé non pas avec une future dystopie mais avec un cadeau infernal. Par conséquent, le fantasme d'Auster sur la fin du monde ne devrait pas être considéré comme une prophétie ou un destin mais comme une enquête sur le peu qui est nécessaire pour rendre la vie vivable. Son expérience de réduction montre que les nécessités fondamentales ne sont pas absolues, parce que la valeur et la signification des biens que les gens ont tendance à chérir augmentent en proportion inverse de leur disponibilité. Et c'est aussi une question fondamentale dans l'écriture de Don DeLillo. Cependant, les gens cherchent toujours des repères indestructibles dans un monde destructible. L'attachement à ces repères, si et quand ils se trouvent, produit des niches personnelles d'illusion, dans la plupart des cas, en sauvant des illusions. Les écrivains et les artistes ancrés dans la ville construisent souvent leurs propres réseaux de connexion dans l'atmosphère générale d'isolement et la fragmentation.

Comme mentionné précédemment, en lisant *In the Country of Last Things*, nous comprenons que la seule façon possible d'explorer le monde est de le regarder comme une énigme, un texte cryptiquement déroutant. La mission de l'écrivain est de déchiffrer cette énigme, d'écrire le texte à nouveau, avec une nouvelle structure si nécessaire, tourner la solitude dans

la libération et trouver un moyen de traverser le chaos. Tim Woods soutient que « *Within the despotic social and political climate of the city, Anna Blume's letter demonstrates that the most radical political gesture against any totalitarian attempt to dominate spatiality is the challenge provided by the creative and imaginative space of the human body* »³. Face à cela, *In the Country of Last Things* peut être lu comme un roman à propos de donner un sens à l'environnement urbain postmoderne. Le mélange de fiction et de réminiscences historiques du roman crée un espace pour la parodie postmoderne et pour un art capable de commenter de manière critique la culture dont il fait pourtant partie, brouillant ainsi la frontière entre histoire et fiction.

Comme le souligne Dennis Barone, tout en introduisant « *Paul Auster and the Postmodern American Novel* », il existe de nombreuses similitudes entre Auster et son ami Don DeLillo, à qui il a consacré *Leviathan*⁴. En effet, *Mao II* de DeLillo et *Leviathan* d'Auster peuvent être lus comme des réponses au terrorisme et à la politique contemporaine et comme des études sur le rôle de l'auteur dans la vie telle que nous la connaissons aujourd'hui. Auster et DeLillo partagent un intérêt pour les coïncidences, les représentations de vies ascétiques et un sentiment permanent de désastre, ainsi que la capacité de créer des personnages obsessionnels qui sont incapables de comprendre le monde autour, et des descriptions détaillées des moments ordinaires du quotidien. Cependant, les romans de DeLillo sont concernés par les événements actuels du monde contemporain, alors qu'au centre de l'écriture d'Auster il existe une « *preoccupation with the possibilities of telling, of making a de facto 'reality' which can meld with the reality we otherwise know* »⁵.

Quelques observations de l'Amérique urbaine de DeLillo ressemblent à celles d'Auster. Considérez comment le passage suivant de *Mao II* coïncide avec l'une des descriptions d'Anna Blume sur la rupture de la vie dans la ville et la relation de cette rupture vers les mots qu'on parle :

People with supermarket carts. When did these things come out of the stores and into the streets? She saw these things everywhere, pushed, dragged, lived in, fought over, unwheeled, bent, rolling haywire, filled with living trivia, the holistic dregs of everything if that is correctly put. She

³ Tim Woods, « *Looking for Signs in the Air: Urban Space and the Postmodern in In the Country of Last Things* », *Beyond the Red Notebook*, p. 109.

⁴ Dennis Barone, « *Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel* », *Beyond the Red Notebook*, p. 10.

⁵ Robert Creeley, « *Austerities* », p. 35.

talked to the woman in the plastic bag... The woman spoke out at her from inside the bag, spoke in raven song, a throttled squawk that Karen tried to understand. She realized she understood almost no one here, no one spoke in ways she'd ever heard before... It was a different language completely, unwritable and interior, the ragspeak of shopping carts and plastic bags, the language of soot, and Karen had to listen carefully to the way the woman dragged a line of words out of her throat like hankies tied together and then she tried to go back and reconstruct.⁶

Dans *Mao II*, Karen se rend à New York Ville et erre dans les rues, se mêlant aux sans-abris. Mais elle saisit avec précision que cette « *life-and-death terrain where everything is measured for its worth* »⁷ constitue un dépotoir bourré avec les restes du paradis des consommateurs de l'Amérique. Néanmoins, les images capitalistes conservent une présence vestigiale ici, ainsi que dans *In the Country of Last Things* d'Auster. La survie d'Anna Blume elle-même dépend de l'obtention et du maintien de l'un des paniers d'achat mentionnés dans *Mao II*, un symbole évident du consumérisme, et de pouvoir « *to fuse again [...] pieces of this and pieces of that* » :

The essential thing is to survive. If you mean to last here, you must have a way of earning money, and yet there are few jobs left in the old sense of the word. [...] for those at the bottom, therefore, scavenging is the most common solution. C'est le travail pour les personnes sans emploi, et je suppose que 10 à 20 pourcent de la population y travaillent. I did it myself for a while, and the facts are very simple: once you begin, it is nearly impossible to stop. It takes so much out of you, there is no time left to think of doing anything else. All scavengers fall into one of two basic categories: garbage collectors and object hunters. [...] The preferred instrument for transporting garbage is the shopping cart [...] As a consequence, these carts are in great demand, and the first goal of every new garbage collector is to be able to afford one. [...] For nothing is really itself anymore. There are pieces of this and pieces of that, but none of it fits together. And yet, very strangely, at the limit of all this chaos, everything begins to fuse again. (CLT 30-5)

Le passage suivant de *The Angel Esmeralda* de DeLillo semble résumer ce qui ressemble à vivre en enfer, comme si c'était normal, acceptable, à condition que de telles vies de fantômes se trouvent dans des endroits comme Bronx, New York. Et, encore une fois, comment cela se rapporte

⁶ Don DeLillo, *Mao II* (New York : Viking, 1991) p. 180.

⁷ Don DeLillo, *Mao II*, p. 151.

aux nouvelles significations pour les vieux mots, avec de nouvelles formes de communication :

Squatters occupied a number of floors. Edgar didn't need to see them to know who they were. Ils étaient une civilisation d'indigents subsistant sans chaleur, sans lumières ni eau. They were nuclear families with toys and pets, junkies who roamed at night in dead men's Reeboks. She knew who they were through assimilation, through the ingestion of messages that riddled the streets. They were foragers and gatherers, can-redeemers, the people who yawed through subway cars with paper cups. And doxies sunning on the roof in clement weather and men with warrants outstanding for reckless endangerment and depraved indifference and other offenses requiring the rounded Victorian locutions that modern courts have adopted to match the woodwork. And shouters of the Spirit, she knew this for a fact – a band of charismatics who leapt and wept on the top floor, uttering words and nonwords, treating knife wounds with prayer.⁸

Au cours d'une entrevue avec Anthony DeCurtis en 1988, Don DeLillo a reconnu que certaines réalités américaines spécifiques avaient attiré son attention d'une manière très particulière :

Certainly the violence of contemporary life is a motif. I see contemporary violence as a kind of sardonic response to the promise of consumer fulfilment in America. Again we come back to these men in small rooms who can't get out and who have to organize their desperation and their loneliness, who have to give it a destiny and who often end up doing this through violent means. I see this desperation against the backdrop of brightly colored packages and products and consumer happiness and every promise that American life makes day by day and minute by minute everywhere we go. [...] strictly in theory, art is one of the consolation prizes we receive for having lived in a difficult and sometimes chaotic world. We seek pattern in art that eludes us in natural experience. This isn't to say that art has to be comforting: obviously, it can be deeply disturbing.⁹

Mais ce « *chaotic world* » est l'endroit où nous vivons paisiblement notre vie quotidienne. Nous avons accepté le chaos, l'horreur, le désordre et la

⁸ Don DeLillo, « *The Angel Esmeralda* », *The Best American Short Stories 1995*, éd. Jane Smiley (Boston and New York : Houghton Mifflin Company, 1995) pp. 267-8. Ce titre sera également référé par l'abréviation AE dans le texte.

⁹ Anthony DeCurtis, « *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo* », *Introducing Don DeLillo*, éd. Frank Lentricchia (Durham : Duke University Press, 1999) pp. 57 and 66.

guerre font partie intégrante de notre monde moderne et courageux. Selon l'essayiste et philosophe portugais Eduardo Lourenço, l'enfer est devenu une partie de la vie quotidienne, dans ce XXI^e siècle fascinant et cruel. Nous devons juste penser à l'imaginaire de la fin des années 20/ début XXI^e siècle, pour comprendre que le monde a atteint un point où la terreur est palpable et consommée comme une marchandise. On peut discuter si le désordre actuel dérive ou non du concept de chaos. Mais ce à quoi on ne peut absolument pas s'opposer, c'est le fait que nous vivons à l'intérieur de ce chaos comme si c'était la splendeur même¹⁰.

Sous les rituels de l'existence ordinaire des classes moyennes urbaines, se cache toute une série de ce que DeLillo appelle de « catastrophes », destruction dans toutes ses manifestations : de l'assassinat, de l'Holocauste, des explosions nucléaires, de la pollution toxique, pour ne nommer que ceux-là. Nous consommons des désastres, nous avons besoin d'eux pour montrer et exercer notre horreur et notre pitié, aussi longtemps qu'ils se produisent ailleurs. La présentation de DeLillo de ses catastrophistes goûts étranges est néanmoins intelligente et ironique, et il n'est pas toujours facile de dire quand il exerce son sens de l'humour noir et quand il est sérieusement apocalyptique.

La petite histoire de Don DeLillo *The Angel Esmeralda* va être lue en trois moments principaux, à la fois de terreur et d'espoir : le projet de graffiti d'Ismael, le feu du métro et le miracle du panneau d'affichage. Parce que cette petite histoire, nommée selon Esmeralda, une fille de douze ans abandonnée et probablement mentalement attardée, nous parle d'un miracle particulier au cœur du South Bronx. À la fin des années 1980, le Bronx était devenu une jungle de déchets à la fois guerrière, post-apocalyptique et préhistorique, comme si elle se situait quelque part au Moyen Age de la peste noire ou dans le Far West américain :

A landscape of vacant lots filled with years of stratified deposits – the age-of-house garbage, the age-of-construction debris, and vandalized car bodies. Many ages layered in waste. This area was called the Bird in jocular police parlance, short for bird sanctuary, a term that referred in this case to a tuck of land sitting adrift from the social order. Weeds and trees grew amid the dumped objects. There were dog packs, sightings of hawks and owls. City workers came periodically to excavate the site [...] There were networks of vermin, craters chocked with plumbing fixtures [...] Gunfire sang at sunset off the low walls of demolished buildings. [...] Beyond these

¹⁰ Eduardo Lourenço, *O Esplendor do Caos [The Splendor of Chaos]* (Lisbon : Gradiva, 1998) p. 11.

South Bronx streets people may look at her [a catholic nun in her habit and veil] and think she exists outside history and chronology. But inside the strew of rubble she was a natural sight, she and the robed monks. What figures could be so timely, costumed for rats and plague? (AE 264-6)

Et soudainement, de nulle part, un bus de tournée avec un panneau indiquant « *South Bronx Surreal* » passe, comme si South Bronx était en effet une réalité surréaliste, impossible d'exister en dehors de la toile de la ville de New York. Les touristes européens sont impatients de regarder les ruines : « *You travel somewhere not for museums and sunsets but for ruins, bombed-out terrain, for the moss-grown memory of torture and war* » (AE 273). Parce que « *To be a tourist is to escape accountability* », comme on le lit dans *The Names*¹¹. Dans *The Names*, Charles et sa femme, Ann, vivaient à Beyrouth pendant la guerre civile de 1976, mais Ann « *talked about these episodes in a tone of remote sadness, as if they were things she'd heard about or read in a newspaper. Maybe she felt unqualified to share the emotions of the native-born* »¹². Ils n'ont jamais vraiment eu l'occasion de ressentir la souffrance des gens, probablement parce que le sens de la compassion est à un pas du sentiment de responsabilité, et personne ne veut reconnaître le fait que nous sommes tous en partie responsables des problèmes d'un pays.

Le récit de *The Angel Esmeralda* suit les pas de deux sœurs catholiques, la vieille sœur Edgar et la jeune sœur Grace, qui distribuent de la nourriture et des médicaments aux sans-abris et aux toxicomanes du Bronx, espérant en sauver quelques-uns de ce « *squander of burnt-our buildings and unclaimed souls* » (AE 264). Tout espoir perdu, une femme en fauteuil roulant, prête à échanger sa nourriture contre de l'héroïne, porte un « *Fuck New York* » T-shirt, au lieu de la chemise habituelle « *I Love New York* » portée par les touristes. Le ministère des sœurs est jumelé avec les opérations du graffiter Ismael Muñoz et de son équipage, qui récupèrent des voitures détruites pour tirer profit des composants. Le travail subversif d'Ismael en tant que peintre de graffiti a mûri dans un projet commun qui raconte plus explicitement de la vie de Backstreet : chaque fois qu'un enfant meurt dans le voisinage, son équipage pulvérise un « ange » commémoratif sur un mur, en inscrivant le nom de l'enfant, la cause du décès et commentaires personnels. Les anges sauvent la dignité de la mort et rappellent à ceux qui conduisent des restes humains de la richesse de la ville.

¹¹ Don DeLillo, *The Names* (New York : Vintage Contemporaries, 1989) p. 38.

¹² Don DeLillo, *The Names*, p. 40.

C'est « *the brave and crazy wall of Ismael Muñoz* » (AE 273), comme l'appelle sœur Edgar.

Lorsque la première section de *The Angel Esmeralda* apparaît dans *Underworld* au chapitre huit, Ismael a le sida et nous apprendrons que, par le passé, il était le célèbre graffiter bisexuel « *Moonman 157* », autrefois sujet de curiosité par les médias et les « *people from the galleries* »¹³. Profondément ancré dans l'après-guerre froide, le projet d'Ismael *Underworld* est « *The Wall* », en capitales, et pas simplement le mur commémoratif de *The Angel Esmeralda*. Dans sa peinture, ou « *tagging* », des wagons du métro, Ismael éprouve un sens de la mission, qu'il articule comme une esthétique : « *The trains come roaring down the rat alleys all alike and then you hit a train and it is yours, seen everywhere in the system, and you get inside people's heads and vandalize their eyeballs* »¹⁴. Défigurer les biens publics n'est pas le but de ses graffitis ; créer de nouvelles perspectives pour ses spectateurs est, tout comme Klara Sax, sa contrepartie féminine dans *Underworld*. L'installation de Klara est située dans une friche littérale, le désert, alors que celle d'Ismael se trouve dans la friche urbaine, une partie du Bronx si abîmée que le bus « *South Bronx Surreal* » amène des groupes d'étrangers pour photographier les sites.

Le feu dans la section du métro est parallèle à une autre scène d'*Underworld*, centrée sur la peinture apocalyptique de Pieter Brueghel *Triomphe de la Mort*, qui donne au prologue d'*Underworld* son titre. *The Angel Esmeralda* nous raconte qu'il y a un enfer sous-jacent à New York, un monde souterrain qui peut ouvrir ses portes soudainement et libérer ses habitants, des gens à émerger à travers de la fumée et des cendres, guidés par des démons incandescents :

[...] heads and torsos began to emerge, indistinctly people coming into the air with jaws skewed open in frantic gasps. A short circuit, a subway fire. [...] [she] saw a hundred subway riders come out of the tunnels accompanied by workers in incandescent vests [...] Edgar saw the subway riders once again, adult males, females of childbearing age, all rescued from the smoky tunnels, groping along catwalks and led up companion ladders to the street – fathers and mothers, the lost parent found and gathered, shirt-plucked and bodied up, guided to the surface. (AE 273-4)

Cette incursion dans le monde souterrain se produit au moment où Sœur Grace poursuit Esmeralda dans la « *thickest part of the lots* » où elle perd la

¹³ Don DeLillo, *Underworld* (London : Picador Press, 1998) p. 436.

¹⁴ Don DeLillo, *Underworld*, p. 435.

trace après avoir été terrifiée par les chauves-souris qui sortent d'un cratère rempli de déchets médicaux : « *bandages smeared with body fluids* » et « *enough used syringes to satisfy the death wish of entire cities. Dead white mice by the hundreds with stiff flat bodies* » (AE 274). Le gaspillage de l'industrie de la santé est gentiment offert à ce quartier suburbain très malsain.

Dans *Underworld*, l'image des âmes de Bruegel dans la damnation et les corps descendant vers le monde souterrain voltigent du ciel comme une retombée radioactive létale. Les personnages, qui vivent dans le passé américain récent, éprouvent inévitablement de telles visions artistiques antérieures comme une préfiguration de l'annihilation nucléaire. Dans cette pluie de papier tombant des tribunes lors d'un match de baseball, une page du magazine *Life* tombe sur l'épaule du président J. Edgar Hoover. C'est une reproduction en couleur du « *landscape of visionary havoc and ruin* »¹⁵ cela devient l'objet d'une étude approfondie. Hoover partage le nom de Soeur Edgar et aussi son obsession pour la propreté et la discipline stricte, imposées par des moyens violents si nécessaire. Et, surtout, les deux Edgar sont de vrais croyants dans la religion du nucléaire. « *Edgar was a cold-war nun* » (AE 270), donc elle craint et aime « *The Bomb* », imaginant qu'une guerre nucléaire serait « *thrilling* », et imaginant joliment « *dead who will come out of the earth to lash and cudgel the living, death, yes, triumphant* » (AE 270 and 274)¹⁶. Des moments d'horreur passés et présents se déroulent simultanément dans cette section de *The Angel Esmeralda*. Soeur Edgar évoque aussi un voyage qu'elle avait fait à Rome il y a de nombreuses années, lorsqu'elle parcourait les catacombes et les sous-sols de l'église et qu'elle était fascinée par les squelettes, les os et les crânes qui s'y empilent. Elle se souvient avoir pensé avec vengeance que c'étaient les morts qui puniraient les péchés des vivants, quand *Le Triomphe de la Mort* de Bruegel finalement devient réel.

Edgar relie le monde souterrain de New York au monde souterrain sinistre de la religion, et elle aime les deux religieusement : « *This was the truth of the world, right here, her soul's home, herself [...] the frail child who must face the real terror of the streets to cure the linger of destruction inside her* » (AE 273). De la même manière, elle ressent un respect religieux pour la menace nucléaire, un sujet dont la jeune Gracie se moque : « *Edgar was a cold-war nun [...] Not that she didn't think a war might be thrilling* » (AE 270). Et comme un vrai Américain, un vrai négociant, Edgar

¹⁵ Don DeLillo, *Underworld*, p. 41.

¹⁶ Et aussi : Don DeLillo, *Underworld*, pp. 245 and 249.

considère la prière comme une « *practical strategy, the gaining of temporal advantage in the capital markets of Sin and Remission* » (AE 263).

Quand Esmeralda est violée et jetée d'un toit, Sœur Edgar est secouée, ne trouvant aucun réconfort dans le poignant « ange » commémoratif dans Nike Air Jordans (parce qu'elle était une fille de course) que l'équipe d'Ismael peint. Elle se sent tomber dans une crise de nihilisme qui conçoit la création comme une « *spurt of blank matter that chanced to make an emerald planet here and a dead star there, with random waste in between* » (AE 277). Le W.A.S.T.E. de Thomas Pynchon peut être trouvés partout dans ce désert de Bronx. Les déchets sont un motif dominant dans *Underworld*, et le titre même résonne avec l'appariement des déchets de Pynchon avec la possibilité de la révélation, car dans *The Crying of Lot 49* « *waste* » (les déchets) est aussi un acronyme (*We Await Silent Tristero's Empire*) des dépossédés qui utilisent un système postal souterrain séculaire pour communiquer. Dans *The Angel Esmeralda* les dépossédés de DeLillo attendent le train qui leur apporte apparemment la révélation que les personnages de Pynchon désirent.

Edgar est sauvé par un événement qui est soit une véritable irruption du monde spirituel ou une hallucination de groupe. D'une manière ou d'une autre, l'espoir et la révélation surgissent d'en bas, nourries par les désirs secrets d'une communauté pauvre et remplies par la rumeur. Lorsque les lumières des trains qui passent éclairent un certain panneau d'affichage *Minute Maid*, le visage d'Esmeralda assassinée semble apparaître sur la publicité. Les foules commencent à se rassembler chaque soir pour contempler l'image de l'enfant assassiné, qui apparaît brièvement chaque fois qu'un train de métro illumine l'arrière du panneau d'affichage. Rejetant l'affirmation sceptique de Sœur Grace, selon laquelle ce n'est qu'une superstition tabloïde, et cherchant désespérément un signe pour conjurer le vide rampant, Sœur Edgar va voir le phénomène. Les foules regardent le panneau d'affichage Minute Maid :

A vast cascade of orange juice pouring diagonally from the top right into a goblet that is handheld at lower left – the perfectly formed hand of a female caucasian of the middle suburbs. Distant willows and vaguish lake view set the social locus. But it is the juice that commands the eye, thick and pulpy with a ruddled flush that matches the madder moon. And the first detailed drops splashing at the bottom of the goblet with a scatter of spindrift, each fleck embellished with the finicky rigor of some precisionist painting. What a lavishment of effort and technique, no refinement spared – the equivalent, Edgar thinks, of medieval church architecture. And the six-ounce cans of Minute Maid arrayed across the bottom of the board, a hundred identical

cans so familiar in design and color and typeface that they have personality, the convivial cuteness of little orange-and-black people. (AE 279)

La critique du capitalisme de consommation que poursuit DeLillo tout au long de sa carrière sous-tend en partie cette scène. Mais si le panneau d'affichage peut être lu comme un autre exemple de l'inauthenticité de la culture postmoderne, elle suggère également que les mêmes forces et conditions qui créent des mensonges collectifs et des déchets massifs peuvent également germer une apparition qui incarne la couche d'espoir et de désir cachée sous le capitalisme qui contourne largement le Bronx, comme les trains qui se dirigent vers la périphérie. Le dessous racial de l'image peut être trouvé dans la main blanche, c'est-à-dire dans la métonymie de la classe moyenne blanche, contre la foule des « *little orange-and-black people* » que suggèrent les canettes. Mais sous cet « *rainbow of bounteous juice* », Sœur Edgar sent « *someone living in the image, a distinguishing spirit and character* » (AE 281) qui la baigne de joie et d'espoir.

C'est par ce processus, suggère Mark Osteen, que DeLillo montre comment il est possible de trouver la transcendance dans des lieux improbables, alors que les emblèmes mêmes du capital se transmutent en une « *economy of grace* », dans un monde où l'imagination et la diversité n'a apparemment pas encore été perdue¹⁷. Les forces du consumérisme, de la publicité et de la globalisation peuvent parfois agir contre leurs propres objectifs. Le panneau d'affichage semble célébrer la poésie de la publicité qui, avec la religion, s'est transformée en un seul concept. Les gens regardent le panneau d'affichage comme s'il s'agissait d'un autel, d'une icône sacrée, d'un vitrail dans une cathédrale. Plutôt que le triomphe de la mort le capitalisme, sous forme de publicité, célèbre le triomphe de la consommation, qui est le déni de la mort. Mais il ne faut pas oublier que ce panneau est érigé dans une zone de pauvreté urbaine, à peine capable de se permettre un tel déni de la mort. L'espoir et la foi sont les seuls atouts de ces personnes.

Quand le premier train s'approche, Sœur Edgar éprouve la révélation ressentie par la foule, entendant « *holler of unstoppable belief* » et voit « *a dozen women clutch their heads, they whoop and sob, a spirit, a godsbreath passing through the crowd* » (AE 281-2). Malgré la conviction de Sœur Edgar que la source de la révélation est Dieu, la scène, comme décrit dans *Underworld*, implique fortement qu'Ismael est responsable de l'image

¹⁷ Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000) p. 258.

d'Esmeralda. Le fait que l'image dépende des phares d'un métro rappelle que la première œuvre d'Ismael marquait les voitures du métro. La découverte d'Ismael d'une nouvelle technique esthétique, qui subvertit simultanément l'artificialité tout en produisant de l'authenticité, suggère qu'il y a toujours un rôle pour un art extérieur qui échappe presque au contrôle de l'image par la publicité et le capital. Mais ce n'est pas une évasion complète. En quelques jours, les foules commencent à échapper à tout contrôle et à menacer l'ordre social. Lorsque les foules reviennent une nuit, ils ne voient qu'un panneau d'affichage vide annonçant lui-même « *Space Available* ».

Il semble y avoir un schéma complexe qui indique une unité liant la publicité, la guerre, la religion et l'art clandestin, mais aucun personnage ne comprend l'unité, dans un *Elephant* comme une métaphore, rappelant l'approche de Gus Van Sant face à la terreur américaine de la fusillade de Columbine. Tout est lié dans l'histoire et dans la société qu'elle représente, mais seulement dans le monde souterrain. Et, comme nous l'avons vu, *The Angel Esmeralda* est plein d'allusions et de questions qu'*Underworld* va se connecter et répondre. Dans *Underworld*, par exemple, nous apprenons la mort d'Edgar, comment son esprit (au lieu de voler au paradis) rejoint l'esprit de feu J. Edgar Hoover dans une épiphanie d'internet. Nous avons également lu une description cruelle du viol et de la mort d'Esmeralda à travers les yeux de l'assassin lui-même.

L'isolement et l'aliénation urbaine créent une mémoire collective particulière ; ils engendrent leurs propres sites de sens. De l'isolement émerge la violence comme un moyen de maintenir l'identité: des guerres de gangs, des ghettos urbains, des minorités et leurs héritages socio-spatiaux. Il y a une géographie spécifique à l'intérieur de l'espace urbain, qui était à l'origine censé être démocratique. A l'intérieur de ces enfers (soit le South Bronx ou le *Country of Last Things*) il y a encore plus de sous-espaces, une carte des différents types d'horreur, selon les quartiers : du trafic de drogue, des déchets toxiques, des viols, des pillages de véhicules, de la négligence des enfants, des barricades, du cannibalisme, pour ne citer que quelques-uns. Des personnages tels que les religieuses ou les touristes *The Angel Esmeralda* sont en effet aliénés du vrai sens de cette réalité. Ils ne peuvent pas appréhender toute l'horreur de faire partie de ces enfers, même s'ils s'efforcent d'aider et de participer parce que, pour eux, il y a toujours un moyen de sortir, un autre monde (un endroit propre et bien éclairé) où ils appartenir. Ceux qui sont vraiment aliénés à l'intérieur de ces ghettos créent leur propre culture : leur propre art, leur propre langue, même leurs propres miracles.

South Bronx semble être aussi incroyable, aussi imaginaire dans son horreur, si post-apocalyptique comme *Country of Last Things* d'Auster. Cependant, même dans ce pays, est-ce tout ce qui est incroyable après tout ? Il suffit de penser à Leningrad, Sarajevo, Grozni, Srebrenica, Gaza, Beyrouth, New York 9/11, Bagdad, Alep. C'est pourquoi la fiction vraiment dérangeante est finalement la plus gratifiante, car elle peut provoquer les changements nécessaires à la survie. Pour conclure avec l'image d'ouverture de Wittgenstein : tout en explorant le labyrinthe urbain de la langue et de la littérature, nous rencontrons des lieux mystérieux et des moyens encore plus mystérieux de survivre à l'intérieur de ces espaces. Mais le langage (et son produit, la littérature) est le domaine dans lequel la liberté est déployée. Notre salle de manœuvre, notre capacité de résistance et, surtout, notre capacité à créer (un moi, un livre, un monde) sont des opérations profondément verbales. Et il s'ensuit que la littérature accomplit toujours une double mission : raconter des histoires sur la liberté et nous rendre libres.

CONCLUSION

Dans *The Art of Hunger*, Paul Auster cite Samuel Beckett, ce faisant, il définit sa propre orientation idéologique et littéraire, avec une profonde acuité critique et un sens de mission artistique : « *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now* » (AH 19). Tout au long de son travail, Auster montre un talent rare pour observer la diversité humaine, tout en prenant plaisir à la déconstruction et à la reformulation du langage, comme s'il était immergé dans l'exploration du chaos de Beckett. Son écriture est fascinée par l'abstraction de la réalité et des moments réellement vécus. Mais si la virtuosité linguistique d'Auster trouve ses racines dans le formalisme français avec lequel il entretient un contact étendu, le sujet sous-jacent reste classiquement américain, de la recherche de la liberté aux dépens de la normalité aux tests chimériques que ses personnages s'imposent à eux-mêmes pendant des voyages soigneusement gravés dans l'espace-temps postmoderne. Le travail d'Auster présente des surfaces sophistiquées avec une mythologie subliminale, à côté d'une prédilection spéciale pour tracer les chemins sinueux et imprévisibles du hasard, comme s'il y avait une harmonie musicale dans la tension chaotique de l'existence individuelle. Au cours des voyages de ses personnages, Auster appréhende à quel point l'esprit humain peut être multiple et solitaire.

Dans Auster, le penchant pour l'intertextualité et le thème de l'écriture ne sont pas de simples stratégies fictives. La relation entre la vie et le texte n'est pas un simple dispositif rhétorique. La vie (qui est souvent un souvenir d'autres vies, comme dans *The Invention of Solitude*) est un texte qui doit être écrit avec la plus grande urgence, alors que le mur de la mort n'entoure pas l'écrivain-personnage, même si, fatalement et finalement, ce texte s'avère être la mémoire d'autres textes. Dans la solitude de la vie, proche du bord de l'annihilation, quelques mots sont alignés sur la page, et des phrases écrites entament un dialogue avec les pages de ceux qui occupent ou hantent d'autres scènes d'écriture : « *He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember* » (IS 172). Dans *In the Country of Last Things* par exemple, Auster construit, avec une factualité cruelle qui évoque Jonathan Swift, un monde d'objets brisés que nous reconnaissons comme notre propre monde. Certains travaux qui ont influencé ces contes d'un présent intolérable comprennent *Nineteen Eighty-Four* d'Orwell, *Brave New World* de Huxley et *Endgame* de Beckett. Auster montre que l'écriture

est une forme d'auto-traduction, car il reflète métaphoriquement ses doubles et ses fantômes fictifs, l'un des motifs centraux de son travail.

Dans la chambre du livre, Auster met magistralement en scène les dilemmes centraux de l'écrivain qui sont éternels et universels. Quand Blue demande « *How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?* » (NYT 169-70), la seule réponse décisive serait de quitter la chambre qui est le livre. Mais pour l'écrivain, quitter la chambre est impossible : cela signifierait arrêter d'écrire. L'imagerie de la chambre est vitale pour Auster : même si chaque individu est considéré comme une entité isolée, il reste encore tout un réseau de connexions et de coïncidences qui doit être dévoilé. Pour atteindre cet objectif, il est nécessaire de plonger dans le noyau de la solitude individuelle et d'ordonner le chaos du hasard et des objets incohérents, en préservant ce qui a du sens et maintient une connexion avec le monde. La possibilité d'un confinement absolu, de refuser de regarder le monde extérieur subsiste, mais en choisissant cette attitude, l'écrivain-personnage étouffe ce qui est plus vivant en lui-même. Parce que, quand l'imagination génère une fragmentation, le travail écrit échoue à codifier l'ordre du nouveau cosmos imaginaire, ne parvient donc pas à établir le lien entre la chambre et le monde.

Au cours de son voyage littéraire basé à New York, Auster explore des domaines mystérieux et inattendus tels que la solitude, les doubles, les limites du langage, l'absence paternelle, la mort, le détachement, l'ascétisme, le rôle du passé, l'énumération infinie et le hasard. Sa manière d'aborder ces obsessions complexes est encadrée par une préférence pour les processus et jeux postmodernes, bien que son travail ne soit pas limité par les catégories existantes. Sa prose tend systématiquement vers la simplicité austère, mais elle ne se limite pas aux caractéristiques du minimalisme. De même, Auster a toujours échappé à la simplification du terme "postmoderne", depuis son exploration de l'ambiguïté de la perception et de l'identité porte l'empreinte globale de la modernité. Auster cultive aussi son art comme un moyen de trouver de nouvelles significations dans l'expérience ; L'écriture d'Auster est à la fois épistémologie et ontologie.

Dans le dernier paragraphe de *City of Glass*, le narrateur remarque : « *As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout* » (NYT 132). Le narrateur est lui-même un critique, nous rappelant que ce personnage-écrivain réel-fictif, l'architecte apparent du roman, a laissé ses autres personnages disparaître sans explication, a fragmenté son point de vue, n'a pas apporté de solution à l'intrigue, a laissé sa détermination excessive aboutir à l'indétermination et a permis aux codes narratifs de

converger vers l'indéchiffrable. Par conséquent, nous observons comment le roman postmoderne Austèrian parodie d'autres genres, exposant les conventions dans leurs formes et leur langage. La métafiction d'Auster refuse toute classification univoque, puisque la métafiction est un processus en perpétuel mouvement, la fiction en métamorphose. Il se pourrait que l'orientation apparemment obsessionnelle d'Auster vers l'épistémologie réduise le roman à un effort académique. Cependant, la littérature possède une valeur intrinsèque qui va au-delà de la codification des idéologies dominantes. La littérature est auto-justifiée esthétiquement, et cette fusion de la théorie et de la représentation exerce les capacités et les limites des deux aspects. Auster ne manipule jamais ses personnages, car il sait que lui aussi est en proie au besoin intérieur d'écrire, assignant à la littérature le rôle que Montaigne avait l'habitude d'attribuer à la philosophie : apprendre à vivre.

L'intrigue fictive peut être l'histoire de la quête pour une vision, comme dans *City of Glass*, *Leviathan*, ou *In the Country of Last Things*, comme un reflet de l'approche d'Auster à la nature de la condition postmoderne. La reformulation de l'histoire policière en tant que recherche de la langue ultime montre que ce qui convient le mieux au monde postmoderne n'est pas la construction sous la forme de textuelle finale et spéculaire de la réalité, mais le texte au sujet du texte. Les histoires au sujet des histoires et des livres de questions au lieu des livres de réponses semblent être les moyens les plus efficaces de représenter la réalité difficile de notre époque. *The New York Trilogy* participe à la déconstruction de la tour mythologique de la ville ancestrale et sa langue, décrivant la fragmentation babélique de la métropole contemporaine, parallèlement à la crise postmoderne de la représentation linguistique. Sa structure idéologique d'errance et de détachement vers des canons préexistants fait que le sujet postmoderne s'interroge sur les fondements de base des archétypes mythiques. La fiction d'Auster évoque les fantômes logocentriques traditionnels (présence, réalité, vérité), qui reflètent le principe d'inséparabilité entre le mot et le sens, seulement pour les dissoudre à travers une orientation textuelle qui met l'accent sur la fiction et renforce l'effet illusoire des signes. Auster modifie les mécanismes, contrecarrant les attentes du lecteur quant à l'épilogue et à la transparence textuelle qu'un pacte mimétique impliquerait. L'espace vide résultant imprègne le texte avec la liberté de significations plurielles, qui disperse toutes les garanties et porte un pouvoir cosmogonique/chaogonique. Sous l'apparence de la fluidité narrative, l'écriture d'Auster cache la subversion des prémisses fondamentales de la

littérature réaliste et des signes référentiels, dans une poétique autoréflexive fictive sur la construction de l'univers imaginaire.

Les protagonistes d'Auster sont auto-exilés (enfermés dans une chambre, dans un livre ou en eux-mêmes), vagabonds et explorateurs d'un pays, d'un espace fermé ou d'une page, qui conquièrent des régions inconnues par leur écriture. La tentative du personnage de nommer des objets et de déchiffrer des signes est aussi le travail du voyageur ontologique, car les aventures n'existent que dans la langue qui les raconte. Puisque le langage est instable et que ses significations sont imprécises, aucun espace ne peut être complètement occupé par son explorateur. L'incertitude du langage nie aussi le voyageur de l'auto-découverte de l'accès à l'origine absolue, à l'identité ultime du sujet, la dernière chambre fermée à clé. Le voyage sémantique n'atteint jamais sa destination, puisqu'il consiste en une spirale sans fin d'arrivées et de départs, de voyages dans l'espace et le temps. Cette multitude d'orientations se traduit par un cadre référentiel infini qui altère continuellement les coordonnées spatiales de l'explorateur de l'univers imaginaire. Dans l'écriture d'Auster, les objets et le langage qui conceptualise ces mêmes objets sont souvent indiscernables :

[...] the beating
drum of words
within, so many words

lost in the wide world
within me, and thereby to have
known
that in spite of myself

I am here.

As if this were the world.

In Memory of Myself (GW 97)

[...] For the crumbling of the earth
underfoot

is a music in itself, and to walk among
these stones
is to hear nothing
but ourselves.

[...]
then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me

is a world beyond reach.

Quarry (GW 80)

De l'espace dominé par les pierres, on entend la voix de l'écrivain-personnage, comme si les pierres s'étaient chargées de raconter son voyage solitaire et silencieux. Les pierres, le muret, la chambre (les mots, la page et

le livre) sont les structures ontologiques du cosmos imaginaire généré dans l'esprit de Paul Auster, comme un monde réel né du magma des mots perdus dans un autre monde intérieur.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie Primaire (Les Premières Éditions)

- City of Glass*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1985.
- Disappearances: Selected Poems*. New York : Overlook Press, 1988.
- Facing the Music*. Barrytown, New York : Station Hill, 1980.
- Fragments from Cold*. Brewster, New York : Parenthèse, 1977.
- Ghosts*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1986.
- Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*. London : Faber and Faber, 1990.
- Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York : Henry Holt and Company, 1997.
- In the Country of Last Things*. New York : Viking, 1987.
- Leviathan*. New York : Viking, 1992.
- Lulu on the Bridge : A Film*. New York : Henry Holt and Company, 1998.
- Moon Palace*. New York : Viking, 1989.
- Mr. Vertigo*. New York : Viking, 1994.
- Smoke and Blue in the Face: 2 Films*. New York : Hyperion, 1995.
- The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1992.
- The Invention of Solitude*. New York : Sun Press, 1982.
- The Locked Room*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1986.
- The Music of Chance*. New York : Viking, 1990.
- The New York Trilogy*. London : Faber and Faber, 1987.
- The Red Notebook*. New York : Viking, 1993.
- Translations*. New York : Marsilio, 1997.
- Unearth*. New York : Living Hand, 1974.
- Wall Writing*. Berkeley : The Figures, 1976.
- White Spaces*. Barrytown, New York : Station Hill, 1980.
- Why Write?.* Providence : Burning Deck, 1986.

Bibliographie Secondaire

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York : Oxford University Press, 1976.

Adams, Robert M., « Cornering the Market ». *New York Review of Books* 39:20 (December 3, 1992) : 14-16.

Alexander, Marguerite. « The Tempest and Other Games People Play ». *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. New York : Edward Arnold, 1990, pp. 190-99.

Auster, Paul, and Wilbur, Richard. « Le Pont Mirabeau ». *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, éd. Daniel Weissbord. Iowa City : University of Iowa Press, 1989, pp. 228-34.

Auster, Paul. « Black-Outs ». *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995) : 50-8.

—. « Contemporary French Poetry: An Introduction Against Anthologies ». *Tri-Quarterly - Selected Poems* 35 (Winter 1976): 99-101.

—. « The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry ». *Books Abroad* 47 (1973) : 76-8.

—. « The Decisive Moment » (with Postscript). *Charles Reznikoff: Man and Poet*, éd. Hindus Milton. University of Maine at Orono : National Poetry Foundation, 1984, pp. 151-65.

Azevedo, Carlos. «Paul Auster e 'The Voice's Fretting Substance': Elementos para a Biografia de uma Escrita». *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Línguas e Literaturas, XIV (1997) : 185-196.

Bachelard, Gaston. *La Poétique del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin. Madrid : Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994.

Bakhtin, M.M. (V.N. Voloshinov). *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I.R. Titunik. New York and London : Seminar Press, 1973.

Bakhtin, M.M., and Medvedev, P.N. « Material and Device as Components of the Poetic Construction: The Proper Formulation of the Problem of the Poetic Construction ». *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle. Harvard : Harvard University Press, 1985.

Baptista, Abel Barros. « O Acaso Bem Temperado ». *Público* 984 – Suplemento *Leituras* (13 de Novembro, 1992) : 1-2.

- Barnes, Hugh. « Life Is Just a Game of Poker ». *The Times* 63971 (March 21, 1991) : 22.
- Barone, Dennis, éd. « Paul Auster/Danilo Kis Issue ». *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994) : 7-96.
- , éd. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- , « Introduction: Auster and the Postmodern Novel ». *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, éd. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26.
- , « Leviathan ». *The Review of Contemporary Fiction* 11:2 (Fall 1992) : 193-4.
- , « Selected Poems by Jacques Dupin. Selected by Paul Auster ». *Denver Quarterly* 29:1 (Summer 1994) : 114-5.
- , « The Art of Hunger ». *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer 1993) : 259-60.
- Barthes, Roland. *Image Music Text*, trad. Stephen Heath. New York : Hill and Wang, 1977.
- Bastos, Augusto Roa. *I the Supreme*, trad. Helen Lane. New York : Aventura, 1986.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
- Bawer, Bruce. « Doubles and More Doubles ». *The New Criterion* 7:8 (April 1989): 67-74.
- , « Family Ties With an Athenian Twist ». *The Wall Street Journal* 216 (September 21, 1990) : 12.
- Baxter, Charles. « The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction ». *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994) : 40-3.
- Beckett, Samuel. *The Unnamable: Three Novels*. New York : Grove Press, 1965.
- , *Waiting for Godot*. London : Faber and Faber, 1986.
- Begley, Adam. « Case of the Brooklyn Symbolist ». *The New York Times Magazine* 141 (August 30, 1992): 41, 52-4.
- , « Kafka Goes Gumshoe (profile) ». *The Guardian Weekend* (October 17, 1992) : 18-21.
- Bell, Madison Smartt. « Poker and Nothingness ». *The New York Times Book Review* 95 (November 4, 1990) : 15-16.

- Berlins, Marcel. « Case of the Inner Self ». *The Times* 63006 (February 18, 1988): 17.
- Birkerts, Sven. « Paul Auster ». *American Energies: Essays on Fiction*. New York : William Morrow and Company, 1992, pp. 338-46.
- Blake, Peter. « A State of Willing Suspension ». *The Times Literary Supplement* (April 8, 1994): 20.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Bloom, Harold. *The Western Canon : The Books and Schools of the Ages*. New York : Harcourt Brace and Company, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Labyrinths : Selected Stories and Other Writings*, éd. Donald A. Yates and James E. Irby. New York : New Directions, 1962.
- Bradbury, Malcom, éd. *The Atlas of Literature*. London : De Agostini Editions, 1996.
- . *Dangerous Pilgrimages : Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*. London : Secker and Warburg, 1995.
- . *The Modern American Novel : New Edition*. Oxford and New York : Oxford University Press, 1992.
- Bradbury, Malcom ; Ro, Sigmund, éd. *Contemporary American Fiction*. London : Edward Arnold, 1987.
- Bremner, Charles. « A Brooklyn Identity ». *The Times Saturday Review* (March 16, 1991) : 18-19.
- Calinescu, Matei; Fokkema, Douwe, éd. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1987.
- Case, Brian. « Austere Auster ». *Time Out* 902 (December 2, 1987) : 42.
- Chanko, Kenneth. « Smoke Gets in Their Eyes ». *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30 / July 7, 1995) : 14-15.
- Chard-Hutchinson, Martine. *Moon Palace de Paul Auster ou La Stratégie de l'Écart*. Paris : Éditions Messene, 1996.
- Chenetier, Marc. *Paul Auster as the Wizard of Odds*. Paris : Éditions CAP, 1997.
- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisbon: Teorema, 1994.
- Childress, Mark. « A Novel in Trapdoors ». *Los Angeles Times Book Review* 111:306 (October 4, 1992) : 2, 13.
- Coates, Joseph. « A Writer Who Writes Because He Has No Other Choice ». *Chicago Tribune* 146:28 (January 28, 1993): 5.

- Coe, Jonathan. « Moon Madness ». *The Guardian* (April 14, 1989) : 30.
- Cortanze, Gérard de, éd. « Dossier Paul Auster : de la Trilogie new-yorkaise à Smoke ». *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995) : 16-63.
- . « De la bibliothèque comme personnage de roman ». *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996) : 52-9.
- . « L'argent de l'écrivain ». *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996) : 80-1.
- . *Dossier Paul Auster: La Soledad del Laberinto*, trad. Mónica Martín Berdagué. Barcelona : Editorial Anagrama, 1996.
- . *Le New York de Paul Auster*. Éditions du Chêne, 1996.
- Creeley, Robert. « Austerities ». *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994) : 35-9.
- Cummingham, Valentine. « Kafka Rides the Subway ». *The Observer* 10357 (April 15, 1990) : 60.
- Currie, Peter. « The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction ». *Contemporary American Fiction*, éd. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London : Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.
- Danto, Ginger. « All This Might Never Have Happened ». *The New York Times Book Review* 97 (September 20, 1992) : 9.
- DeCurtis, Anthony. « An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo ». *Introducing Don DeLillo*, éd. Frank Lentricchia. Durham : Duke University Press, 1999.
- DeLillo, Don. « The Angel Esmeralda ». *The Best American Short Stories 1995*, éd. Jane Smiley. Boston and New York : Houghton Mifflin Company, 1995.
- . *Mao II*. New York : Viking, 1991.
- . *The Names*. 1982. New York : Vintage Contemporaries, 1989.
- . *Underworld*. 1997. London : Picador Press, 1998.
- Demougin, Jacques, dir. *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*. Paris : Larousse, 1992.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York : Routledge, 1995.
- Diehl, Digby. « A Shrine to the Spirit of Nothingness ». *Los Angeles Times Book Review* 109:322 (October 21, 1990) : 2, 8.

- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1925.
- Drenttel, William, éd. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York : Delos Press, 1994.
- Duperray, Annick, éd. *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. Aix-en-Provence : Actes Sud, Université de Provence, 1995.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, USA : Blackwell, 1995.
- . *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA : Blackwell, 1996.
- Eco, Umberto. *O Nome da Rosa*, 13th edition. Lisbon: Difel, n.d.
- . *Os Limites da Interpretação*. Lisbon: Difel, 1992.
- Edwards, Thomas R. « Sad Young Men ». *The New York Review of Books* 36:13 (August 17, 1989) : 52-3.
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. London : Penguin Books, 1985.
- Esslin, Martin, éd. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. London : Prentice-Hall, 1965.
- . *The Theater of the Absurd*. London : Prentice-Hall, 1968.
- Fein, Cheri. « Austerity ». *Details* (April 1989) : 127-8.
- Feinstein, Elaine. « Black Sea Sketches ». *The Times* 63157 (August 11, 1988) : 17.
- Fokkema, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. Abel Barros Baptista. Lisbon : Vega, n.d.
- Fokkema, Douwe; Bertens, Hans, éd. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Ford, Mark. « Citizens of a Sinister City ». *The Times Literary Supplement* 4589 (March 15, 1991) : 11.
- Frank, Joan. « The Art of Austerity ». *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992) : 20-22.
- Freitag, Michael. « The Novelist Out of Control ». *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989) : 8.
- Frost, Robert. *Selected Poems*. New York : Henry Holt and Company, 1923.
- Fuller, Jack. « Esthetic Mysteries ». *Chicago Tribune Books* 140:86 (March 29, 1987) : 14.
- Genette, Gérard. *Discurso da Narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisbon : Vega, n.d.

- Goldman, Steve. « Big Apple to the Core ». *The Guardian* (April 18, 1989): 37.
- Goldstein, Rebecca. « The Man Shadowing Black is Blue ». *The New York Times Book Review* 91 (June 29, 1986) : 13.
- Greenland, Colin. « The Novelist Vanishes ». *The Times Literary Supplement* 4419 (December 11, 1987) : 1375.
- Grimal, Claude. « Paul Auster au Coeur des Labyrinthes ». *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 68:733 (May 1990) : 64-6.
- Guerreiro, António. « Walt, O Fatalista ». *Expresso* (27 de Maio de 1995) : 100-2.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford, UK, and Cambridge, USA : Basil Blackwell, 1990.
- Hassan, Ihab. « Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism ». *Critical Essays on American Postmodernism*, éd. Stanley Trachtenberg. New York : G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.
- Hawthorne, Nathaniel. *Tales and Sketches*. London : Penguin Books, 1966.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York : Carroll and Graf Publishers, 1984.
- Hensher, Philip. « Repeatedly Falling ». *The Guardian* (October 20, 1992): 2.
- Holzappel, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?. Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1996.
- Hoover, Paul. « The Symbols and Signs of Paul Auster ». *Chicago Tribune Books* 142:78 (March 19, 1989) : 14.
- Horne, Philip. « It's Just a Book ». *London Review of Books* 14:24 (December 17, 1992) : 20-2.
- . « Making Faces ». *London Review of Books* 13:9 (May 9, 1991) : 26-7.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London : Routledge, 1995.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York and London : Routledge, 1995.
- Inge, Thomas M., éd. *Bartleby, The Inscrutable. A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.

- Irwin, Mark. « Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster ». *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994) : 111-22.
- Kafka, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, éd. Nahum N. Glatzer. New York : Schocken Books, 1974.
- . *The Complete Stories*, éd. Nahum N. Glatzer. New York : Schocken Books, 1995.
- Kakutani, Michiko. « A Picaresque Search for Father and for Self ». *The New York Times* 138 (March 7, 1989) : 19.
- . « Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot ». *The New York Times* 140 (October 2, 1990) : 15.
- . « How Ben Sachs Came to Blow Himself Up ». *The New York Times* 141 (September 8, 1992) : 14.
- Kenner, Hugh. « Art in a Closed Field ». *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, éd. Robert Scholes. Charlottesville, VA : University Press of Virginia, 1964, pp. 109-33.
- Kirkegaard, Peter. « Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: Never Sure of Any of It ». *Orbis Literarum* 48:2-3 (1993) : 161-79.
- Klinkowitz, Jerome. *Rosenberg – Barthes – Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens and London : The University of Georgia Press, 1988.
- Kornblatt, Joyce Reiser. « The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg ». *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989) : 8-9.
- Laumonier, Alexandre. « La bibliothèque post-moderne d'Umberto Eco ». *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996) : 60-1.
- Lavender, William. « The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass ». *Contemporary Literature* 34 (Summer 1993) : 219-39.
- Lechte, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London and New York : Routledge, 1995.
- Leland, Robert Guyer. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisbon : Imprensa Nacional Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira and Ana Luisa Faria. Lisbon : Relógio d'Água, 1989.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London : Edward Arnold, 1991.

- Loose, Julian. « Doing it Over Again ». *The Times Literary Supplement* 4543 (April 27, 1990) : 443.
- Lottman, Herbert. « International Front ». *Publishers Weekly* 233:5 (February 5, 1988) : 66.
- Lourenço, Eduardo. *O Esplendor do Caos*. 1997. Lisbon : Gradiva, 1998.
- Liotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, trans. José A. Bragança de Miranda. Lisbon : Gradiva, 1989.
- . *La Condition Postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- Malin, Irving. « The Music of Chance ». *Review of Contemporary Fiction* 11:1 (Spring 1991) : 315-6.
- Malin, Irwin. « City of Glass ». *Review of Contemporary Fiction* 7:3 (Fall 1987) : 255-6.
- . *Selected Tales and Poems*, éd. Richard Chase. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trans. Paul Auster. San Francisco : North Point Press, 1983.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York : Routledge, 1992.
- . *Postmodernist Fiction*. London and New York : Routledge, 1994.
- McPherson, William. « Remaking Narrative ». *Poetics Journal* 7 (1987) : 140-9.
- Melo, Filipa. « A Psicanálise da Escrita ». *Visão* (29 de Junho de 1995) : 86-7.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. London : Penguin Classics, 1986.
- Merwin, W.S. « Invisible Father ». *The New York Times Book Review* 88 (February 27, 1983) : 10-1.
- Miller, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton : Princeton University Press, 1989.
- Miller, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City : University of Iowa Press, 1991.
- Norfolk, Lawrence. « On the Brink of Decay ». *The Times Literary Supplement* 4451 (July 22, 1988) : 802.
- Nye, Robert. « The Malice of Chance ». *The Guardian* (March 21, 1991) : 28.
- . « Unbrave New Worlds ». *The Guardian* 44102 (July 1, 1988) : 24.

- O'Faolain, Julia. « The Phantom of Liberty ». *The Times Literary Supplement* 4673 (October 23, 1992) : 20.
- Oliveira, Luís Miguel. « As Afectividades Electivas ». *Público* (21 de Junho de 1996): 28.
- Olson, Toby. « Metaphysical Mystery Tour ». *The New York Times Book Review* 90 (November 3, 1985) : 31.
- Oppen, George. *The Selected Letters*, éd. Rachel Blau du Plessis. Durham : Duke University Press, 1990.
- Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000.
- Pesso-Miquel, Catherine. *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Poe, Edgar Allan. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. Stuart and Susan Levine. Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- . *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, éd. David Galloway. London : Penguin Books, 1968.
- Powell, Padgett. « The End is Only Imaginary ». *The New York Times Book Review* 92 (May 17, 1987): 11-12.
- Powers, Katherine A. « Mind Benders ». *Boston Magazine* 83:4 (April 1991) : 52-4.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantan Books, 1966.
- Rallo, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris : Armand Colin, 1993.
- Rosello, Mireille. « City of Glass ». *Hyper / Text / Theory*, éd. George P. Landow. Baltimore : John Hopkins University Press, 1994, pp. 148-57.
- Rouf Roux, Jean-Paul. *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques*. Paris : Gallimard, 1966.
- Rowen, Norma. « The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (Summer 1991) : 224-34.
- Russ, Jacqueline. *A Aventura do Pensamento Europeu: Uma História das Ideias Ocidentais*. Lisbon : Terramar, 1997.
- Russel, Alison. « Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990) : 71-84.

Saltzman, Arthur M. « The Universal Baseball Association and The Music of Chance ». *The Novel in the Balance*. Columbia, SC : University of South Carolina Press, 1993, pp. 70-82.

—. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1990.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. « Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville ». *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves and Teresa Cid. Lisbon: Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.

Sarmento, Clara. « A Tradução Reinventada em *The Invention of Solitude* de Paul Auster », *Polissema – Revista de Letras do ISCAP* 3 (2003) : 15-28.

—. « A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster ». *Op. Cit.* 2 (1999) : 127-34.

—. « Paul Auster's *The Music of Chance* or Jim Nashe's Wall of Salvation ». *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, eds. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte, Maria Helena Serôdio. Lisbon : Edições Cosmos & Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1999.

—. « Paul Auster's *The New York Trilogy*: The Linguistic Construction of an Imaginary Universe », *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* 3:2 (Spring 2002) : 82-101.

—. « The Angel in a Country of Last Things: DeLillo, Auster and the Post-Human Landscape », *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal of Literary Studies* 41:1 (Summer 2006) : 147-59.

Schiff, Stephen. « Inward Gaze of a Private Eye ». *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987) : 14.

See, Carolyn. « City of Glass ». *Los Angeles Times Book Review* 104:349 (November 17, 1985) : 3-4.

Seibold, Douglas. « Fictional Obsessions ». *Chicago Tribune* 144:308 (November 4, 1990) : 14-15.

Selden, Raman, éd. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. London : Longman, 1995.

Sidney, Philip. *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, éd. Albert Feuillerat. Cambridge : Cambridge University Press, 1962.

Slethang, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

Spanos, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.

Staton, Shirley F., éd. *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Steinberg, Sybil. « Fiction: In the Country of Last Things ». *Publishers Weekly* 231:5 (February 6, 1987): 87.

—. « Fiction: Leviathan ». *Publishers Weekly* 239 (July 13, 1992): 44.

—. « Fiction: Moon Palace ». *Publishers Weekly* 234:26 (December 23, 1988): 66-7.

—. « Fiction: Mysteries ». *Publishers Weekly* 229:20 (May 16, 1986): 71.

—. « Fiction: The Locked Room ». *Publishers Weekly* 230:25 (December 19, 1986) : 45.

—. « Fiction: The Music of Chance ». *Publishers Weekly* 237:31 (August 3, 1990) : 61.

—. « The Art of Hunger ». *Publishers Weekly* 239:48 (November 2, 1992): 61.

Stringer, Jenny, éd. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1996.

Thoreau, Henry David. *Walden and Other Writings*, éd. Joseph Wood Krutch. New York : Bantam Books, 1962.

Todorov, Tzvetan. *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisbon : Edições 70, 1979.

Towers, Robert. « Enigma Variations ». *The New York Review of Books* 38:1-2 (January 17, 1991) : 31-3.

Trachtenberg, Stanley, éd. *Critical Essays on American Postmodernism*. New York : G. K. Hall and Company, 1995.

Turner, Bryan S., éd. *Theories of Modernity and Postmodernity*. London : Sage Publications, 1991.

Vaill, Amanda. « Dueling Dualities ». *Chicago Tribune* 148:306 (November 1, 1992) : 14-15.

Walters, Michael. « In Circulation ». *The Times Literary Supplement* 4491 (April 28, 1989) : 452.

—. « Life's Punning Plots ». *The Times Literary Supplement* 4481 (February 17, 1989) : 158.

Waugh, Patricia, éd. *Postmodernism: A Reader*. New York : Edward Arnold, 1992.

—, éd. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. New York: Edward Arnold, 1992.

Wesseling, Elisabeth. « In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse ». *Neophilologus* 75:4 (1991) : 496-504.

Williams, William Carlos. *The Collected Earlier Poems*. New York : New Directions, 1951.

—, *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.

Wilson, James C. « Bartleby: The Walls of Wall Street ». *Arizona Quarterly* 37 (1981): 335-46.

Wirth, Eric. « A Look Back from the Horizon ». *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, éd. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 171-82.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski. Paris : Gallimard, 1961.

—, *O Livro Azul*, trad. Jorge Mendes. Lisbon : Edições 70, 1992.

—, *O Livro Castanho*, trad. Jorge Marques. Lisbon : Edições 70, 1992.

—, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears and B. F. McGuinness. London : Routledge, 1974.

Woods, Tim. « Looking for Signs in the Air: Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* ». *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, éd. Dennis Barone. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.

Wright, Michael. « Whydunnit in Q-sharpe Minor ». *The Times* 64506 (December 3, 1992) : 33.

Yourcenar, Marguerite. *Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick and Marguerite Yourcenar. New York: Farrar, Straus & Young, 1955.

INDEX

- esthétique, iv, vii, viii, 3, 7, 8, 20, 33, 42, 85, 104, 120, 124
- Auster, DeLillo et le Paysage Post-Humain, x, 114–25
- Beckett, Samuel, x, xi, 5, 18, 19, 43, 44, 63, 76, 100, 104, 112, 113, 126
- Begley, Adam, 4, 13, 21, 35
- Blue in the Face*, vii, 64, 65
- livre, vii, viii, 2, 7, 14, 18, 28, 32, 33, 35–81, 82–84, 90, 91, 93, 99, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 127, 130
- Borges, Jorge Luis, xi, 43, 77, 100
- Celan, Paul, 10
- chaos, vii, ix, x, 2, 6, 14, 17, 27, 38, 53, 54, 56, 58, 77–81, 82–112, 114, 116, 117, 126, 127, 128
- personnage-écrivain. *Voir* écrivain-personnage
- City of Glass*. *Voir The New York Trilogy*
- City of the World*, 12, 24, 30, 32
- conscience, v, 25, 28, 33, 38, 45, 53, 87, 91, 98, 99, 101, 107
- subconscient, 95, 96, 100, 101
- cosmogénèse, 7, 33, 38, 59, 75, 81
- cosmogonique, 4, 7, 20, 21, 28, 33, 36, 37, 38, 54, 67, 69, 70, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 87, 101, 128
- cosmogonie, ix, 3, 36, 37, 38, 42, 48, 61, 69, 72, 83, 99, 107, 111, 112
- cosmos, ix, x, 2, 4, 10, 20, 29, 33, 35, 38, 45, 56, 81, 82, 83, 90, 107, 109, 112, 127, 130
- mort, vii, x, 4, 5, 7, 11–17, 20, 21, 23, 24, 25, 31, 33, 36, 47, 51, 52, 54, 59, 66, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 82, 87, 91, 94, 97, 99, 108, 110, 113, 116, 119, 121, 123, 124, 126, 127
- DeLillo, Don, x, xi, 114–25
- dilemme, 18, 48, 127
- Disappearances*, 10, 29, 79
- Dupin, Jacques, 18, 20
- dystopie, 57, 114
- Eco, Umberto, 77
- énigme, 26, 61, 79, 80, 92, 93, 114
- épistémologique, v, vi, 46, 56, 67, 127
- fiction, 41, 128
- Fokkema, Douwe, vi, 29, 45
- fragmentation, x, 7, 56, 67, 69, 71, 79, 83, 88, 92, 105, 112, 114, 127, 128
- Fragments from Cold*, 10
- liberté, 22, 35, 36, 41, 55, 67, 72, 82, 98, 125, 128
- From Cakes to Stones*, 19
- Ghosts*. *Voir The New York Trilogy*
- Ground Work*, iv, vii, viii, ix, 5–17, 22, 27, 40, 48, 49, 50, 108
- Hassan, Ihab, vi, 1, 42, 82
- Hawthorne, Nathaniel, v, x, xi, 56, 67, 91, 94, 100
- identité, v, vi, viii, 2, 14, 15, 20, 24, 54, 56, 57, 60, 63, 67, 68, 70, 73, 82, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 100, 108–10, 124, 127, 129
- image, iv, vii, ix, x, 1, 2, 5, 9, 10, 11, 16, 18, 23, 26, 37, 38, 39, 43,

- 44, 45, 50, 52, 57, 60, 68, 70, 76, 77, 78, 79, 84, 86, 87, 89, 97, 100, 104, 105, 107, 109, 110, 113, 116, 122, 123, 125
- imagerie, iv, ix, x, xi, 3, 33, 38, 71, 81, 127
- imagination, ix, 2, 4, 7, 9, 22, 25, 33, 36, 40, 42, 45, 49, 54, 56, 59, 69, 72, 82, 105, 112, 123, 127, 129
- In the Country of Last Things*, vii, ix, x, 13, 29, 44, 54, 66, 75–81, 104, 105, 113, 114, 115, 116, 126, 128
- isolement, vii, x, 8, 16, 20, 21, 36, 37, 38, 47, 49, 50, 52, 54, 56, 59, 63, 64, 72, 85, 87, 94, 97, 98, 101, 106–8, 107, 111, 114, 124
- Jabès, Edmond, 18, 43, 50, 100
- Kafka, Franz, x, xi, 5, 18, 32, 39, 93, 100, 104, 106
- paysage, x, 4, 13, 38, 87, 113, 118, 121
- Leviathan*, vii, ix, 13, 23, 25, 29, 66, 70–75, 75, 83, 96, 105, 107, 115, 128
- Lourenço, Eduardo, 117
- Lyotard, Jean-François, vi, 70, 85
- Mallarmé, Stéphane, 18, 43, 86
- McHale, Brian, vi, 59
- Melville, Herman, v, x, xi, 7, 13, 56, 67, 100, 101
- memoire, vii, x, 6, 15, 24, 51–55, 89, 95, 96, 100, 102, 108, 119, 124, 126
- métafictionnel, 1, 30, 31, 36, 42, 61, 71
- méta-linguistique, 1, 30, 31, 47, 90
- métamorphose, 41, 62, 100, 128
- métaphysique, 18, 22, 37, 39, 49, 56, 59, 67, 72, 78
- modernisme, v, vi, 1, 2, 42
- Moon Palace*, vii, x, xi, 13, 20, 22, 29, 44, 46, 70, 79, 83, 84, 102–12, 105
- musique, 3, 15, 17, 23, 25, 31, 126, 129
- New York, iv, x, 9, 19, 21, 39, 44, 56, 57, 65, 85, 86, 87, 107, 108, 110, 114, 116, 119, 120, 121, 125, 127
- ontologique, vi, 36, 40, 41, 54, 67, 127, 129, 130
- Oppen, George, 42
- Poe, Edgar Allan, v, xi, 68, 69, 100
- poésie, vii, xi, 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 33, 40, 41, 42, 47, 50, 51, 57, 112, 123
- Portrait of an Invisible Man. See The Invention of Solitude*
- postmoderne, v, vi, 1, 13, 24, 29, 39, 42, 46, 54, 59, 62, 63, 67, 69, 71, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 100, 107, 115, 123, 127, 128
- postmodernisme, v, 1, 42, 46, 57, 67, 70, 79, 83, 105
- pouvoir, vii, viii, ix, 4, 6, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26, 28, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 47, 54, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 72, 73, 78, 80, 81, 82, 87, 92, 96, 98, 104, 106, 109, 110, 112, 128
- psychologique, 65, 92, 98, 100
- réalité, v, 7, 9, 10, 14, 20, 39, 41, 46, 51, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 72, 75, 77, 79, 82, 85, 87, 90, 92, 102, 104, 105, 106, 109, 112, 113, 115, 119, 124, 126, 128

- Reznikoff, Charles, 9, 42, 57, 112
- Riding, Laura, 18, 21
- chambre, viii, ix, 2–3, 5, 6, 14, 17, 20, 28, 33, 35–81, 82–84, 85, 89, 91, 92, 95, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 127, 129
- Smoke*, vii, ix, 13, 29, 64, 65
- solitude, viii, 37, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 60, 63, 64, 68, 69, 71, 72, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 94, 100, 101, 104, 106, 107, 109, 114, 126
- âme, 6, 7, 10, 25, 39, 62, 96, 111, 119, 121
- pierres, vii, viii, x, xi, 3, 4, 5–17, 19, 20, 22, 24–33, 48, 58, 76, 103, 129
- The Art of Hunger*, vii, viii, ix, 4, 9, 13, 15, 17, 18–22, 40, 47, 57, 112, 126
- The Book of Memory*. *See The Invention of Solitude*
- The Death of Sir Walter Raleigh*, 40
- The Invention of Solitude*, vii, ix, 7, 11, 18, 24, 29, 36, 47–55, 55, 68, 71, 72, 73, 87, 95, 102, 107, 108, 126
- The Locked Room*. *See The New York Trilogy*
- The Music of Chance*, vii, ix, 11, 12, 13, 22–33, 36, 46, 74, 79, 80, 88, 105, 107
- The New York Trilogy*, v, 13, 19, 55–70, 80, 83, 84–102, 108, 128
- City of Glass*, v, x, 13, 14, 17, 19, 23, 29, 37, 39, 60, 62, 67, 69, 83, 84, 85, 89, 91, 92, 94, 98, 100, 105, 107, 127, 128
- Ghosts*, v, ix, x, 44, 46, 50, 56, 60, 61, 63, 64, 70, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 100, 101, 105, 107
- The Locked Room*, v, ix, x, 36, 44, 49, 53, 56, 63, 65, 66, 67, 71, 73, 83, 84, 91, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 111
- The Red Notebook*, iv, ix, 3, 25, 37, 62, 67, 69, 72
- Thoreau, Henry David, v, xi, 56, 75, 87, 100
- vérité, v, ix, xi, 7, 15, 21, 23, 43, 45, 47, 49, 65, 66, 72, 101, 104, 111, 121, 128
- Unearth*, 5, 9, 25
- utopie, 57, 79, 85
- wall, vii, viii, x, 1, 2, 3, 4, 5–17, 7, 18–22, 23–33, 28, 32, 35, 50, 53, 64, 74, 75, 80, 86, 87, 89, 90, 92, 96, 99, 105, 119, 120, 126, 129
- Wall Writing*, 6, 8, 9, 15, 31, 53
- White Spaces*, viii, ix, 33, 36, 38, 40–47, 50, 51, 55, 59, 65, 66, 98, 103
- écrivain-personnage, vii, ix, x, 1, 2, 3, 5, 7, 13, 17, 18, 20, 22, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 66, 75, 80, 81, 82, 83, 86, 112, 126, 127, 129