

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI**

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANÇAISES  
OFFERTE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE  
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR  
GINO BERGERON

LE DÉPOUILLEMENT DANS *MOON PALACE* DE PAUL AUSTER



### Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

SEPTEMBRE 2000

## RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie le thème du dépouillement dans *Moon Palace* de Paul Auster. La perte, la dépossession et la faim se présentent ainsi comme des quasi préalables à la création. Cette façon de faire qui a évidemment des résonances religieuses, chrétiennes et juives, mais aussi orientales, permet à Auster de s'amuser à démonter quelques-uns des symboles chers à l'Amérique. Américain, Auster inscrit aussi son *Moon Palace* dans le mythe de la frontière. Il y présente le dépouillement comme une manière de s'alléger afin de faciliter l'avancée vers un horizon qu'il essaie sans cesse de repousser. L'Ouest et l'espace ne deviennent dans *Moon Palace* que des métaphores de la nouvelle frontière qui serait à explorer, celle de l'imaginaire.

Dans le premier chapitre, le mémoire met en parallèle *Moon Palace* (de même que d'autres écrits d'Auster) et *Walden* de Henry David Thoreau. Les deux ouvrages envisagent le dépouillement comme une nécessité à accepter et à utiliser. Ils discutent sur le besoin de se défaire de ce qui embarrasse le regard, pour mieux voir, de même que sur l'importance de se concentrer dans ce qui se présente à soi, sur les différences plutôt que sur les seules similitudes, en vue de mieux comprendre le monde et de progresser.

Dans le deuxième chapitre, le mémoire étudie le roman sous l'éclairage de la judaïcité. Dans *Moon Palace*, cette longue tradition se fait sentir un peu partout même s'il s'agit d'un roman de la frontière. *Moon Palace* est donc dépeint comme puisant pour beaucoup dans cette très longue et très ancienne tradition. Mais ce n'est chaque fois que pour repartir vers de nouvelles contrées, toujours plus avant. La tradition juive prend elle-même ses sources dans ce qui est de l'ordre du dépouillement : elle est née de la perte du Temple, du Roi et du territoire, et elle a appris à construire le temps plutôt que l'espace, et le livre surtout, intertextualité première à laquelle *Moon Palace* puise sans cesse.

Le troisième chapitre montre comment toutes les représentations de la création (sous forme embryonnaire, comme le cri de révolte, ou achevée, comme la peinture et l'écriture) que l'on retrouve dans *Moon Palace*, dépeignent un passage

obligatoire par une phase de perte, de dépossession, ou de dépouillement, comme si cela constituait le préalable à toute création en général. Ces représentations de la création sont aussi évidemment une auto-représentation de la création de *Moon Palace*, œuvre née de la faim.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Jean-Pierre Vidal, professeur au département des arts et lettres de l'UQAC, pour m'avoir guidé avec habileté, complicité et discrétion. Je le remercie en particulier pour les suggestions de lectures toujours à propos, qui ont stimulé mon intérêt et donné force à mon travail. J'apprécie également les commentaires et questions qui sont les siens, demandant de pousser toujours un peu plus loin la réflexion et le travail sur l'écriture. À Julie, ma conjointe et la mère de mes deux enfants, je veux rappeler combien importants furent son écoute et le temps passé à me faire la lecture de certains passages difficiles, m'épargnant ainsi de longues heures de travail inutile. De même, je tiens à remercier Renaud Morin pour ses lectures attentives et Christine Martel pour la transcription des dernières corrections apportées à mon mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
AUSTER, HÉRITIER DE L'AMÉRIQUE ET DE SES ÉCRIVAINS.....	8
Thoreau dans les romans d'Auster.....	11
<i>Moon Palace</i> et <i>Walden</i> .....	18
La Liberté.....	32
La Marche.....	35
CHAPITRE II	
RELIGION DU LIVRE ET TRADITION.....	37
Cosmogonie et théogonie.....	54
La Place de la nature.....	56
Liberté et individualité.....	59
CHAPITRE III	
LE DÉPOUILLEMENT ET LES REPRÉSENTATIONS DE LA CRÉATION.....	69
La Création salvatrice.....	81
CONCLUSION.....	91
NOTES.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	98

## INTRODUCTION

Le texte de Paul Auster est construit sur une dialectique entre le vide et le trop plein, laquelle est visible dans la thématique de l'argent, de la faim et de l'écriture elle-même. En général, ce qui relève de la réduction, du dépouillement et de la perte y alterne avec l'accumulation à outrance, mais surtout peut servir de préalable et de tremplin à la recherche identitaire et à la création.

Les romans d'Auster sont bien américains. Inscrit en eux se retrouve un des éléments les plus caractéristiques : l'Ouest et un intérêt marqué pour tout ce qui a trait à l'avancée, au renouveau et au changement, ainsi que la tendance à faire table rase pour tout recommencer. Tout cela a évidemment à voir avec le plus grand mythe des Amériques, celui de la frontière, mythe par excellence dont l'horizon est ici retravaillé par l'écrivain.

Dans ses romans, Auster met en scène des personnages qui sont rarement ceux correspondant au modèle habituel du vainqueur américain dont la réussite est faite d'argent et de gloire. Ses personnages et ses héros ont en effet leur victoire ailleurs : elle se situe dans leur capacité à accepter la perte et l'inexorable. D'une manière générale, le héros d'Auster est un être qui, bien que paumé, a une soif immense de comprendre, et il expérimente la vie souvent avec excès. Il tend à dilapider tout ce qu'il possède jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus rien, et ce à répétition. Il choisit aussi parfois l'isolement, pour

découvrir ce qui pourrait être enfoui au fond de lui-même. Ces expériences extrêmes se produisent sans qu'il puisse véritablement s'en empêcher, comme s'il était inexorablement attiré vers la catastrophe.

Les essais d'Auster publiés dans *The Art of Hunger* traitent de thèmes un peu semblables. Auster y réfléchit sur le travail de différents artistes vivant et créant en s'inspirant des limites extrêmes de la vie. Ces textes tendent surtout à souligner le caractère de perdant et de vaincu qu'on retrouve chez ces êtres, et qui fait d'eux des hommes paradoxaux restant comme stoïques devant la perte, pour ne pas dire même comblés par elle. Ce sont des héros et des combattants dont la victoire devient la perte elle-même : des guerriers de la perte. Auster met ainsi en relief des qualités comme le courage et la capacité à accepter tout ce qui se présente, toute nouveauté, quelle qu'elle soit.

Il insiste sur les phases de dénuement et de dépossession en tant que mécanismes donnant accès à une plus grande force et à une plus grande sagesse. Ce faisant, il redécouvre et ravive des étalons utilisés depuis toujours dans les sociétés pour déterminer la valeur humaine.

Ce type de recherche et de démarche insistante existe en effet depuis un bon moment ; déjà chez les Grecs, on retrouve plusieurs exemples (en particulier quant aux différentes attentes à ne plus entretenir) : les Stoïciens évidemment, mais aussi les Cyniques (dont Diogène), les Épicuriens (indirectement), Socrate, etc. Tous, d'une manière ou d'une autre, insistaient sur une forme de dépouillement, physique et mental, visant à se renforcer. Chez les Indiens d'Amérique aussi on valorisait un certain dépouillement, en

vue du courage et de l'acceptation. La pensée orientale et les nombreux mouvements religieux qui s'en réclament proposent également quelque chose de semblable, soit une ascèse afin d'accéder à une paix et à une connaissance plus grandes.

Cette idée, si présente dans les écrits d'Auster, de perte et d'acceptation, qui a évidemment des résonances religieuses, chrétiennes et juives, se retrouve donc mise en scène un peu partout dans ses romans. Pour ses personnages, elle devient ainsi à la fois panacée et poison.

Dans *Moon Palace*, le héros Fogg, à force de réduire sa consommation de nourriture en vue de simplifier sa vie pour en découvrir les fondements (il n'a pas le choix non plus car son argent va diminuant), en arrive à ne plus être capable de faire de distinction ; il ne voit plus très bien la différence entre ce qui est lui et ce qui est autrui ; de même, il devient inapte à lire intelligemment les livres qu'il désirait assimiler. Autre cas semblable et auquel Auster s'est intéressé : dans "The Art of Hunger", il explique comment le héros de *La faim* (roman de Kurt Hamsun) finit par devenir non fonctionnel pour cause d'inanition : affamé, son cerveau ne peut plus penser ni fonctionner correctement et il doit donc cesser de faire ce qu'il souhaitait le plus ardemment, écrire.

Dans leur recherche obstinée d'un absolu sur lequel appuyer la réflexion et l'écriture, les héros de ces deux récits sont allés trop loin. Le processus de simplification et de dépouillement, celui-là même qui devait les amener à mieux comprendre, a failli anéantir leur quête et leur vie.

Dans un article de John Barth (1967), la littérature mettant en scène ce genre de recherche, dans le fond et au moins autant dans la forme, est qualifiée de "Literature of Exhaustion". C'est-à-dire une littérature qui, dans une recherche d'un fondement et d'une avancée, et ayant épuisé toutes les stratégies esthétiques habituelles possibles, choisit de mettre en scène la réduction et la perte, d'un peu tout ce qui a trait à l'existence et à l'expression. C'est un art qui fait de l'épuisement de ses fondements son objet principal. Ce genre de recherche, où tout est remis en question, mène inévitablement à une dépossession toujours plus grande, mais sans toutefois jamais arriver à épuiser les possibilités esthétiques, car cette recherche est l'objet du texte lui-même maintenant, son but, son centre, à l'image de Thésée dans le labyrinthe, même si, contrairement à ce dernier, on n'accède jamais définitivement au centre.

Le texte de *Moon Palace* suit ce genre de démarche. Plusieurs pistes sont empruntées, et au fur et à mesure de la lecture plusieurs dénouements possibles se profilent, mais chaque fois la direction est modifiée. Ces changements sont souvent causés par de très petits événements, minuscules par rapport au changement lui-même : ici et là un petit détail peut suffire à tout faire basculer, par exemple un bout de papier sur lequel est inscrite une offre d'emploi à laquelle Fogg répond et qui changera son existence, un T-shirt à l'effigie des Mets de New York qui lui permet de rencontrer la fille qui plus tard lui sauvera la vie, etc. Si la moindre petite chose peut changer le cours de l'existence du héros, prévoir son destin devient utopique. Les possibilités sont trop nombreuses.

La seule chose que l'on peut prévoir à propos de *Moon Palace*, c'est que ce destin prendra l'allure de création et d'avancée, que les choses seront toujours différentes de ce à quoi on se serait attendu. *Moon Palace* d'Auster, comme la vie, ne suit donc pas de patron prévisible. Le seul modèle auquel il se plie est celui de ne pas en avoir. Les romans d'Auster sont parfois même qualifiés d'in vraisemblables. L'auteur répond que la vie est encore plus incroyable et imprévisible<sup>1</sup>. Le lecteur de *Mon Palace* doit donc constamment accepter d'être ignorant. Il doit recevoir avec ouverture ce qui se présente à lui, se défaire de ce qu'il pourrait avoir d'idées préconçues ; bref, il doit sans cesse se dépouiller de ses attentes.

Les personnages de Paul Auster font donc de l'épuisement des possibilités et du dépouillement des attentes, leur mode de fonctionnement. Ils gagnent, accumulent mais finissent toujours par perdre. Et pourtant, sans cesse ils repartent, la perte et le dépouillement précédant le gain et le gain étant à son tour suivi de la perte. Cela permet d'aller au-delà des routines et des limites habituelles, de mieux défaire certains nœuds et de repousser l'horizon en vue. C'est comme si l'état de dépouillement, en créant une tension, un vide, poussait les personnages vers l'avant, les obligeant à s'affirmer et à créer, et leurs créations s'avèrent d'autant plus importantes que le dépouillement est prononcé, comme le pionnier qui repousse d'autant plus loin la frontière qu'il est léger.

L'américanité, avec son mythe de la frontière qui la définit en bonne partie, procède un peu de même, c'est-à-dire par le dépouillement et la table rase. Le roman et ses personnages sont américains, et ils préconisent le

dépouillement pour avancer. Mais, en même temps, ils puisent aussi dans une certaine tradition.

Auster est un produit de l'Amérique et de ceux qui l'ont écrite. Henry David Thoreau en fait partie. Avec *Walden*, Thoreau est une des figures de proue de l'américanité. On le retrouve, lui et ses concepts, un peu partout dans les romans d'Auster.

Auster est aussi un héritier de la tradition juive. Petit-fils d'immigrants juifs, il n'hésite pas à affirmer que la judaïcité est à l'origine de tout ce qu'il est et de tout ce qu'il écrit. Si cette tradition est si prégnante en lui, peut-être est-ce parce qu'elle se limite à l'essentiel : souvent exilée, la communauté juive a dû apprendre à se dépouiller pour ne conserver que ce qui est le plus léger, la mémoire. Le roman, à l'aide de son héros Fogg, puise donc pour beaucoup dans cette tradition très ancienne, une tradition de la mémoire et du livre.

\*\*\*

Divisé en trois chapitres, ce mémoire traitera donc du thème du dépouillement dans *Moon Palace*, comme instrument privilégié de l'avancée, façon bien américaine et sans doute inspirée du mythe de la frontière, d'accéder à la création, si tant est qu'elle existe.

Le premier chapitre met *Moon Palace* et certains autres textes d'Auster en parallèle avec *Walden* de Henry David Thoreau. Dans la veine d'Héraclite, tous deux insistent sur la non permanence des choses et sur l'impossibilité de retrouver identiques les voies passées. Ils montrent l'importance de se départir pour ne transporter que le strict nécessaire : l'imagination, le courage, la capacité de se renouveler et une tradition la plus légère et la mieux intégrée

possible. Le deuxième chapitre tentera de montrer comment la tradition religieuse juive - qui au cours de sa longue histoire a dû apprendre à se dépouiller et à se reposer sur la mémoire - agit dans *Moon Palace*. Auster joue de l'utilisation du thème, entre autres à travers Fogg qui, dans sa recherche de racines, retourne périodiquement à cette judaïcité afin de mieux recréer son identité. Le troisième chapitre se propose de montrer comment en général dans *Moon Palace*, tout ce qui met en scène l'expression, l'affirmation et la création, bref toutes les représentations de la création en général - permettant l'auto-représentation du roman - sont pour ainsi dire toujours précédées d'une phase de dépouillement, d'une perte, d'une ascèse, comme un vide qui demanderait à être rempli : une faim en vue de la création.

## CHAPITRE I

### AUSTER, HÉRITIER DE L'AMÉRIQUE ET DE SES ÉCRIVAINS

Dans les débuts de l'histoire des États-Unis, pour des raisons de croyance en un peuple élu et dont la destinée serait de développer le Nouveau Monde, mais aussi en raison des besoins reliés à la survie matérielle sur ce nouveau continent nécessitant beaucoup de travail et d'adaptabilité, les nouveaux habitants modifièrent progressivement plusieurs des façons de faire issues de la mère patrie, l'Angleterre. Petit à petit s'est formée une pensée se distinguant de celle qui avait cours en Europe. Ce phénomène s'est accentué durant la période précédant l'indépendance de 1776, pour se poursuivre ensuite d'une façon plus marquée<sup>2</sup>.

Une bonne partie du continent nord-américain demeura longtemps inexplorée et inconnue de la plupart. L'immensité physique s'étendant à l'ouest, dépeinte par les quelques rares aventuriers qui y avaient mis le pied et qui n'hésitaient pas à en rajouter dans leurs descriptions - d'ailleurs souvent faites à partir d'emprunts plus ou moins conscients à des images

européennes<sup>3</sup> -, a donc permis que le territoire soit perçu comme plus vaste, plus inquiétant et plus mystérieux qu'il ne l'était en réalité.

Au dix-neuvième siècle, les colons, nourris d'une bonne dose d'illusions par ce qu'ils avaient entendu dire, progressèrent vers l'Ouest. À la recherche sinon d'une terre promise, à tout le moins d'un endroit où vivre, leur quête leur semblait pleine de sens. Tous étaient en quelque sorte conduits par le même grand mythe, qui laissait croire qu'à l'ouest existait quelque chose de mieux. Ceci a contribué à développer cette attitude de renouvellement caractéristique de l'Amérique<sup>4</sup>.

Ce renouvellement se remarque, entre autres, dans son architecture - qui s'intéresse somme toute assez peu aux vieux monuments, si on compare à l'Europe -, mais également dans ses voitures qui sont conçues pour durer un temps limité, dans une capacité à laisser derrière des entreprises et des biens de grande valeur pour conquérir de nouveaux marchés financiers ; tout cela en vue d'aller sans cesse de l'avant, vers autre chose. Bref, le nouveau à tout prix.

Cette constance dans le changement rend plus difficile la reconnaissance de l'adhésion à la tradition, à tout le moins toute tradition qui serait autre que celle déjà reconnue et mise de l'avant. Trop de tradition peut en effet être perçu par cette Amérique comme un empêchement à l'idée de renouvellement et d'avancée.

Issu des Transcendantalistes, Henry David Thoreau, *self-made-man* américain et être paradoxal, fut redécouvert dans les années soixante. Ses textes sont maintenant considérés comme faisant partie des pierres d'assise

de l'identité américaine. Cet original, érudit et amant de la nature, fait l'éloge du changement, de l'ouverture d'esprit et de la simplicité.

Grand lecteur des classiques grecs et des écrivains de la Renaissance, Thoreau tenait en haute estime la littérature. Il s'est également beaucoup inspiré des philosophes orientaux<sup>5</sup>.

Les réflexions, commentaires et études de toutes sortes que ses écrits suscitent sont nombreux : on peut compter, en vente sur le seul site internet *Amazon.com*, 26 titres pour l'année de publication 2000, 22 pour 1999, 13 pour 1998 et 15 pour 1997.

Dans *Walden* - pièce principale de l'édifice de la pensée de Thoreau dans laquelle il relate un séjour de deux ans dans une cabane "dans les bois" à vivre une existence frugale et isolée -, le philosophe dépeint les attachements de toutes sortes, en particulier aux biens matériels, comme un encombrement empêchant de voir le monde et ses nuances.

Il considère que les biens matériels dont hérite l'individu amènent surtout des obligations. Entre autres, l'obligation de les préserver, contribuant plus à garder l'homme prisonnier qu'à le rendre libre : "Men have become the tools of their tools", écrit-il (25). Avec humour il dit, à propos des nouveaux propriétaires d'animaux de ferme, qu'ils ne sont pas, comme ils le croient, les "keepers of herds", mais plutôt que ce sont les troupeaux qui sont les "keepers of the men" (38).

Thoreau voit donc ses contemporains comme incapables de comprendre véritablement d'où ils sortent, parce qu'attachés à leurs biens et à ce qu'ils signifient pour eux. Ne voulant pas se dépouiller, ils sont, selon lui,

prisonniers et incapables d'imaginer et de créer un mode de vie autre que celui dans lequel ils croupissent.

### THOREAU DANS LES ROMANS D'AUSTER

L'intertexte chez Auster est souvent explicite. On retrouve ici et là des citations ainsi que plusieurs noms d'auteurs. Cela donne à Auster l'opportunité de rendre visibles les filiations les plus importantes de son écriture. Ces références à ceux qui l'ont influencé sont si nombreuses que parfois, pour un lecteur non averti, elles peuvent paraître hors contexte et encombrer l'anecdote. Auster rend ainsi visible le fait que la production ne peut se faire sans puiser dans de nombreux intertextes et que lorsque le texte forme un tout sans aspérité, c'est toujours au prix de l'effacement des indices de sa provenance, cachée derrière un désir, évidemment illusoire, d'autonomie de la part du sujet écrivant.

Dans *The Invention of Solitude* (1982), réflexion autobiographique sur le père et plus particulièrement sur la mémoire et la filiation - des formes d'intertextualité à leur façon - Thoreau est mis à contribution. L'idée de ce titre, inventer la solitude, doit déjà beaucoup au philosophe. Ce dernier voyait dans la solitude quelque chose de positif qu'il fallait apprivoiser.

Auster oppose cette solitude dont parle Thoreau à celle que recherchait son père, pour qui elle correspondait plus à une forme de "loneliness", dit-il, soit quelque chose de négatif. Il explique que si pour Thoreau la solitude s'avérait une forme d'exil permettant de trouver où il se situait et d'où il venait, pour son père en revanche, elle n'était même pas ce

que Jonas dans la baleine en avait fait, un temps d'enfermement forcé l'amenant à une conversion religieuse. (16)

Auster explique que son père prenait plaisir à se décrire comme un grand économiste, quelqu'un qui dépensait très peu et qui arrivait à se contenter de presque rien. Thoreau aussi se contentait de peu, mais à cette différence près que son côté économiste avait pour but une forme de liberté en vue de la réflexion.

Comme Thoreau, le père d'Auster avait l'habitude de se lever très tôt le matin. Cependant, ce n'était chaque fois que pour travailler plus dur ; il n'était jamais question pour lui de plaisir dans la vie.

Même si son père ne consommait pour lui-même quasiment rien, Auster le décrit comme un de ceux qui participent le plus ardemment au modèle américain de la production de biens de consommation, "one of the greatest patriots", dit-il. Il le justifie un peu cependant, en expliquant que sans doute tout ce travail était effectué dans le but de se procurer de quoi se mettre à l'abri, par peur de manquer du nécessaire. Mais cela demeure bien différent de l'autarcie proposée par Thoreau, explique Auster (52).

Auster envisage donc les besoins très réduits de son père non pas comme une forme de sagesse, à la manière d'un Thoreau, mais comme une attitude de repli, laquelle mène à une sorte de "perceptual primitivism" (53), dit-il, où les distinctions sont aplanies, les choses réduites au plus petit commun dénominateur. Son père se coupe donc de tout contact avec les formes et les textures, avec les possibilités de plaisir esthétique. Cette vision du monde qu'a le père d'Auster, en se limitant au seul langage de l'argent,

l'empêche ainsi de faire des distinctions ; il ne voit pour ainsi dire rien ou presque, dit Auster (53).

Décrivant la mise en terre de son père, Auster explique comment, à ce moment précis, la seule pensée qui lui vint à l'esprit, hors la certitude de la mort, c'est qu'au fur et à mesure que le cercueil allait se désintégrer avec le passage du temps, le corps de son père servirait à nourrir la racine qui était là, pendante dans la fosse où était descendu le cercueil. (66) La plus simple et la plus dépouillée possible des traditions, la grande chaîne de la vie, devient donc ici pour Auster la filiation la plus forte, l'intertexte le plus durable.

La filiation va de pair avec la mémoire, et Auster écrit sur son père en rapport avec la mémoire et les souvenirs qu'il a de lui - mais aussi en rapport avec la manière juive pour laquelle le texte et la mémoire ont longtemps été plus importants que le territoire<sup>6</sup>. Dans la solitude de l'écriture, Auster fouille donc les ténèbres profondes de son esprit pour y voir travailler cette faculté. De la même manière, Thoreau décrit un moment crucial de son séjour : alors que revenant de la ville, un soir sans étoile et marchant à tâtons seul dans la forêt la plus noire qui puisse exister, n'ayant pour se diriger que ses souvenirs des arbres qu'il avait un jour touchés, il comprend une chose fondamentale : "it is only in the darkness of solitude that the work of memory begins." (164)

\*\*\*

Dans *Ghosts*, les liens que l'on retrouve avec le texte de Thoreau sont profondément tissés<sup>7</sup>. Les personnages s'intéressent à ce que le philosophe a écrit : "Black is reading *Walden*, by Henry David Thoreau. Blue has never heard of it and writes it down carefully in his notebook." (166)

L'intertextualité avec Thoreau n'est ici pas seulement pointée du doigt, elle est directement mise en scène, et elle servira même à donner une leçon de lecture.

Le narrateur explique comment Blue, le personnage principal, détective embauché pour surveiller secrètement un homme, se mettra à s'intéresser au livre lu par ce dernier. Il commencera ainsi à lire *Walden*, mais n'y comprendra pour ainsi dire rien. Les propos du philosophe n'ont aucun sens pour lui. Pas surprenant : Blue est habitué à ne regarder que la surface des choses (171), les mots doivent absolument être transparents pour qu'il les comprenne et les accepte (175), ce qu'ils ne sont pas ici. En plus, Blue est soumis à tout un système idéologique de surveillance et de contrôle d'autrui, y perdant pour ainsi dire sa vie. Son employeur Brown a aussi engagé un homme pour surveiller Blue sans qu'il le sache. Bref, Blue fait partie de toute une organisation, et il lui faudra parcourir un long bout de chemin pour arriver à comprendre ce que sont le regard et la liberté : les choses dont parle *Walden*, rappelle Auster.

Au cours de sa tentative de lecture de *Walden*, Blue s'est senti comme s'il entrait dans un monde complètement étranger. Ce monde, qui lui demanderait de changer un peu ses façons habituelles de voir, de renouveler son regard à chaque phrase, il ne sait pas comment y accéder, en partie parce que son regard est contraint, rigide et figé dans l'hébétude de la surveillance. Ainsi tous ces mots lui semblent être "no more than blather, an endless harangue about nothing at all" (194). Essayant à nouveau, il tombe sur une phrase qui finalement a du sens pour lui : "Books must be read as deliberately

and reservedly as they were written". (*Ghosts*, 194 ; *Walden*, 68) Il comprend alors que la bonne façon de lire consiste à le faire avec nuance, lenteur et pudeur, de lire plus lentement que jamais il ne l'a fait auparavant, afin de donner le temps à son esprit de faire des liens.

Soulignant l'importance de *Walden* dans la littérature et ailleurs, Auster écrit que la vie de Blue aurait pu être complètement transformée s'il avait saisi cette chance, s'il avait lu ce livre, s'il l'avait lu dans l'esprit dans lequel il convient de le lire. Blue aurait ainsi, petit à petit, réussi à comprendre la situation difficile de non-liberté dans laquelle il se trouve. Il serait peut-être parvenu à se défaire de ses chaînes, à comprendre comment les autres (ici les personnages de Black et de White, comme des métaphores du monde binaire dans lequel Blue accepte de vivre sans rien dire) sont ceux qui déterminent sa vie. Auster souligne ainsi l'importance de lire, de lire *Walden*, qui, lu avec soin, peut avoir une influence considérable sur la vie de quelqu'un, la ou le rendre plus libre.

Blue finit par rencontrer Black. Ce dernier lui parle alors de littérature et de Thoreau et ses filiations, des influences reçues, dont une rencontre et une conversation entre Alcott et Whitman. Il lui parle aussi de l'attachement de Thoreau pour Hawthorne<sup>8</sup> : "A good friend of Thoreau's" (208). Black considère Hawthorne comme étant : "The first real writer America ever had" (208), pas un véritable Transcendantaliste, mais un indépendant n'appartenant à aucun groupe, explique-t-il, tout comme Thoreau d'ailleurs. De plus, Black explique à Blue qu'après avoir terminé ses études, Hawthorne retourna chez sa mère, pour s'enfermer et écrire pendant douze ans - le

dépouillement et l'isolement encore, à l'image de Thoreau, et d'Auster à certaines périodes de sa vie alors qu'il écrit intensivement.

\*\*\*

Il est question de Thoreau également dans *Leviathan*. Le narrateur explique que Sachs, le héros du roman, a choisi de se faire pousser une barbe, comme le philosophe, et que, de plus, il est mort au même âge que ce dernier, soit quarante-quatre ans. Sachs a écrit un livre dans lequel il parle de Thoreau : *The New Colossus*. Y sont présentés des personnages dont la filiation remonte presque toujours, d'une façon ou d'une autre, à des symboles importants et à des figures de proue de la littérature américaine, comme Emerson et sa maison (un lieu de visite important à Concord, Massachusetts), Whitman, Walden Pond (où les personnages se rendent en visite), un "white haired New Englander" (Thoreau sans doute) et un "young Jewish poet" comme Auster. (*Leviathan*. 42-3) La filiation entre le peuple américain et ses écrivains, Auster veut sans doute rappeler qu'elle existe, qu'elle est importante, qu'elle ne doit pas être oubliée - même si ce sont des étrangers, les Français, qui les premiers ironiquement, bien avant les Américains eux-mêmes, on reconnu la valeur de ces écrivains.<sup>9</sup>

Toujours dans *Léviathan*, on retrouve un passage qui rappelle un peu la solitude prônée par Thoreau, en tant que moyen de faciliter la réflexion et l'écriture : "a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought" (63) ; ou encore une expression qui pourrait rappeler Thoreau, l'homme : "Hermit in the woods". (157). Thoreau, plus libre et plus autonome que la plupart, et ayant choisi délibérément la solitude de sa cabane

pour réfléchir et pour vivre, est présenté comme une figure de proue : le narrateur de *Léviathan* dit qu'il devrait être la référence à laquelle les États-Unis, sans direction, devraient se rapporter périodiquement : "America has lost its way. Thoreau was the one man who could read the compass for us, and now that he is gone, we have no hope of finding ourselves" (*Léviathan*, 43).

\*\*\*

Toujours en rapport avec le thème du dépouillement, dans *In the Country of Last Things* - le récit du séjour d'une femme dans un New York apocalyptique fermé entièrement au monde extérieur et pouvant rappeler le ghetto de Varsovie -, tout tend à se défaire, à se détruire et à disparaître en s'auto-phagocitant (pillage, meurtres, suicides, cannibalisme, recyclage, etc.). Dans cette ville, n'est plus possible la moindre production ou construction, si ce n'est, pour l'héroïne, le tissage d'une amitié avec une femme qu'elle rencontre, et peut-être aussi une certaine conceptualisation de ce qu'est un monde qui finit. Bref, ce roman est une sorte de déconstruction du monde. Le lecteur reçoit l'histoire parce que l'héroïne a écrit son expérience, et que ses écrits parviennent à sortir. Dans ce dépouillement complet, ne restent donc ainsi que la mémoire et l'écriture ; autre rappel de l'importance que revêt le monde, unique moyen d'atténuer un peu la disparition inévitable du sujet.

Dans *The Music of Chance*, le héros Nashe, paumé, traverse dans tous les sens l'Amérique, au volant de sa voiture, jusqu'à ce qu'il ait complètement dépensé l'héritage qu'il a reçu d'un père inconnu (un autre). On retrouve dans le roman une belle réflexion sur le paradoxe que constitue l'argent.

The money was responsible for his freedom, but each time he used it to buy another portion of that freedom, he was denying himself an equal portion of it as well. The money kept him going, but it was also an engine of loss, inexorably leading him back to the place where he had begun. (17)

Nash finira donc par se retrouver sans un sou, en plan, avec tout le travail de libération personnelle à faire montrant - comme Thoreau le pensait et comme Auster l'expliquait plus tôt dans *The Invention of Solitude* à propos de son père - l'impossibilité d'accéder par l'argent, à une liberté autre que temporaire.

### *MOON PALACE* ET *WALDEN*

Parmi ses romans, Paul Auster considère que le plus long et le plus soutenu, *Moon Palace*, est celui qui contient le plus grand nombre de choses sur l'Amérique en général, mais aussi sur sa vie personnelle. Même si ne s'y retrouve aucune mention directe de Thoreau, plusieurs éléments sont apparentés à la pensée du philosophe. Lu à la lumière du dépouillement, *Moon Palace* montre plusieurs points de comparaison avec *Walden*.

Les deux textes utilisent une narration à la première personne, c'est-à-dire un *je* par lequel passe tout ou presque. Dans chacun des textes, l'instance narratrice montre une conscience de sa présence et de son influence, et de la façon dont tout doit nécessairement passer par un sujet écrivant, ce qui ne veut pas dire que tout parte de lui - l'imagination ne peut en effet partir de

rien, cela relèverait de la pensée magique ou de l'inspiration divine, que le lecteur arriverait difficilement à prendre au sérieux. Tout discours devant nécessairement passer par le moulin de l'esprit de celui qui écrit, sans que ce dernier puisse prétendre cacher sa présence et son influence, il est donc important que ce sujet écrivant réfléchisse sur lui-même et sur la connotation qu'il donne au texte. En montrant l'influence de son point de vue, ce narrateur, conscient, donne profondeur à l'œuvre. *Moon Palace* et *Walden* traitent donc du sujet dans son avancée, dans sa recherche de justesse et de sens, un sens qui commence par un dépouillement, c'est-à-dire un *je* organisateur humble et conscient.

Ainsi, d'entrée de jeu dans *Walden*, Thoreau explique l'utilisation de la narration à la première personne :

In most books, the I, or first person, is omitted; in this it will be retained; that, in respect to egotism, is the main difference. We commonly do not remember that it is, after all, always the first person that is speaking. I should not talk so much about myself if there were any body else whom I knew as well. Unfortunately, I'm confined to this theme by the narrowness of my experience. Moreover, I, on my side, require of every writer, first or last, a simple and sincere account of his own life, and not merely what he has heard of other men's lives; some such account as he would send to his kindred from a distant land; for if he has lived sincerely, it must have been in a distant land to me. (1)

La personnalité et la qualité de ce qui est relaté viennent donc avec un sujet qui ne prétend pas être absent, et qui parle de ce qu'il connaît.

\* \* \*

Les personnages d'Auster, dans le dépouillement qu'ils vivent et qui est une forme de recherche, n'arrivent évidemment jamais à faire de découvertes définitives. À part une modeste rencontre avec eux-mêmes, et la prise de conscience que les choses restent toujours fuyantes vers un horizon mouvant, ils trouvent tout compte fait bien peu. Ils arrivent à comprendre une chose cependant, c'est que l'objet n'est en général que la perception qu'en a le sujet.

Même si elle est toujours un peu déformante, l'imagerie mentale demeure donc tout ce qui est disponible. C'est ce avec quoi l'humain est forcé de travailler. Pour Gadamer notamment (*Langage et vérité*), c'est en partie cela la vie : une main tendue vers un horizon jamais atteignable, quelque chose qui se déplace au fur et à mesure de l'avancée et que l'on continue quand même inlassablement à poursuivre.

Cet horizon qui fuit, Thoreau en comprend bien le fonctionnement. Ainsi il peut s'en fabriquer un comme il lui plait ; il n'a aucunement besoin des plaines de l'Ouest pour jouir d'un vaste horizon. Le petit lac de Walden, enfoui dans une forêt qui ne permet pas de voir la ligne d'horizon, arrive ainsi à s'ouvrir sous le regard et l'imaginaire du philosophe :

Though the view from my door was still more contracted, I did not feel crowded or confined in the least. There was pasture enough for my imagination. The low shrub-oak plateau to which the opposite shore arose, stretched away toward the prairies of the West and the steppes of Tartary, affording

ample room for all the roving families of men. "There are none happy in the world but beings who enjoy freely a vast horizon," --said Damadora, when his herds required new and larger pastures. (59)

Conscient de l'aspect imaginé de toute chose, Thoreau ne laisse pas son regard être limité par les objets (ici la forêt) et les concepts préétablis ; il plonge dans la représentation et dans les images mentales.

Fogg fait cela lui aussi. Il cherche toujours à découvrir de nouvelles représentations en s'induisant des états de conscience modifiée, par l'isolement, la lecture acharnée et le jeûne. Il doit cependant apprendre à être prudent et ne pas plonger n'importe comment dans ces profondeurs incertaines, prendre garde pour ne pas s'abîmer, ce qu'il passe à un cheveu de faire, alors qu'il est enfermé totalement dans lui-même ; lentement, il apprendra donc à reconnaître et à démêler les poursuites dangereuses de celles pouvant s'avérer utiles.

Les autres personnages de *Moon Palace* travaillent eux aussi sur la représentation. Barber, le père de Fogg, fait de la recherche et écrit sur les perceptions (193) du territoire américain chez les autochtones - sorte de recherche de la représentation originelle du continent. Effing, le grand-père de Fogg, travaille sur la représentation en peignant des toiles inspirées par la pénétration du paysage en lui, et par un isolement complet associé à une expérience de côtoiement de la mort et de la folie. Les représentations sur lesquelles les personnages de *Moon Palace* travaillent sont un peu une sorte

de continuité de cette recherche faite par Thoreau dans *Walden*, mais plus brutale toutefois.

Au sujet du dépouillement, Thoreau et Auster contribuent, en déplaçant le concept de la frontière vers le monde intérieur de l'esprit, à ce que disparaisse l'impression que cette dernière doit absolument être physique. Avec eux, vivre la frontière ne signifie plus seulement se livrer à d'importants déplacements géographiques. Thoreau insiste d'ailleurs au début de son texte pour dire qu'il a beaucoup voyagé dans Concord, son petit village du Massachusetts (2). Fogg dit, pour sa part, en parlant de Central Park où il séjourne, "I liked wandering back and forth among these different sectors, for it allowed me to imagine that I was traveling over great distances, even as I remained within the boundaries of my miniature world."(63) Thoreau résume à merveille comment l'esprit - d'exploration - devrait être ce qui compte, plus que le voyage géographique lui-même : "be a Columbus to whole new continents and worlds within you, opening new channels, not of trade, but of thought." (214). La donne ne doit plus être le déplacement physique ni le commerce, mais bien plutôt la pensée et l'imaginaire.

Fogg lui aussi voyage plus dans le monde intérieur que dans celui de la géographie. Plutôt que de se promener, il reste dans son appartement, isolé, mais en même temps en contact avec ses 1492 livres (nombre clé de l'Amérique). La géographie n'est plus la seule façon d'explorer.

Le monde des représentations est ainsi très important pour Auster. À peine sorti de l'adolescence, il a écrit : "Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde." (Cortanze, 72) C'est là un beau déplacement du monde

physique à celui de l'esprit, pour retourner ensuite au monde physique. Le rapport corps-monde prend ainsi la forme d'une "invagination topologique", l'intérieur devenant l'extérieur et réciproquement. À la fin, tous deux ne participent que d'un seul et même bloc, analysé par le même organe, le cerveau, ce fabricant d'excroissances, d'esprit.

L'univers n'en a pas moins son organisation propre, et le jeune Fogg cherche à la découvrir en se privant. Il croit qu'ainsi lui sera révélé le fonctionnement du monde, qu'il comprendra mieux le principe qui dirige le tout. C'est oublier, comme le dit Thoreau, que toujours "The universe is wider than our views of it." (213) Fogg, en voulant trop connaître, court donc le risque de trouver une réponse qui n'est que la projection de ses attentes. Par son goût extravagant pour l'établissement de liens, son envie de renfermer ce monde dans un logos restreint, il risque de tourner en rond, prisonnier de la tautologie qu'il se fabrique.

Serait-ce uniquement dans l'expérience et dans le présent que se trouve la vérité, dans le "ici et maintenant" diraient les Bouddhistes, dans le dialogue dirait Gadamer ? Peut-être. Mais tout cela reste incertain.

Thoreau, un peu en héritier du romantisme, critique une certaine raison qui façonnerait un logos dont l'approche serait trop idéaliste et qui finirait par éloigner l'objet et le sujet. Le dépouillement est de rigueur encore une fois. Il dit des penseurs qu'ils sont de pauvres observateurs de la nature, parce qu'ils l'abordent avec "expectations" ; de même, il dit à propos de certains voyageurs: "He who is only a traveler learns things at second-hand and by the halves, and is a poor authority". (*Walden*, 141) Thoreau rappelle ainsi

l'importance de se dépouiller souvent de sa façon de voir, afin de s'ajuster à ce qui se présente.

Fogg finit par se rapprocher de la nature pour y vivre des expériences plus immédiates et plus près de l'objet - même si Central Park est une nature modifiée par l'activité humaine et entourée par la ville - : il passera donc un mois à vivre dehors, dans le parc et aux alentours. Il est alors hors de sa chambre, hors de ses livres - dans lesquels il dit d'ailleurs avoir déjà trop vécu (63) -, c'est-à-dire qu'il a la possibilité d'entrer en dialogue avec un certain monde extérieur.

L'effet bénéfique du séjour de Fogg dans la nature et dans un monde fait d'autrui ne se produit pas avant plusieurs jours cependant. Au début, Fogg croit qu'il lui suffit d'adopter une attitude détachée et de se dépouiller de ses désirs pour obtenir tout ce dont il a besoin. Il fait erreur. Il devra en effet vivre plusieurs défaites, rester longtemps enfermé en lui-même avant de comprendre que la réalité extérieure n'est pas une simple histoire de réduction des désirs. Il lui faudra en effet apprendre que cette réalité extérieure n'est pas lui, qu'elle est bien plus complexe que la perception qu'il en a, et qu'il est toujours un peu illusoire et réducteur de croire qu'on peut la comprendre et la saisir entièrement et exclusivement par l'esprit. Thoreau prévient d'ailleurs à cet égard, que jamais on ne doit "level downward to our dullest perception [... et...] praise that as common sense" (217). Ce genre de conclusion, de solution à l'aspect clair, net, dépouillé de souillures et dont on tirerait une sagesse universelle, une panacée, est dangereuse selon lui.

Chaque fois qu'il doit rejeter la dernière théorie qu'il vient d'élaborer, Fogg ressent un sentiment d'échec et de perte, et s'ensuit le besoin d'élaborer autre chose. C'est par essais et erreurs qu'il progresse, lentement, ses illusions se faisant chaque fois un peu moins démesurées. Le dépouillement des illusions entretenues jusqu'alors, permet à Fogg un gain, une avancée. Chaque défaite est un nouvel apprentissage pour lui.

Cette idée de perdre avant de gagner, de la perte comme mécanisme d'ajustement pour mieux gagner, est présentée par Thoreau d'une belle manière, dans une description qu'il fait de la façon qu'a la nature de se construire. Il présente la forêt qui a été rasée - ce qui pour des âmes trop sensibles apparaît toujours être une blessure - comme ce qui donnera naissance, le printemps suivant, à une végétation luxuriante comme jamais. Encore plus forte est cette autre constatation qu'il fait, à savoir que la nature n'arrive souvent à croître qu'à la suite d'une cruauté effroyable. Il ne voit donc pas la perte comme un problème : "Nature is so rife with life that myriads can be afforded to be sacrificed and suffered to prey on one another". (212)

Ce sacrifice s'arrête heureusement avant que tout ait disparu. On pourrait en effet craindre lorsqu'il est question d'un individu donné, comme Fogg par exemple. Extrémiste, poussant toujours plus loin le dépouillement matériel en pensant arriver à découvrir quelque chose de toujours plus fondamental, il pourrait éventuellement se perdre et disparaître. Il comprend cependant, heureusement, qu'il existe une limite qui ne peut être dépassée : "the mind cannot win over matter, for once the mind is asked to do too much, it quickly shows itself to be matter as well." (29-30)

\*\*\*

On peut le redire, dans les romans d'Auster, l'idée de filiation est très importante. Les liens entre les objets, les mots, les personnages, les situations, etc. sont très nombreux, même gratuits à certains moments pour qui ne voudrait pas accepter de voir comment, dans l'esprit, les signifiants peuvent se combiner. En effet, celui qui ne jurerait que par un certain rapport de "cause à effet" bien manifeste, d'un monde physique réduit à l'élémentaire en vue d'une "vraisemblance" rassurante, pourrait être déçu par certains liens qui organisent le roman. Fogg fait des associations qui paraissent ainsi parfois incongrues. Les signifiants surgissent et se lient parfois bizarrement dans son esprit. Ils finissent cependant toujours par induire un certain sens, avoir une influence sur sa vie.

Fogg ne saura pas qui est son père avant d'être dans la vingtaine. Il le connaîtra mais seulement pendant quelques mois, avant que celui-ci ne meure. Pendant son enfance, pour remplir les blancs laissés par l'absence de ce père - dont l'identité lui a toujours été cachée par sa mère honteuse -, il se l'imagine ayant été à la même foire que son oncle. (245-6) De cette façon il arrive à recréer, par son imagination et à travers son oncle, un lien rassurant avec le père inconnu.

La lune, sorte de figure de l'imagination, est un motif qui revient un peu partout dans le roman. Elle relie entre eux plusieurs des éléments du récit, mais aussi des signifiants, par toute une série d'objets et de mots qui la convoquent : des jaunes d'œufs juxtaposés, les deux grands cercles de l'enseigne au néon du restaurant "Moon Palace", des ronds de fumée sortis

de la bouche de Barber, la lune d'un paysage répété plusieurs fois par un peintre, le clair de lune de la fin du roman, etc. Chénétier décrit bien l'importance de la filiation dans *Moon Palace* : "Both handling procedures of the literary material [la forme et le contenu] contribute to the central affirmation that in Fogg's (or Auster's) head too, «everything is connected»". (117)

Thoreau aussi traite de filiation. Il la fait remonter à très loin. Il dit que "The pure Walden water is mingled with the sacred water of the Ganges."<sup>10</sup> (199) Thoreau se baignant dans Walden Pond et un pèlerin se purifiant dans les eaux du Gange sont ainsi apparentés. L'eau, par sa circulation naturelle autour de la planète, dans l'atmosphère et au sol, devient ce qui lie entre eux tous les lieux et tous les êtres, un peu à la manière du symbole du baptême qui nomme, consolide et fabrique de la filiation. Pour Thoreau, les filiations remontent donc à très loin et nous devrions, selon lui, nous y intéresser : il suggère de perdre le monde et nos points de repères habituels (l'idée de dépouillement encore), pour se trouver et prendre conscience d'où nous venons, et enfin d'entrevoir "the infinite extent of our relations." (115)

Filiation veut aussi dire tradition et famille. Cette dernière est très présente dans *Moon Palace*. Tout au long du roman Fogg retrouve son père et son grand-père - même si ce n'est que pour mieux les voir mourir ensuite. Les gains et les pertes finissent même par quasi coïncider, les passages de l'un à l'autre n'étant, en somme, qu'une façon pour la vie de s'écouler, une vie qu'à la fin Fogg choisit de laisser flotter, tout en étant emporté par elle, peut-être un peu à l'image des cendres du grand-père, dispersées au-dessus de la

rivière par le vent. Fogg cesse donc de forcer les choses, sa recherche effrénée du père, des racines, cette obsession pour les liens et le sens cesse d'être criante pour lui, n'étant de toute façon chaque fois plus vraiment valable au moment où est retrouvé le lien. À la fin du roman, à l'extrême ouest du continent, face au Pacifique, Fogg vit un moment unique, qu'il considère comme étant le début de sa vie, une vie à l'image du mythe de la frontière, débarrassée des liens et des filiations qui seraient trop lourds et susceptibles de le retenir dans son avancée.

Thoreau donne son appréciation, très critique, d'une certaine tradition. Il attaque sévèrement cette idée voulant que les vieillards possèdent toujours une sagesse que l'on doit recevoir. Les conseils que tenterait de prodiguer un vieux à un jeune sont souvent, selon lui, peu importants et inadaptés. Il dit à cet égard : "Practically, the old have no very important advice to give the young, their own experience has been so partial, and their lives have been such miserable failures.". Thoreau ajoute que "no way of thinking or doing, however ancient, can be trusted without proof." (5) Pour lui, avant de s'appuyer sur une tradition, il faut être certain que tout a été passé par le crible de l'expérimentation, par le *je* sujet peut-être.

Dans *Moon Palace*, les conseils que prodigue l'oncle Victor - lui dont la vie a été un fiasco professionnel - sont indirects et surtout non envahissants. Victor insiste toutefois pour que Fogg prenne en héritage les 1492 livres qu'il souhaiterait lui voir lire. Fogg les prendra ; et il les lira, à la fois par curiosité et beaucoup par respect pour la mémoire de son oncle. Les conseils que prodigue l'oncle sont peu nombreux, les livres se chargeront de

faire le travail de formation de l'esprit de son neveu - un peu à la manière juive où, dans la transmission de la tradition, la lecture du livre est capitale, avec toute la liberté qu'un texte permet et à laquelle est appelé le lecteur.<sup>11</sup> Cela se distingue clairement de l'instruction directe, qui rend la préservation de la liberté individuelle plus difficile. Ce type d'instruction, loin du dépouillement, a trop souvent couleur d'injonction, comme le dit Auster (Cortanze, 93) : il compare la tradition juive à la tradition chrétienne en disant de cette dernière qu'elle tend à vouloir imposer sa façon de voir. Autre avantage : cet héritage de livres que Fogg reçoit ne constitue pas des biens trop encombrants. Une fois lus et inscrits dans sa mémoire, Fogg peut s'en débarrasser. Il vend ainsi les livres au fur et à mesure de leur lecture, ce qui lui permet de rester libre et léger. C'est là la meilleure façon, sans doute, de garder sa mobilité et sa capacité à aller de l'avant, comme ce que l'oncle préconisait pour lui-même et son groupe de musique les *Moon Men*, dans leur quête de l'Ouest, insistant sur l'importance de la légèreté pour conquérir de nouveaux territoires (13).

Thoreau trouve normal que "One generation abandons the entreprise of another like stranded vessels" (7) Fogg, lui, cherchera pendant plusieurs années avant de cesser de vouloir mettre en place les morceaux du puzzle de son passé. Il ne délaisse cette quête obstinée qu'après avoir connu son père et parcouru l'Ouest à pied, parce qu'acceptant alors de laisser derrière lui une partie de sa vie. Il comprend que, même si les racines restent quelque chose d'important, dans tout processus, tout ce qui vient après se distingue forcément de ce qui vient avant ; en d'autres mots, que sa vie, même si elle est

liée à ceux qui l'ont précédé, sera inexorablement et toujours différente de la leur.

Pour Thoreau aussi, tout est différence. On n'est pas près d'avoir épuisé les façons d'être : "so little has been tried", rappelle-t-il (6). Pour le grand-père de Fogg également, tout est histoire de différence, leçon qu'il enseigne d'ailleurs à Fogg et que ce dernier n'oubliera pas : le vieux Effing, dans un de ses accès de colère et d'intolérance, injurie Fogg pour qu'il améliore sa façon de décrire les objets :

Dammit, boy, [...] use the eyes in your head! I can't see a bloody thing, and here you're spouting drivel about 'your average lampost' and 'perfectly ordinary manhole covers.' No two things are alike, you fool, any bumpkin knows that. I want to see what we're looking at, goddammit, I want you to make things stand out for me! (120-1)

On peut le répéter, Thoreau - lui aussi, comme Effing - insiste sur la nécessité de se concentrer sur les différences, les nuances, bref de sortir des sentiers déjà connus. Il veut que les gens se débarrassent des façons de fonctionner léguées par le passé et par la tradition, particulièrement la tradition qui ne serait que répétition d'une voie toute tracée d'avance. Utilisant la métaphore de la traversée de l'océan, il suggère donc, en conclusion de son essai, non pas d'emprunter des chemins peu ou pas fréquentés, mais d'aller carrément où il n'y en a pas :

The surface of the earth is soft and impressible by the feet of men; and so with the paths which the mind travels. How worn and dusty, then, must be the highways of the world, how deep the ruts of tradition and conformity! I did not wish to take a cabin passage, but rather to go before the mast<sup>12</sup> and on the deck of the world, for there I could best see the moonlight amid the mountains." (216)

Fogg fait la même chose lorsque, face au Pacifique, la lune s'élevant derrière lui dans les montagnes, son imagination lui fait survoler la vaste étendue d'eau, vers l'avant, sans jamais devoir emprunter de route tracée qui pourrait nuire à la création de sa vie.

\*\*\*

Cette attitude de Thoreau face à la tradition est très américaine. Elle est affranchie dans une bonne mesure du sentiment de devoir quelque chose au passé. Pour Thoreau, le travail lui-même, valeur qui pourtant imprègne fortement l'esprit américain, n'est aucunement une obligation - Benjamin Franklin s'est sûrement retourné plusieurs fois dans sa tombe en voyant ce qu'il prônait se faire ainsi bafouer. Thoreau a une attitude d'indépendance, d'autonomie, d'autarcie même. Il veut avancer de son propre chef, par ses propres moyens ; il décide lui-même de l'orientation, ou plutôt de la non-orientation, de sa vie. Il n'a pas cette impression, si préjudiciable à l'amendement et à l'avancée, de ne pas faire les choses comme il le faut, ou de faire les mauvais choix. Il semble complètement affranchi de ce sentiment de culpabilité qui mine tant l'intelligence. C'est sans doute la raison pour laquelle il arrive à aller si loin, au-delà des déterminismes d'une tradition contraignante.

Thoreau est donc bien Américain en ce qu'il est homme aspirant à se créer lui-même, et à être le seul à choisir les traditions qui devront le nourrir.

Selon Thoreau, cette création de soi n'est possible que si on laisse de côté l'opinion publique, trop souvent contraignante. Mais, plus important encore, si on se débarrasse du dictateur qui séjourne en soi et qui dirige tout : "Public opinion is a weak tyrant compared with our own private opinion." (4) Thoreau rappelle que "What a man thinks of himself, that it is which determines, or rather indicates, his fate." (4) Cette image de soi-même est parfois si dominante, si obstinée, qu'elle rend pour ainsi dire impossible la création de sa vie à la mesure de son imagination.

Comme le dit Thoreau, Barber est un être qui ressent longtemps un très lourd sentiment de culpabilité et de honte dans sa vie. Son livre, *Kepler's Blood*, écrit durant son adolescence et comme l'explique Fogg, est une ronde du désir et de la culpabilité à répétition. Barber n'arrive que très tard et très difficilement à se débarrasser de ce sentiment qui le ronge et qui est causé en bonne partie par l'absence de son père durant son enfance et par une mère dépressive. C'est ce qui le fait se sentir sans valeur et l'amène à croire qu'il doit se changer pour plaire. Ce sentiment de culpabilité l'empêche ainsi de se créer lui-même. C'est seulement lorsqu'il s'en est purgé de cette culpabilité, de cette honte, que son tyran intérieur se tait. Barber arrive alors à se construire, et c'est toute une construction qu'il réalise : il réaffirme sa taille déjà titanesque par un engraissement volontaire de plusieurs dizaines de kilos (*Moon Palace*, 242). Il prend ainsi mieux sa place, le plus de place possible. Ce qu'il pense de lui, maintenant qu'il s'est débarrassé de son ancienne image

de lui-même, indique la direction que prendra dorénavant son destin et illustre en quelque sorte les propos de Thoreau à ce sujet.

## LA LIBERTÉ

La liberté n'est possible que si les motivations inconscientes et les déterminismes sont rendus un tant soit peu visibles, que si la tradition reçue n'est pas une charge - que ce soit parce qu'on s'y attache trop ou pas assez. Thoreau ne semble aucunement alourdi par son passé, sa liberté paraît totale, il la vit à chaque instant, dans chacun de ses gestes, dans chacune de ses paroles, et ce avec une rare intensité - non sans un brin d'arrogance parfois. Fogg, lui, tente toujours de la conquérir, cette liberté, au prix de difficiles passages initiatiques ; ce qu'il transporte en lui est lourd et très difficile à dénouer.

Thoreau dit au tout début de son livre : "I went to the woods because I wished to live deliberately" (61). Pour Fogg, les raisons sont plutôt celles d'un jeune homme en quête d'une expérience extrême, qui éventuellement le libérerait. Il explique : "I wanted to live dangerously, to push myself as far as I could go, and see what happened to me when I got there." (1). On retrouve en lui un goût pour le risque et la quête initiatique, mais aussi, comme il l'explique un peu plus loin, une bonne dose de désespoir et de colère : quand il buvait, c'était d'une façon extrême, "as though I meant to kill me", écrit-il (15). Comme

Barber et Effing, Fogg cherche donc à se punir, à se détruire, se croyant par trop responsable de tout ce qu'il est.

Il adopte souvent une attitude de laisser-aller face à la vie ; s'ensuit toujours une descente dans l'abîme, punition inconsciente mais en même temps passage presque nécessaire. Il attribue ses choix à un désir d'explorer, d'apprendre la maîtrise de soi, une démarche qui utiliserait la difficulté et la souffrance comme moyens de comprendre le dessein de la vie et du monde ; c'est comme s'il voyait dans la souffrance une porte sur la sagesse et la liberté - toute la littérature d'Auster semble fonctionner un peu de cette façon, peut-être est-ce là l'emprise du sentiment de culpabilité et de honte que ressent le juif, culpabilité qui trop souvent oriente et restreint la liberté<sup>13</sup>.

Thoreau diffère là considérablement. Il ne fait aucunement la promotion de la souffrance comme moyen d'accéder à la connaissance, non plus que de la pénitence comme manière de purger ses fautes, ou d'une ascèse stricte en vue d'accéder à une meilleure maîtrise de soi (*Walden*, 2).

Dans la quête de Fogg, la tradition peut donc à la fois agir comme une aide ou comme une entrave : d'un côté, pour le guider, il y a des livres de même que des sommes d'argent et des souvenirs ; de l'autre, pour le freiner, se trouve cette culpabilité insidieuse. Paradoxalement, cette dernière finira par se faire le moteur de son expression écrite.

\*\*\*

Toujours dans la veine de la liberté, Thoreau parle de la guerre : "Only the defeated and deserters go to the wars, cowards that run away and enlist." (215) Pour lui, la bravoure et la liberté n'ont rien à voir avec les combats

physiques et la violence. Fogg, lui, n'ira pas à la guerre du Vietnam, mais nullement parce qu'il est plus libre ou moins brave : il est réformé du service militaire pour cause de maigreur. Il s'évite ainsi un lourd tribut qui aurait pu grandement diminuer sa vie, probablement plus que tout ce qui était négatif et qu'il portait déjà en lui. Ce n'est pas tant sa liberté de penser (lui qui parle en effet à un moment donné, faisant écho à Thoreau, de devenir "prisoner of conscience" (76)), mais plutôt son dénuement et sa maigreur physique qui lui évitent de devoir offrir sa personne au gouvernement.

Curieusement, cumulant les paradoxes, Auster présente des héros qui sont plus libres lorsqu'ils sont contraints et l'ont accepté : c'est le cas de Nash dans *The Music of Chance*, par exemple, qui, prisonnier et esclave de deux riches excentriques, n'en demeure pas moins très libre dans sa tête. Ce qui ne serait pas le cas d'un militaire qui aurait choisi l'armée pour abdiquer sa liberté. Les personnages d'Auster exercent leur liberté tant qu'il est humainement possible. Lorsque les contingences de la vie les rattrapent et leur imposent des épreuves dont il est impossible de se sortir, ils savent accepter pour ne pas s'épuiser.

Pour Thoreau, les hommes cessent d'apprendre et de comprendre simplement parce qu'ils sont emprisonnés, et qu'ils n'arrivent pas à voir les chaînes qui les retiennent. Il considère qu'ils sont trop occupés à mettre leur esprit au service d'une seule et même chose, le travail abrutissant. Ce n'est pas le cas de Fogg qui, dans son appartement, choisit de ne rien faire et de ne pas se chercher d'emploi rémunéré. Il a donc tout son temps, il est libre, et c'est ce qui lui permet d'explorer et d'apprendre, et plus tard, éventuellement,

d'arriver à se défaire des liens qui l'enchaînent. S'il avait suivi les conseils de son concierge, et qu'il s'était trouvé un job pour gagner de l'argent, probablement n'aurait-il alors jamais pu démêler sa vie, trop occupé qu'il aurait été à utiliser son esprit à l'assouvissement d'un système économique qui fabrique des esclaves. Thoreau explique :

Most men, even in this comparatively free country, through mere ignorance and mistake, are so occupied with the factitious cares and superfluously coarse labors of life that its finer fruits cannot be plucked by them. Their fingers, from excessive toil, are too clumsy and tremble too much for that. [...] How can he remember well his ignorance - which his [economic] growth requires - who has so often to use his knowledge? (3)

## LA MARCHÉ

Thoreau fait partie de ces penseurs qui sont de fervents adeptes de la marche à pied, les "literary transcendentalist walkers", comme les surnomme Chénétier (115). Thoreau a d'ailleurs écrit, peu avant sa mort (1862), un petit livre intitulé *Walking*. Il aime à vanter la marche comme le meilleur moyen de se déplacer, comme ce qui permet, par le rythme et par le corps, de se retrouver, d'explorer ses mondes intérieurs et le monde extérieur. Dans *Walden*, il affirme que la marche vaut mieux que le train pour se déplacer. Il démontre qu'elle peut même faire gagner du temps par rapport à ce dernier, si on tient compte du temps consacré au travail pour se payer le billet, soit, à

cette époque, une journée entière. Ainsi, le marcheur, partant dès maintenant, arrivera toujours avant celui qui choisit le train. (36)

S'étant fait voler argent et voiture, Fogg a recours à la marche lui aussi. C'est l'ultime moyen pour compléter son périple vers l'Ouest. C'est en utilisant ce moyen de transport, le plus simple qui soit, comme Thoreau le suggérait, que Fogg se rend où il désire, mais surtout qu'il retrouve ses points de repère et tout ce qui lui est essentiel, arrivant même à se reconstruire une vie, à ne plus être esclave de ce qui le précède : les acquis industriels, économiques, familiaux, tous transporteurs d'idéologies étouffantes. Il est débarrassé de son sentiment de culpabilité. À l'image de Thoreau, son horizon s'est élargi par le dépouillement et la simplicité.

\*\*\*

Thoreau écrit en conclusion de son essai quelques lignes qui pourraient bien s'appliquer aux étapes de la vie de Fogg :

I learned this, at least, by my experiment; that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours. He will put some things behind, will pass an invisible boundary; new, universal, and more liberal laws will begin to establish themselves around and within him; or the old laws be expanded, and interpreted in his favor in a more liberal sense, and he will live with the licence of a higher order of beings. In proportion as he simplifies his life, the laws of the universe will appear less complex, and solitude will not be solitude, nor poverty poverty, nor weakness weakness. If you have built castles in the air, your work need

not be lost; that is where they should be. Now put the foundation under them. (216)

## CHAPITRE II

### RELIGION DU LIVRE ET TRADITION

Même si, d'une manière générale, la nouveauté a toujours défini en quelque sorte l'Amérique, celle-ci a néanmoins hérité et continue d'hériter, par les nombreux immigrants qu'elle a reçus tout au long de son histoire, de la longue tradition européenne et judéo-chrétienne.

Les premiers arrivants sur le nouveau territoire ne pouvaient utiliser comme étalon de mesure que ce qu'ils connaissaient déjà : la tradition qu'ils portaient en eux, et avaient amenée depuis l'Europe - même si, paradoxalement, ils pensaient laisser derrière eux une partie de cet héritage. Parmi ceux qui débarquèrent, donc, un groupe bien organisé, rigoureux et surtout solidement ancré dans une tradition et une foi religieuse, les Puritains, a eu une grande influence sur le développement des États-Unis. Poussés par un idéal de pureté spirituelle et nourris d'une certaine lecture de la Bible, ils projetèrent sur le nouveau continent une conception déjà bien organisée du monde. Associée à leur désir de se distinguer et au sentiment de persécution issu de leur marginalité en Europe, leur tradition religieuse contribua à leur faire voir dans le nouveau territoire une sorte de terre promise, leur Canaan à eux, nouveau peuple élu<sup>14</sup>.

Ce continent, comme un berceau, serait le lieu où existerait la possibilité d'un recommencement dans la pureté, donnant à croire que les maux de l'Europe étaient loin derrière. Cet idéal était évidemment influencé par la Renaissance qui avait alors transformé l'Europe - déjà, avant même l'arrivée des premiers habitants dans les colonies anglaises, *Utopia* de Thomas More (en 1516) traitait de ce genre de recommencement du monde, d'un monde idéal à reconstruire.

Le pionnier américain se voyait ainsi souvent comme une sorte de "new Adam who had cut free from the artifice and corruptions of European civilization in order to begin a natural life of freedom, innocence, and simplicity" (Abrams, 149).

Or, en même temps que prévalait cette notion de renouveau, les vieilles traditions (religieuses et autres), venues d'ailleurs, allaient pour ainsi dire s'imposer et prendre beaucoup d'espace. Les pionniers du début de la colonisation, sans doute par besoin de se sentir rattachés à quelque chose, considéraient en effet que "one of their chief aims was the extention of Christianity", et que "Settlement and religion went together" (Nash, 42). Ainsi donc, dans une mesure tout aussi importante que la nouveauté du territoire ou la fascination pour les mœurs amérindiennes, les vieilles traditions, dont la chrétienté en général, mais aussi, dans une bonne mesure, le Judaïsme, ont profondément marqué l'histoire des États-Unis.

Le Judaïsme se fit et se fait encore sentir un peu partout, entre autres parce qu'il est solidement ancré dans tous les aspects de la vie quotidienne de ceux qui en sont issus, mais aussi surtout parce qu'il se fonde sur des

écritures. Il est une source à laquelle a puisé et puise encore le pays : nombreuses en sont les traces dans la pensée et la littérature américaines, s'y illustrent aussi beaucoup d'écrivains juifs, Mailer, Roth et autres, incluant Auster évidemment, qui, comme on le sait, est un petit-fils d'immigrants juifs.

\*\*\*

Des emprunts bibliques sont présents un peu partout dans *Moon Palace*. On y retrouve des allusions au déluge, à Noé et à Job, et des mots tels *exile, Canaan, Solomon, Adam, Eve, Eden, Babel, Jonah, prophet, promised land*, etc. L'américanité du roman n'en est évidemment pas réduite pour autant. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, elle tend à se situer sur un plan autre que celui de la seule géographie ; *Moon Palace* ne cesse, par une foule de moyens, on le verra, de vouloir donner l'impression de l'exploration et de l'avancée en tous genres, en s'amusant à laisser affleurer cette notion un peu partout - souvent d'ailleurs avec une petite touche d'ironie. Ainsi, la tradition et les nombreux intertextes auxquels puise le roman - dont la Bible, entre autres - sont toujours modulés par une attitude de recherche de l'avancée, le mythe de la frontière qui vient s'imposer.

Peu ou pas dissimulés, et même, plus souvent qu'autrement, mis en évidence, ces intertextes - qui se présentent souvent sous la forme de germes et de fragments de toutes sortes, fort saillants parfois : mots de provenance biblique surgissant ici et là et dont le lien avec l'anecdote de surface semble parfois lointain - rendent donc le texte raboteux. Auster, on peut le penser, aime à faire montre de ce qu'il utilise, pour permettre d'en mieux constater le fonctionnement dans son écriture. Auster choisit donc de rendre visibles

plusieurs des éléments et des mécanismes par lesquels sont combinés les différents intertextes formant le tissu de son roman. Plus que la simple conscience de son intertextualité, on pourrait même dire que c'est une façon de traiter de la filiation et de la désaffiliation, par un jeu avec les intertextes, qui procède en laissant penser à des pistes pour les rendre non opérantes peu de temps après, ou plutôt leur donner une opérativité différente.

Au-delà de l'anecdote du premier plan, c'est donc surtout un jeu avec les signifiants qu'Auster réalise. Il montre comment, véritablement, ces signifiants de toutes provenances, biblique ou autre, s'entrechoquent et se croisent pour donner naissance à la création, et comment cette dernière tend toujours à retourner à son origine. On pourrait presque dire que *Moon Palace* forme une sorte de portrait du fonctionnement circulaire de l'écriture, de la pensée et de la créativité, revenant toujours inévitablement à ses débuts, sa genèse, la judaïcité pour une bonne part.

*Moon Palace*, même s'il est un roman de la frontière, puise donc ainsi beaucoup de ses intertextes dans le judaïsme, cette forte tradition philosophique et religieuse centrée sur le livre, et qui a "durablement influencé toute la civilisation occidentale."<sup>15</sup>

\*\*\*

On le sait, Fogg est en recherche d'identité, il tentera plusieurs fois de remonter à ses sources et à ses fondements. Mais chaque fois, un peu comme cela fut le cas pour ses figures de père avant lui (Victor, Effing et Barber), il perd auparavant ce qu'il possède : logis, famille, biens et racines. Il perdra aussi la fameuse grotte mythique jamais vue, du séjour initiatique de son

grand-père,- dans ce qui s'apparente à un déluge (la formation du Lac Powell sur la rivière Colorado). Par la suite, il laisse à penser qu'il se reconstruit, premièrement en traversant à pied le désert et, quelques années plus tard, par l'écriture de son récit, sorte d'affirmation et de confirmation de ce qu'il est. On pourrait dire que sa construction se fait un peu à la façon dont la judaïcité s'est édifiée, c'est-à-dire par le texte, façon par excellence d'unifier les éléments et les intertextes qui composent Fogg.

L'importance accordée aux intertextes et au concept de texte en général est bien représentée dans le roman. Fogg se nourrit pour ainsi dire de livres : il les lit puis les vend pour s'acheter de la nourriture. Selon Gervais, "l'association des mots aux aliments est une donnée majeure du ritualisme juif." (1999 : 14) *Moon Palace* et son narrateur rappellent ainsi un peu comment ils sont un texte, un texte formé d'autres textes, qui naît et prend sa valeur de la perte (ici la faim de Fogg) ; mais, plus important encore, comme le souligne Fogg, et comme nous le verrons plus loin, ce texte naît de la nécessité de construire un monde qui ne pourra être détruit : un monde de l'esprit et de la mémoire. C'est ce que fit jadis le peuple d'Israël à la suite des déportations qu'il eut à subir.

Voyons donc un peu mieux ce rapprochement entre l'histoire juive et *Moon Palace*.

Armand Abécassis, dans *La Pensée juive : Espace de l'oubli et mémoires du temps*, écrit :

L'exil en Babylonie fut une occasion pour les Juifs de purifier leur religion et de réformer leur communauté. Tous les signes visibles autour desquels la communauté judéenne s'était constituée avaient disparu : le Temple, le roi, l'indépendance politique et territoriale. Les juifs déportés leur substituèrent d'autres signes constitués par des gestes, par des textes, par des traditions et par des lois. (505)

Les juifs apprirent donc ainsi progressivement à "bâtir le temps plutôt que l'espace", ajoute-il (506) ; construction des plus durables, s'il en est une.

Abécassis explique, en outre, qu'Ezra, prêtre et scribe juif, fut celui qui apprit au peuple hébreu à lire et à apprécier les textes anciens. Il créa pour eux le phénomène du livre, qui en plus de porter des mots pouvant durer beaucoup plus longtemps que les sons de la simple oralité, permettrait un accès plus démocratique et une interprétation plus libre des paroles anciennes. (508)

Pour Effing, prétendument aveugle, les mots des livres qu'il écoute, et également les mots qui viennent des paroles entendues, sont essentiels et primordiaux. Il veut qu'en soit fait le meilleur usage possible : Fogg doit lui fournir des descriptions verbales détaillées et précises du monde physique aux alentours ; les lectures à voix haute que le vieux se fait faire pour s'occuper l'esprit doivent être de qualité et ne pas porter les marques de la fatigue ("go the distance" (103)) ; la très longue histoire qu'Effing raconte à Fogg, et qui dure des semaines, doit être retranscrite sans hésitation.

Effing, en plus de contribuer à former l'esprit du jeune Fogg, permet, tout comme Ezra, que soit fixée la tradition orale. La tâche de retranscription

qu'il impose à Fogg n'a rien d'aisé, et le vieux le prévient qu'il ne veut pas avoir à répéter deux fois : "I'm going to say these things once, and if you don't get it down, they will be lost forever" (142).

Fogg, au-delà de l'importance de lire et de décrire avec justesse et précision, doit donc aussi arriver à écrire rapidement pour que rien ne se perde. Il apprend l'aspect capital de l'écriture, de même que la continuité qu'elle permet - surtout avec la mort d'Effing à venir - la mort d'une certaine oralité, même si, du reste, l'écriture en est peut-être un peu la cause.

Le jeune homme apprendra ainsi l'importance des mots, comme signifiants susceptibles de fabriquer l'histoire : Effing insiste en effet pour, qu'après sa mort, soit publié ce long récit, sorte de chronique nécrologique allongée et ajustée par rapport à une première version écrite par des inconnus et publiée il y a cinquante ans. Il incombera donc en partie à Fogg de tisser le tout pour en faire un texte qui se tienne, et ensuite de le faire publier pour lui donner une grande diffusion.

Le texte sera évidemment refusé par les éditeurs, l'histoire qu'il relate étant trop particulière et personnelle. Toutefois, un peu comme cela fut le cas pour les juifs avec leurs patriarches, c'est grâce à cette histoire racontée par le vieux, que Fogg et Barber décideront d'entreprendre leur projet d'aller vers l'Ouest, en quête de la grotte - même si c'est une quête vaine et inutile, comme le dit Fogg.

Inutile, peut-être, mais cela ne sera pas un projet pour autant insignifiant dans la vie de celui-ci. Ce voyage finit en effet par être capital pour lui. En crise à cause de la mort de son père, et prêt à tout, il décidera de

partir à l'aventure et d'entreprendre le grand périple vers l'Ouest ; il le fait en partie parce qu'il n'a rien d'autre à faire, mais aussi en mémoire de son père : "I would do what Barber and I had set out to do in the first place, I decided, and knowing that I had a purpose, that I was not running away from something so much as going toward it, gave me the courage to admit to myself that I did not in fact want to be dead." (303). Son voyage devient donc une métaphore de la vie. Et il se dirige vers l'Ouest, maintenant son avenir, et en même temps un peu le passé reçu de son grand-père.

Abécassis explique que la "mémoire [des Juifs] est plutôt celle de l'œuvre non encore réalisée que celle des tâches déjà accomplies" (511) - sorte de contrat collectif, d'exigence, une mémoire du futur en quelque sorte. À propos d'Effing, au fur et à mesure qu'il avance dans la narration de son histoire, fouillant dans sa mémoire et en dialogue avec lui-même, on constate qu'il adapte son récit suivant son bon gré. Parfois même, aux yeux de Fogg, l'histoire que le vieux raconte semble plus ou moins vraisemblable :

His narrative had taken on a phantasmagoric quality by then, and there were times when he did not seem to be remembering the outward facts of his life so much as inventing a parable to explain its inner meanings. The hermit's cave, the saddlebags of money, the Wild West shootout--it was all so farfetched, and yet the very outrageousness of the story was probably its most convincing element. (183)

Son œuvre, l'histoire d'une vie, devient donc une histoire inventée, aux allures de parabole, même si la vérité c'est qu'Effing, suivant son désir, espère

sans doute se fabriquer une vie et un avenir plus grands que nature. Les autres pourraient évidemment tirer quelque chose de ce récit qu'il raconte, mais ce serait en en faisant leur lecture à eux, avec le regard nouveau qui leur correspondrait. L'écrit ne peut fixer définitivement le passé et le sens, et seuls les mots survivront à Effing. Voilà sa seule consolation et son unique avenir possible.

Lorsque le récit d'Effing finira par donner un sens aux vies de Fogg et de Barber, il le fera donc un peu à la façon d'un mythe ou d'une histoire biblique, quelque chose que l'on interprète. "Si la Torah est le récit de la genèse du monde, de l'humanité et du peuple YiSRa'eL, l'œuvre créatrice qu'elle raconte n'est pas terminée", écrit Abécassis ; "elle est faite surtout de futur", dit-il (511). Or, l'Amérique d'Effing et l'écriture d'Auster sont, elles aussi, faites de futur ; d'avancée et de frontière oserais-je dire.

Ce futur, ce pourrait effectivement être l'avancée américaine, mais, en même temps, une avancée qui a intérêt à se souvenir d'où elle vient, une avancée qui a plus de chance de progresser véritablement si elle est consciente des ses origines, et si elle ne prétend pas partir de rien, ce qui nous ramène à l'intertexte, à la tradition et à la loi.

\*\*\*

Tout au long de sa jeunesse, Fogg subit différentes coupures et déracinements. Cela provoque des trous dans son éducation. Plusieurs points de repère qui viennent habituellement avec la transmission des valeurs familiales ne lui parviendront ainsi jamais, ou simplement trop tard.

Déjà, avec sa mère, la relation est escamotée. Pendant l'enfance de Fogg, elle se fait de plus en plus absente, le laissant toujours plus fréquemment entre les mains de baby-sitters. La déchirure est définitive lorsqu'elle meurt accidentellement écrasée par un autobus. Fogg n'a alors que onze ans, et sa vie en sera grandement affectée.

À partir de ce moment, il vivra avec son oncle Victor, vieux garçon un peu trop rêveur. Même s'il s'avère un bon compagnon pour Fogg, Victor est mal préparé à accomplir le genre de travail quotidien que requiert l'éducation d'un enfant. Le modèle qu'il fournira à Fogg n'est pas complet.

Victor sera responsable de coupures majeures dans la vie de Fogg. Pendant l'adolescence de celui-ci, Victor l'envoie étudier dans une école secondaire privée du New Hampshire. Ensuite, l'année où Fogg entre à l'Université, Victor part pour l'Ouest avec l'espoir de trouver mieux ailleurs, mené qu'il est par cette idée de nouveauté et de frontière. Plusieurs mois plus tard, alors qu'il est là-bas, il meurt subitement.

En réaction à cette perte, l'édifice mental et psychologique de Fogg commence à s'effriter. Mal outillé et sans racine solide, il ne sait pas prendre soin de lui, et ne le désire plus vraiment d'ailleurs. Son désespoir est empiré par l'orgueil et un certain nombre d'illusions sur les effets bénéfiques que peuvent apporter les expériences extrêmes. Il finit par perdre contact avec le monde et passe à un cheveu de la mort.

Outre ce qui a trait à la tradition, le parcours de Victor s'avère intéressant par rapport à la frontière.

Il a nommé son groupe de musique avec lequel il compte parcourir l'Ouest, les "Moon Men" (11). C'est la frontière maintenant appliquée au satellite de la terre, peut-être avec un brin d'ironie de la part d'Auster qui écrit, quelques pages plus loin, en parlant de la conquête de la lune par l'homme: "Adam had never been this far away from home" (31).

Dans la veine du dépouillement, qui accompagne presque toujours l'idée de frontière, Victor insiste pour dire que "with so much distance to be covered, I must travel light. Objects will have to be discarded, given away", il dit même, "thrown into the dust" (13) : la table rase en quelque sorte, mais aussi le retour à la poussière de la poussière.

Victor aime se bercer d'illusions, à moins que ce ne soit du rêve. Américain, il est condamné à vivre soumis au mythe de la frontière. Aller voir dans l'Ouest revêt pour lui la plus haute importance. C'est aussi son dernier espoir pour sa carrière, espoir qui sera bien sûr déçu. Il qualifie son départ d'exil volontaire ; non sans un brin d'espoir, et à l'image de l'exil juif, il ajoute : "Who knows if some new truth will not be revealed to me out there?" (12) ; mais il s'empresse de rire, comme pour, écrit Auster, "undercut the seriousness of this thought".

Conscient de l'importance de la transmission d'une certaine tradition, de la nécessité que tout ne disparaisse pas derrière lui, Victor, avant ce grand départ pour l'Ouest, a donc insisté pour que Fogg accepte les livres qu'il désire lui donner, des livres de toutes sortes, accumulés au cours des ans : "Since it pains me to think of them vanishing forever, I have decided to hand them over to you". Même s'il repart à zéro, Victor tient donc à ce qu'une

certaine tradition ne soit pas perdue, c'est-à-dire que Fogg (ou Auster) s'en charge : "Who else is there to carry on the tradition ?", dit-il. Et il ajoute quelques lignes plus loin, à l'image du peuple d'Israël pour qui le livre vient avant tout : "I begin with the books" (13).

Au moment où Victor s'apprête donc à quitter Fogg, il dit : "now that my kingdom has been disposed of, I feel content" (14). Cela rappelle un peu ce que fait le personnage du Roi Lear de Shakespeare. Naïf, il laisse trop tôt son royaume à ses enfants. Il en résulte une grande souffrance car ses héritiers ne sont pas assez mûrs pour prendre la relève. Victor perçoit peut-être en effet qu'il y a quelque chose de risqué à laisser Fogg seul si tôt, car il sent le besoin d'ajouter : "Everything works out in the end, you see, everything connects." (14) Mais les connections ne seront pas faciles à faire pour Fogg ; l'adulte qui aurait pu le guider est parti trop tôt. À l'instar de l'attitude trop avant-gardiste du Roi Lear (figure de père et peut-être aussi un peu de la chrétienté), Victor, avec son goût pour la nouveauté et pour la frontière, a laissé Fogg à lui-même trop tôt. Comme le veut la tradition juive, Victor aurait dû savoir attendre et se souvenir, se souvenir qu'il a quelqu'un à sa charge, dont il est responsable et à qui il doit assurer la transmission d'un héritage suffisant pour permettre le passage à l'âge adulte.

C'est à partir de la mort de son oncle que Fogg se mettra à lire les livres reçus en héritage - jusqu'alors ceux-ci étaient dans des boîtes de carton lui servant de mobilier - : "That was how I chose to mourn my Uncle Victor", dit-il (21). Quoi qu'il en soit, la lecture n'est pas suffisante pour remplacer la

présence quotidienne de l'adulte, et Fogg commence à se désintégrer tranquillement. Les livres ne peuvent pas tout.

\*\*\*

La tradition et la frontière, deux idées en apparence contradictoires, constituent donc un des paradoxes principaux que l'écriture d'Auster prend plaisir à travailler. Cela permet au roman de faire toute une série de liens, que Barber incarne admirablement.

The others around the house called him Solly. He did not object to his nickname, for it somehow left his real name intact, as though it were a secret known only to him. Solomon, the wise king of the Hebrews, a man so precise in his judgments that he could threaten to cut a baby in half. Later on, the diminutive was dropped, and he became Sol. The Elizabethan poets taught him that this was an old word for "sun", and not long after that he discovered it was also the French word for "ground." It intrigued him that he could be both the sun and the earth at the same time, and for several years he took it to mean that he alone was able to encompass all the contradictions of the universe. (251)

À travers Barber, des liens sont donc tissés, des contradictions atténuées, mais maintenues.

La contradiction peut aussi être envisagée comme un lien à distance, et même, paradoxalement, la distance comme un lien. *Moon Palace* s'amuse à faire des associations reliant les membres de la famille à des objets lointains : Barber avec "sun" et "earth", Victor avec "moon", Fogg avec oiseau - de par le nom de son ancêtre, *Fogel* - un être suffisamment vaillant pour voler

jusqu'en Amérique, aime à se rappeler Fogg (3-4). Les distances et l'espace, même lorsque astronomiques, n'empêchent donc pas le tissage de liens.

*Kepler's Blood*, le livre que Barber a écrit pendant sa jeunesse, reflète lui aussi cette tentative de tout unir, de tout englober. C'est une sorte de récit lointain des origines, dans un monde nouveau entretenant des liens avec la lune. Barber y parle de "moon", mais aussi de "Mountain of Miracles", "Forest of First Things" (rappelant les forêts et les grands espaces de l'Amérique, bien sûr, mais aussi *In The Country of Last Things* d'Auster, dans lequel il est question d'un New York d'apocalypse). Barber parle également de "start the world again" (255), "Twins are born [...], a boy and a girl, and form these two children, the Humans will once again populate the land" (262). Beaucoup de choses proviennent ainsi de la tradition, de la tradition juive, et plusieurs entretiennent un rapport avec une origine lointaine, dont la Genèse - et aussi la gémellité.

Ainsi tout se lie, les contradictions sont atténuées. Auster fait donc un travail de confrontation, de rencontre et de synthèses. Et comme la frontière, son écriture mélange nouveauté et tradition, une écriture de la dialectique qui sert à créer, et même qui traite en quelque sorte de l'avancée créatrice.

\*\*\*

Suivant la tradition juive, les transgressions de la loi sont la cause du malheur actuel. La chrétienté a hérité de cette idée et du sentiment de culpabilité qui l'accompagne (Freud en a presque fait, dans *Totem et tabou*, une théorie où elle devient pour ainsi dire le moteur de la création). Auster écrit, entre autres, par culpabilité, et en particulier parce que son père lui a

laissé de l'argent en mourant, lui permettant ainsi de devenir écrivain. Dans *Moon Palace*, tout est histoire de culpabilité également. Fogg, Barber et Effing la vivent avec force et cherchent à expier ce qu'ils considèrent être leurs fautes : ils subissent ainsi les misères de la vie comme des punitions divines, ou mieux, ils choisissent de se mettre au service de la société.

Une certaine réification<sup>16</sup> de cette culpabilité se voit dans la clarinette de l'oncle. Pendant un moment Fogg pense l'avoir perdue. Cela le rend inquiet. Il avoue aussi avoir déjà pensé, dans un moment de grand besoin, la vendre pour de l'argent, mais ne pas avoir commis cet "unpardonable sin" (42). Cette clarinette, symbole de l'Oncle et d'une certaine filiation, est pour Fogg très importante. Elle est préservée grâce au moteur d'action qu'est la culpabilité.

Se sentant coupable de s'être quasi laissé mourir de faim par sa seule négligence, Fogg essaie de se racheter. Il tente de devenir parfait, et surtout de le rester. Il dit être entré dans une "new period of potential sainthood" (une autre), et vouloir s'y tenir pour ne pas souffrir à nouveau de ce sentiment de culpabilité : "the last thing I wanted was to do something I would regret later" (78).

La culpabilité encore. Fogg est le plus heureux des hommes lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'est pas un criminel : il n'est pas en retard pour son rendez-vous avec la conscription militaire imposée par le gouvernement - ce dernier (une figure de la loi et du père) est par ailleurs considéré comme un ennemi et empêcheur de la liberté<sup>17</sup>, suivant l'esprit américain façonné par l'idée de frontière.

Fogg interprète l'air de supériorité de son ami qui l'a sauvé et qui l'héberge (Zimmer, lequel, de surcroît, ressemble à un rabbin), comme "a richly deserved punishment for my sins"(88). Afin de payer sa dette envers cet ami, il entreprend donc, à sa place, un travail de traduction d'un difficile document gouvernemental. Il dit de ce travail que s'il avait été "easier, I would not have felt that I was performing an adequate penance for my past mistakes." (90). La culpabilité est ici rédemptrice et passe par une certaine écriture, comme pour Auster.

Cette culpabilité est, à un certain moment, précédée d'une colère contre ce qui a les apparences de l'autorité. Fogg, seul dans le parc, recevant sur la tête ce qu'il appelle "one of those cataclysmic rains", se sent impuissant et victime de forces qu'il ne peut contrôler. Il abandonne alors tout. Il exprime son impuissance par une colère mémorable, comme s'il s'adressait à une force supérieure : "I gave up the effort and let forth a spree of shouting and cursing, putting all my energies into the most vile imprecations I could think of--putrid strings of invective, nasty and circuitous insults, bombastic exhortations against God and country." (66) Pourtant, peu de temps auparavant, il disait avoir des moments pendant lesquels il acceptait facilement les humiliations comme étant une chose positive : "In my strongest moods, I was able to accept these humiliations as spiritual initiations, as obstacles that had been thrown across my path to test my faith in myself." (61) La foi semble chancelante, pour ne pas dire perdue, mais ici ce n'est pas tant ce que Job a failli perdre, c'est-à-dire la foi en Dieu, que, à l'américaine, la foi en soi-même.

Ce sentiment d'être une victime impuissante, Fogg le ressent aussi lorsqu'il se fait voler les seuls biens qui lui restent : sa voiture avec, à l'intérieur, son héritage en argent liquide. Il a alors l'impression que c'est un acte délibéré, attribuable à des forces supérieures : "it struck me that the theft had not been committed by men. It was a prank of the gods, an act of divine malice whose only object was to crush me" <sup>18</sup> (305), écrit avec un brin de dérision, un Fogg mûri.

*Kepler's Blood* - le roman de jeunesse de Barber - est, nous dit Fogg, parcouru de long en large par un sentiment de culpabilité : "The whole story is a complex dance of guilt and desire. Desire turns into guilt, and then, because this guilt is intolerable, it becomes a desire to expiate itself, to submit to a cruel and inexorable form of justice." (263) Selon Chénétier (127), "The essence of historical puritanism", lequel a des racines communes avec le Judaïsme, en particulier en ce qui a trait aux tables de la loi, "infuses the whole story of *Kepler's Blood*." (127)

La culpabilité d'Effing est, elle aussi, intéressante. Auprès de Byrne qui se meurt à la suite d'une chute dans un canyon, Effing se sent coupable de l'avoir laissé venir avec lui dans cette aventure qui se termine mal. La culpabilité qu'il ressent à ce moment, il la perçoit comme une chose bonne. Il se dit que dans ce monde minéral et inhumain, le sentiment de culpabilité est tout ce qui reste d'un tant soit peu humain. (161)

Sa culpabilité et son repentir sont, en apparence à tout le moins, non religieux : alors qu'il enterre son jeune compagnon, il lance avec rage : "Fuck God [...], fuck God" (162). Cependant, si on y réfléchit bien, cette colère,

comme pour tous les héros d'Auster, laisse à penser que le personnage (ici Effing) croit et obéit encore à un ordre supérieur, sinon la colère n'aurait pas cette force et cette dimension prométhéenne.

Plus loin dans le roman, Effing explique comment, à la suite d'un accident idiot arrivé en pleine ville quelques années plus tard, il reçoit la nouvelle de la perte de ses jambes comme une punition, un châtement qui faisait qu'il n'avait plus à se punir lui-même. "His crime had been paid for, and suddenly he was empty again : no more guilt, no more fears of being caught, no more dread." Il s'agit alors pour lui, de "cosmic retribution" (188). Chose certaine, un fond de religion restante a probablement un peu à faire là-dedans, ou à tout le moins une certaine métaphysique d'Effing, une façon pour lui de se soumettre à une force qui est de l'ordre d'une morale sociale, sans doute découlant de la tradition à laquelle il appartient.

Ayant expié, il peut donc redevenir impatient et intransigeant à l'endroit de Fogg. Mais pour un temps seulement. La culpabilité le ramène vite à l'ordre. Il a intérêt à se faire plus gentil car le projet auquel il tient tant (remettre l'argent qu'il a dérobé dans sa jeunesse) risque de s'évanouir : Fogg en a assez de se faire traiter comme un moins que rien et menace de le quitter sur-le-champ. Effing s'effondre alors en larmes - lui qui avait pourtant dit auparavant : "We're going to do this my way, come hell or high water." (206). Le *self-made man* qu'est Effing n'existe donc pas sans les autres ; lui aussi, qu'il le veuille ou non, se plie à certaines contraintes qui participent du social et d'une certaine tradition.

## COSMOGONIE ET THÉOGONIE

Dans une entrevue, Auster explique que "tous [s]es livres, fondamentalement, posent et se posent des questions spirituelles", qu'ils "ne sont pas «religieux» mais se rapprochent de ce quelque chose qui aurait à voir avec la religion." Mais, plus important encore, comme il l'explique quelques lignes plus loin, "la matière de l'esprit, voilà ce qui me concerne au plus profond." (Cortanze, 102). Ainsi, toutes les réductions et les mécanismes de dépouillement à l'œuvre dans *Moon Palace* aboutissent-ils toujours à la fin à quelque chose qui est de l'ordre de l'esprit ou de la représentation mentale. Parfois aussi, de façon similaire, elles aboutissent à quelque chose qui est de l'ordre du cosmos (la lune, les étoiles et le vide). Ce faisant, Auster rapproche en quelque sorte l'esprit, le lointain et le vide.

Effing voit mal Fogg travaillant dans une bibliothèque, car il le considère trop rêveur. Fogg répond : "I admit it's strange, but I think I might be suited for it. Libraries aren't in the real world, after all. They are places apart, sanctuaries of pure thought. In that way, I can go on living on the moon for the rest of my life." (217). La lune, lointaine, est ainsi apparentée à ce qui retourne de l'esprit et de la pensée.

Le mot *Eden* - qui renvoie au paradis terrestre, lieu garni de fruits, de bonheur et de certitudes - semble plutôt associé à un enfer pour Fogg. A propos du motel l'Eden Rock où il loge quelques semaines jusqu'à ce que son père meure, il dit : "If accomodations are provided in hell [...], this is what they would look like." (302). C'est-à-dire quelque chose qu'il a trop vu,

quelque chose de trop fixe et dont il faut dès lors sortir - d'ailleurs, pour que ça change, il détruit tout le mobilier de la petite chambre qu'il occupe. Plus tôt dans le roman, Fogg disait à propos du Jardin d'Eden, le vrai cette fois-ci peut-on penser, qu'il est "located on the moon", la preuve, "when Adam and Eve ate from the Tree of Knowledge, God banished them to the earth." (39). Un monde de connaissances définitives, un monde fixé et par trop terre-à-terre jusqu'au cliché semble donc pour Fogg un lieu où ne pas être ; il lui préfère de beaucoup le monde de la rêverie, de la lune et de l'esprit.

Fogg comprend donc rapidement qu'il ne trouvera pas son jardin d'Eden dans un monde qui se limiterait à n'être que terrestre, concret et faussement réel. Il ne veut pas sombrer dans une attitude où seule la permanence compterait, un monde rendu rassurant et vraisemblable, mais fixé comme un cliché l'est. Les choses bougent, et il faut les laisser bouger, et Fogg aussi bouge. Il quitte ce petit motel maudit et conduit sa voiture pendant douze heures, en direction de l'Ouest : "Night fell as I crossed into Iowa, and little by little the world was reduced to an immensity of stars." (302). Tout se réduit alors ainsi au vide et aux astres, sorte de métaphore du monde de l'esprit auquel tout retourne. Agissant comme une invagination, ce monde de l'esprit serait le seul capable, à sa façon, d'englober tout - encore une fois ici, nullement question de nier l'existence du monde réel, c'est seulement que ce dernier n'est atteignable qu'à travers ce médium qu'est l'esprit, semble nous rappeler Auster.

Ainsi, tout ce qui est de l'ordre du vide et du cosmos, tout ce qui s'approche d'une certaine métaphysique, est très valorisé par Auster. Effing et

l'astronomie le disent assez clairement : le positionnement géographique sur la terre ne peut se faire qu'en relation avec quelque chose qui est dans le ciel, comme le soleil, la lune et les étoiles par exemple. (151, 153-4) Cette façon de se positionner proposée par Auster, en relation à ce qui est au dehors, même si ce n'est pas à proprement parler religieux, mais quelque chose de plutôt cérébral, a néanmoins peut-être un petit quelque chose à voir avec la tradition juive, qui affirme que Dieu est inaccessible et non représentable, qu'il a préséance sur tout et englobe tout.

\*\*\*

#### LA PLACE DE LA NATURE

Pour Abécassis, "la loi morale [du peuple d'Israël] n'est pas naturelle", "elle est d'un ordre différent et supérieur". (1)

Abécassis affirme aussi que la liberté n'est pas compatible avec la nature.

[...] ce qui est naturel ne peut être libre puisqu'il est soumis à lui-même et ne peut être autre que lui-même. La liberté survient d'un lieu qu'on appelle la surnature, c'est-à-dire d'un ailleurs qui est en dehors de ce qui est et qu'on a pris l'habitude d'appeler l'Esprit. (11-12)

Même si, pour Auster, c'est l'esprit qui tient le haut du pavé, il ne l'oppose cependant pas à la nature. Cette dernière ne se limite pas à une contrainte qu'il faille nécessairement dépasser. Auster dépeint plutôt une nature à l'image de celles de Rousseau et de Thoreau, dans lesquelles tout ce

qui est humain, incluant l'esprit, entretient des liens avec cette dernière. La nature n'affecte-elle pas le fonctionnement de l'esprit ? La vieille dichotomie matière/esprit n'a d'ailleurs plus vraiment cours en philosophie.

Pour Auster, juif à l'américanité tenace, la nature n'est donc pas cette entrave à la liberté ; surtout, elle n'est plus ce déterminisme qui nivelle tout. Au contraire, elle peut même permettre d'exprimer son individualité, car se révélant à plusieurs égards beaucoup moins contraignante que la culture et le social. À cet effet, Fogg dit : "the park [nature] gave me a chance to return to my inner life, to hold on to myself purely in terms of what was happening inside me." (58) Contrairement à ce que prône le Judaïsme, c'est donc dans la nature que Fogg arrive à se libérer.

La notion de nature d'Auster permet plus de liberté que celle des Juifs : "It was [in the park] live and let live, as long as you did not actively interfere with what others were doing, you were free to do what you liked." (57). À la limite, ce sont les autres la contrainte et non pas tant la nature ; "l'enfer, c'est les Autres", disait Sartre.

\*\*\*

On peut voir, dans la peinture de Blakelock exposée au Musée de Brooklyn, et que Fogg regarde longuement, une expression du rapprochement des contradictions habituelles entre la nature et le reste, une harmonisation des oppositions trop souvent restreignantes.

I wondered if Blakelock hadn't painted his sky green in order to emphasize this harmony, to make a point of showing the

connection between heaven and earth. [...] Perhaps, I thought to myself, this picture was meant to stand for everything we had lost. It was not a landscape, it was a memorial, a death song for a vanished world (139)

Ici, différant de la pensée juive, Auster parle donc de retrouver une certaine harmonie perdue, de cesser de toujours vouloir séparer le monde physique et le monde de l'esprit, la vie terrestre et la vie dite d'en haut, la matière et l'esprit, le physique et la métaphysique, bref, la nature et tout le reste.

Cette réconciliation du monde physique avec celui de l'esprit est marquée d'une belle manière lors de la mort d'Effing. Mourant, le monde physique prend pour lui une grande importance. C'est compréhensible, il est sur le point de disparaître. L'idée d'un Au-delà ne lui dit rien. Ainsi, pendant ses dernières heures, alors qu'inexorablement il perd ses moyens, que ses sens ne fonctionnent presque plus, il se fait décrire en mots par Fogg, avec une précision obsédante et moult détails, l'organisation du monde physique qui l'entoure. Fogg explique à propos d'Effing :

With so much falling away from him now, the immediate physical presence of things stood at the edge of his consciousness as a kind of *paradise* [je souligne], an unobtainable realm of ordinary miracles : the tactile, the visible, the perceptual field that surrounds all life. By putting these things into words for him, I gave Effing the chance to experience them again, as if merely to take one's place in the world of things was a good beyond all others. (219)

Les mots permettent ainsi à Effing de rester encore, pour un temps, en contact avec le monde physique qui l'entoure. C'est par ce médium qu'il arrive à avoir ses derniers liens complexes avec l'extérieur, ses dernières rencontres, ses derniers plaisirs, avant de disparaître effondré sur lui-même, comme une étoile qui s'éteint, transformée, en un trou, noir...

## LIBERTÉ ET INDIVIDUALITÉ

Abécassis écrit :

[...]le principe de l'universel, invoqué par les Grands Empires pour rassembler les hommes par la ressemblance, est anonyme, froid, impersonnel ; il est même source de violence et il réduit impitoyablement l'humanité à ce qui est le moins humain en elle. Au Sinaï, le peuple YiSRa'eL s'est choisi unique au monde en attendant que chaque peuple devienne, à son tour, unique au monde. (18)

[...] la seconde mutation de la civilisation qui se produisit au VI<sup>i</sup>ème siècle avant l'ère courante et qui se caractérisa par la découverte de la personnalité au sein des identités collectives. Il fallut commencer à enseigner, à partir de Jérusalem et de Babylone, la valeur éminente de la personne humaine en même temps que celle de la communauté. (19)

L'individualité et la liberté sont donc des notions fondamentales de la pensée juive. *Moon Palace* mérite d'être regardé sous cet angle.

Effing ne laisse pas la nature être la seule à décider de sa mort. Lors d'une promenade dans les rues de Manhattan, alors qu'il pleut et qu'il fait froid, il refuse que Fogg le mette à couvert. Ayant accompli ce à quoi il tenait - retourner l'argent - sa vie lui importe maintenant peu. Il choisit de se laisser mouiller ; s'ensuivra une pneumonie qui l'emportera.

Sa liberté va même plus loin, car il décide à l'avance de la date à laquelle son corps cessera de vivre :

He announced that May twelfth would be the fatal day, and it seemed now that the only thing that mattered to him was sticking to his word. He had given in to death with open arms, and at the same time he had rejected it, struggling with the last ounce of his energy to subdue it, to ward off the final moment until it came to him on his own terms. (217)

Même s'il sait qu'il va mourir, Effing veut donc donner l'apparence d'être le seul à choisir, d'être celui qui commande ce à quoi il ne peut pour ainsi dire rien. Il aimerait être le seul à faire son histoire.

Son suicide est une affirmation de sa liberté et de son individualité, une individualité qui se veut créée avec encore plus de force que celle des juifs, et une liberté, qui même si c'est impossible, se veut complète, sans déterminisme aucun, et donc sans Dieu évidemment.

Pouvoir exercer pleinement sa liberté est considéré comme primordial pour Effing. Alors qu'on lui suggère fortement d'aller à l'hôpital pour se faire

soigner, il s'y oppose farouchement, absolument, menaçant même de se tuer sur-le-champ si on tente de l'y amener de force : "I'll slit my throat with a razor"(215), dit-il.

Sa force d'affirmation réside peut-être dans son acceptation de la perte et du dépouillement, son absence de peur de mourir, ce qui lui donne une liberté et un courage sans fin. Un peu comme les Juifs ayant beaucoup perdu et souffert, le dépouillement d'Effing (ses infirmités, sa pneumonie, sa mort à venir - des formes d'expiation peut-être) deviendrait donc le moteur de son courage et de son affirmation.

Le sentiment d'individualité - fondamental dans la pensée juive -, le vieux Effing le possède très fort. Et il sait le préserver. À propos de la façon qu'a le vieux de se vêtir pour ses promenades journalières à l'extérieur, Fogg dit : "it was as if he feared his very insides would be exposed if he didn't take drastic measures to protect them. As long as he was warm, however, he welcomed contact with the air, and there was nothing like a good breeze to brighten his spirits." (125). Il s'assure donc toujours en quelque sorte que son individualité soit bien protégée avant de se tourner vers l'extérieur et de laisser entrer des choses en lui.

L'importance de l'affirmation, de ne pas abdiquer sa liberté, de protéger son individualité, se fait sentir également lorsque Effing explique comment, face aux frères Gresham, il était prêt à aller jusqu'à mourir pour défendre sa grotte. "He knew it was madness not to leave, a meaningless gesture that was almost certain to get him killed, but the cave was the only thing he had to fight for now, and he couldn't bring himself to run away from it."(176) Son

obstination à protéger ce qu'il est profondément s'apparente un peu à l'image du Juif tenant jalousement à ses droits.

Fogg respecte la liberté d'Effing de choisir sa mort, en ne le forçant pas à se protéger de la pluie froide qui lui tombe dessus, et le vieux apprécie grandement ce geste. Fogg gagne ainsi pour toujours la confiance et l'amitié du vieil homme : "I had made the ultimate gesture of validating his freedom, and in that sense I had proven myself to him at last. The old man was going to die, but for as long as he lived, he would love me." (213)

\*\*\*

Jeune adulte, Effing a choisi de rester en Amérique, où il n'y a rien à apprendre, selon ce que lui disent les gens de New York ; pour eux, Effing est fou de ne pas retourner en Europe. (151) Cependant, Effing s'obstine. Même s'il a étudié la peinture en Europe quelques années, et qu'il pourrait y vivre, il choisit de retourner en Amérique et d'aller vers l'Ouest. S'il utilise l'incontournable tradition européenne, ce n'est que pour se propulser vers l'avant. Ne se limitant pas à répéter ce qui a déjà été fait avant lui, comme beaucoup de ses collègues artistes, Effing utilise la tradition comme une simple plate-forme, un tremplin, pour aller de l'avant, vers l'Ouest.

Effing est homme de la frontière jusque dans sa tombe. Il insiste pour que la boucle ne se referme pas complètement sur lui : il ne veut pas que l'on dispose de son corps comme on le fait habituellement dans sa tradition, en le mettant dans un trou et en laissant la terre le recycler. Ne croyant évidemment pas à la vie après la mort, tel que proposé dans sa tradition, il préfère être

incinéré. Il insiste d'ailleurs pour que "no representative of any religion be allowed to participate in the disposal of his remains." (220)

Le symbole du rite funéraire est particulièrement fort. Disposer des restes d'Effing, de ses cendres, en les dispersant au vent plutôt que dans la terre, rappelle encore un peu plus que, malgré le poids de la tradition, bien que les boucles semblent toujours vouloir se refermer, elles ne le font jamais complètement - comme ce que Kristeva explique à propos de l'écriture, la comparant à une boucle qui tourne sans cesse sur elle-même mais dont le point de départ est chaque fois légèrement déplacé par rapport à la boucle précédente, permettant ainsi une certaine différence, un déplacement, une avancée. Comme le montre Effing, il reste donc toujours, si petite soit-elle, une possibilité pour la liberté et pour l'avancée, bref pour l'originalité et la création.

Fogg bouclera la boucle lui aussi, comme Effing, mais ce n'est que pour mieux repartir: il enterre son père aux côtés de sa mère, dans le cimetière près d'une "sea of Russian and German Jews" (300). À cette cérémonie préside un rabbin, celui-là même qui avait présidé à la bar mitzvah de Fogg onze ans auparavant. (301) La mort a frappé, et Fogg retourne à la tradition, mais pour un moment seulement.

Que les boucles ne se referment jamais complètement sur elles-mêmes (heureusement), on peut déjà le pressentir dans le nom que porte le cimetière ("Westlawn Cemetery"), un écho à l'Ouest et à la frontière. Ce nom laisse à penser que peut-être il y a mieux, qu'il y a de la place et du nouveau quelque part. Ou n'est-ce en partie qu'une illusion parce que, comme le dit Gertrude Stein, en mourant, les autres font de la place (7).

\*\*\*

Le retour à la tradition juive se constate une fois de plus alors que Fogg, dans des associations sans fin<sup>19</sup>, lie tout et revient toujours faire un arrêt sur ce qui est juif :

I can't be sure of any of it, but the fact was that the words *Moon Palace* began to haunt my mind with all the mystery and fascination of an oracle [l'héllénisme, avec sa dose d'illusions]. Everything was mixed up in it at once: Uncle Victor and China, rocket ships and music, Marco Polo and the American West. I would look out at the sign and start to think about electricity. That would lead me to the blackout during my freshman year, which in turn would lead me to the baseball games played at Wrigley Field, which would then lead me back to Uncle Victor and the memorial candles burning on my window sill. One thought kept giving way to an other, spiraling into ever larger masses of connectedness. (32)

Fogg commence donc par revenir à la figure paternelle de Victor, puis à l'Amérique, enfin, dans ce délire sémiotique, il s'arrête un moment sur ce qui a rapport à la tradition juive (les "memorial candles"). Pour Fogg, la tradition juive est donc, en dernier recours, ce qui reste de plus fiable peut-être, pour sûr ce qui lui coûte le moins cher : "To my surprise, Jewish memorial candles turned out to be the best bargain" (26). La judaïcité, pour lui, serait comme la flamme qui brûle et illumine le plus longtemps.

Que Fogg soit à l'Est ou à l'Ouest - Manhattan ou Chicago, point d'escale vers l'Ouest -, toujours, en fin de compte, la judaïcité reparaît. *Moon*

*Palace* re-passe donc toujours près de sa source, la judaïcité. Mais ce n'est chaque fois que pour mieux repartir vers de nouvelles contrées.

\*\*\*

Alors qu'il est en Égypte, pays de l'adoration du soleil, le peuple d'Israël est malmené. Voulant se distinguer, il passera alors à l'adoration de quelque chose d'autre que ce qu'adore son maître et oppresseur, quelque chose qui n'est pas aussi immédiat que ce déterminant naturel et premier qu'est le soleil : le monde de l'esprit, et, plus tard, éventuellement, celui de l'écriture.

La parole et l'écriture supposent toujours un décalage, une différence et une distance par rapport à l'événement. Cette différence, cet espace, permet une force. *Moon Palace* donne à voir cet espace, entre autres, dans l'utilisation récurrente qu'il fait de la lune - particulièrement dans le passage où Fogg sort d'un de ses pires moments en discourant à propos de Cyrano et en s'identifiant à lui et son voyage dans la lune.

Barber, malmené dans son enfance, fera lui aussi un peu comme Fogg et le peuple juif. Très tôt, il vit dans un monde qui se trouve dans l'esprit et dans la tête - il deviendra d'ailleurs fameux pour sa tête, cette dernière, en forme de lune, est dite "mythological" (243).

Barber se constitue donc son monde à part, comme le peuple juif. Il façonne sa vie et son histoire ailleurs, un ailleurs qui n'est plus seulement géographique ou naturel, mais un monde qui se trouve au-delà, du soleil en particulier : dans la tête, dans la mémoire et dans le livre.

Derrida écrit à propos de l'écriture et du décalage qu'elle impose :

La substitution met ainsi Thot [divinité qui a rapport à la lune] à la place de Rê [à la tête surmontée d'un soleil, soit l'inverse de Barber dont le corps est surmonté d'une lune] comme la lune à la place du soleil. Le dieu de l'écriture devient ainsi le supplément de Rê, s'ajoutant à lui et le remplaçant en son absence et essentielle disparition. Telle est l'origine de la lune comme supplément du soleil, de la lumière de nuit comme supplément de la lumière de jour. (100)

Pour Barber (pour Fogg aussi et, dans une certaine mesure, pour Effing), la lune (l'écriture) devient ainsi plus importante que le soleil, comme ce fut le cas pour le peuple d'Israël.

Cette citation de Derrida peut aussi nous ramener à la scène finale du roman, lorsque Fogg, pensif, face à la mer et au soleil qui se couche, dos à la lune montante derrière lui dans les montagnes, réfléchit sur l'immensité de l'océan devant lui. Il dit que c'est à ce moment précis que débute sa vie. Plus tard viendra son écriture, activité créatrice, qui à l'instar de la lune, la propulsera plus avant vers d'autres mondes.

\*\*\*

Fogg dans le parc, pour ne pas avoir l'air de ce qu'il est, c'est-à-dire affamé, se met un cure-dent dans la bouche. Il veut ainsi faire croire qu'il vient juste de terminer un bon repas et qu'il est repu. L'idée de ce geste, explique-il, lui vient d'une lecture qu'il a faite du *Lazarillo de Tormes* (60). Dans ce petit

roman, le malheureux hidalgo, paumé et affamé, mais fier, porte un cure-dent dans la bouche, croyant arriver ainsi à sauver les apparences.

Ce petit roman a été écrit, prétendent plusieurs critiques, par un Juif frustré par la noblesse et la chrétienté qui expulsèrent les juifs de l'Espagne au quinzième siècle. Il traite un peu d'une honte de soi semblable à celle que Fogg ressent. Ce sentiment de honte, selon Sartre dans *Réflexions sur la question juive*, mène à des comportements d'imitation ; c'est l'homme qui ne se défend pas et qui a peur de se commettre, un juif "inauthentique" qui n'affirmerait pas sa différence et son individualité, l'un des fondements de sa tradition. (Sartre, 130).

Ce n'est plus le cas de Fogg plus vieux. Alors qu'il fait part de son récit écrit, on perçoit qu'il a un certain recul face à ce qu'il était. Hutchinson dit de *Moon Palace* que c'est un roman qui possède certaines des caractéristiques du roman picaresque (le *Lazarillo de Tormès* est considéré comme le premier du genre). Pour elle, "l'écart entre le héros et le narrateur, auxquels renvoie le «je», entre les faits autobiographiques rapportés par le narrateur et l'interprétation qu'il en donne a posteriori", le rend semblable au roman picaresque. (Hutchinson, 69) Le narrateur de *Moon Palace*, Fogg adulte, renvoie effectivement à son *je* plus jeune, un *je* dont il est désormais différent. Ce *je* adulte de Fogg (ou Auster peut-être), contrairement à ce *je* plus jeune, est un juif assumé qui affirme sa différence, il est un être conjugué au singulier et non pas un simple imitateur. Bref c'est un juif authentique qui comprend que son individualité est fondamentale dans sa tradition.

\*\*\*

On le sait maintenant, le regard juif, à plusieurs égards, nourrit abondamment le roman. Mais il n'est pas le seul. Le mélange que l'Amérique fait des différentes tradition est bien dépeint dans l'extrait suivant :

I bought a sandwich at a *deli* not far from the *Colisseum*, but then had trouble maintaining interest in it. After several bites, I wrapped it up again and stored it in my knapsack for later. My throat was hurting, and I had broken out in a sweat. Crossing the street at *Columbus Circle*, I went back into the *park* and started looking for a place to *lie down*. (68, c'est moi qui souligne)

À part l'effet *Melting Pot*, ce passage - si on accepte de pousser un peu loin l'effet métonymique que peuvent offrir ces quelques lignes - pourrait rappeler que la judaïcité, en même temps qu'elle nourrit pour ainsi dire notre homme (on l'a vu, Fogg s'en inspire toujours un peu, et ici il s'alimente de quelque chose qu'il a acheté dans un restaurant juif), a toujours côtoyé la chrétienté ("Colisseum"), qui à son tour vient s'apposer à l'Amérique ("Columbus"). Et le tout se termine par la nature et le repos au sol...

\*\*\*

Le vide, malgré ce qu'il peut parfois sembler - surtout quand on pense aux propos parfois nihilistes de Fogg -, n'est évidemment pas le point de départ de la création de *Moon Palace*. Le roman procède obligatoirement de quelque part ; il transporte avec lui une tradition. Hutchinson (82) explique que, même si on peut considérer "le reniement [le dépouillement] comme

condition préalable à la création [...], *Moon Palace* est du reste présenté dans le premier chapitre comme le récit des origines". Ces origines, on peut les faire remonter à très loin, à des intertextes aussi anciens que ceux de la Bible (dont la Genèse) : Auster dit à cet effet : "Pour être précis et exact, je dirais que le judaïsme, c'est tout ce que je suis, d'où je sors" (Cortanze, 93).

Mais où est la création ? Y a-t-il nouveauté chez Auster ? Chénétier rappelle (59) que nous devons être attentifs à l'"open-endedness of the experience" : "Auster demands, tongue in cheek, that we be on our guard when Fogg writes ambiguously : "As with so many of the things in the story I'm trying to tell, this turned out to be a mistake." (*Moon Palace*, 237 ) La création serait-elle donc toujours en partie une illusion ? "Sous la plume d'Auster, l'ici n'est jamais qu'un lieu textuel instable, sans cesse susceptible d'être déporté." (Vidal, *Tangence*, 8). La création reste donc toujours incertaine, ce qui est certain en tout cas, c'est qu'ici la judaïcité et son intertextualité sont pour ainsi dire partout.

### CHAPITRE III

## LE DÉPOUILLEMENT ET LES REPRÉSENTATIONS DE LA CRÉATION

*Moon Palace* met en scène des représentations de la création qui sont, elles aussi, toujours précédées d'une phase de dépouillement. Quelle que soit la forme que ces représentations prennent - la peinture, la musique, l'écriture, la parole ou parfois même, dans certains cas, le mouvement corporel et le simple cri -, toujours elles se voient précédées d'une perte, d'un dépouillement ou d'une dépossession. Plus la perte et le dépouillement sont grands, plus la création mise en scène risque d'être déterminante. Pour les trois personnages principaux (Effing, Barber et Fogg), plus ils passent près de la mort, plus importante et signifiante devient leur création. Elle leur permet aussi, éventuellement, de se trouver une place dans le monde, entre autres parce qu'elle oblige à mieux le regarder, mais aussi parce qu'elle permet, en s'y insérant, de le modifier et d'agir sur lui. Les représentations de la création dans le roman constituent aussi une sorte d'auto-représentation du récit de Fogg, en même temps qu'une démonstration du processus de création propre à Auster<sup>20</sup>.

Victor, l'oncle et tuteur, meurt. Fogg, nous l'avons vu, s'abandonne alors à un processus qui le mènera très loin. En deuil, révolté et plein d'orgueil, il crie son mal-être d'une façon paradoxale : il s'enferme dans son appartement, se coupant ainsi du monde et laissant les choses suivre leur cours sans chercher à intervenir :

I was in despair, and in the face of so much upheaval, I felt that drastic action of some sort was necessary. I wanted to spit on the world, to do the most outlandish thing possible. With all the fervor and the idealism of a young man who had thought too much and read too many books, I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take any action at all. (20)

Sous ces apparences de refus de tout, l'isolement de Fogg entend affirmer quelque chose : il désire en effet exprimer et crier son indignation. Mais cela a lieu dans l'isolement, et le seul public qu'il peut avoir pour l'instant se résume à lui-même.

Il ne fait rien et il aura faim, mais en même temps, il fait en sorte d'organiser soigneusement cette faim.

Ce qu'il fait, "nothing", exige en effet de lui certains efforts. Son deuil et son désespoir sont des états qui demandent courage, force et organisation. Peut-être aussi cherche-t-il la manière d'apprendre à cesser d'espérer inutilement, se défaire de ses attentes.<sup>21</sup> Cette insistance sur "nothing" pourrait aussi rappeler un peu les poèmes de Mallarmé, qu'Auster a déjà traduits et dans lesquels le mot *rien* constitue souvent le point de départ<sup>22</sup> de

l'écriture, ou encore l'indicible : le mot qui se dépouille absolument de tout sens, un rappel de sa futilité presque.

Ce "geste" de Fogg : un dépouillement, un vide, un rien, le déni de tout, devient donc ainsi pour lui une sorte de création :

This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom.  
(21)

La fin devient l'œuvre. Sa vie, sans espoir et sans rien, devient art. Tout ce qui inévitablement le rapproche de la mort devient ici pour lui la chose à célébrer. Il savoure donc avec délice chaque moment de son passage, dans la pensée que tout va finir, ce qui n'a de complaisant que l'apparence, car en réalité c'est pour lui la meilleure façon d'accepter, la seule manière de ne pas être pétrifié par l'angoisse. C'est un peu comme s'il se vautrait dans sa mort à venir pour mieux se détacher de la peur. Dépouillé de cette peur, il peut alors pleinement être présent et capable de jouir de son "œuvre" et de son esthétisme, une esthétique du minimum.

Une autre expression de ce "nihilisme" de Fogg, ou du goût qu'il ressent parfois pour la destruction de tout échafaudage ou construction<sup>23</sup> : vers la fin du récit, alors qu'il réalise qu'il a perdu sa petite amie, son enfant à naître, son grand-père et son père, qu'il n'a plus rien et qu'il est sans racine, sa façon de s'exprimer se traduit une fois de plus par un acte radical de

réduction. Il casse spontanément de fond en comble "for no apparent reason-  
-that is, for no reason that [he] was aware of at the time" (302), la chambre de  
motel où il séjournait depuis deux mois en attendant et en espérant la  
guérison de son père. Il dit qu'après ce geste d'éclat, il se sentit  
"immeasurably better, as though [he] had finally done something logical,  
something truly worthy of the occasion." Il ajoute : " I did not stand around  
long to admire my work". (302)

Ce geste, c'est comme s'il le considérait comme un travail, à admirer -  
mais seulement plus tard peut-être -, une sorte d'expression pré-artistique.  
Même si cela peut sembler un peu fou, ce travail de destruction est  
néanmoins ce qui lui permet d'aller de l'avant, d'oublier pour arriver à repartir.  
Des psychologues disent parfois que l'Homme serait profondément  
traumatisé et qu'il ne pourrait carrément pas vivre s'il n'oubliait, si certaines  
choses n'étaient pas laissées derrière. Ce genre de propos est d'ailleurs tenu à  
répétition par Gertrude Stein<sup>24</sup>.

\*\*\*

Peu de temps avant de se retrouver à la rue et de vivre en clochard,  
Fogg, face au concierge qui lui apprend que l'appartement doit être libéré  
immédiatement, pour faire place à un prochain occupant - Fogg ne paie plus  
son loyer depuis quelques mois -, se fait accuser de ne rien faire de ses  
journées, de ne pas avoir de travail comme tout le monde. Il rétorque alors :

But I do have a job. I get up in the morning just like  
everyone else, and then I see if I can live through another

day. That's full-time work. No coffee breaks, no weekends, no benefits or vacations. I'm not complaining, mind you, but the salary is pretty low. (46)

Ce travail que Fogg effectue, non reconnu et non rémunéré, n'a pas d'importance aux yeux naïfs de celui qui l'expulse. C'est cependant un travail de réflexion plus important que tout autre emploi du temps possible pour lui, et qui s'avère plus payant à long terme dans la mesure où cette période de repli indispensable permet à Fogg d'arriver à mieux entrer en contact avec lui-même et avec sa douleur, pour, éventuellement, se reconstruire et se recréer une vie puis une identité - sa création la plus importante. Cette période d'enfermement et de dépouillement est en quelque sorte une manière d'accéder à la libération ; elle correspond aussi à la première manifestation d'une série de gestes dans un long processus qui l'amènera plus tard à l'écriture.

Fogg se tourne également vers la lecture pour réfléchir. Cela lui fournira un arrière-plan qui pourra lui être utile plus tard dans sa vie. Il sort progressivement de leurs boîtes puis lit les uns après les autres les 1492 livres que son oncle Victor lui a légués. (21) Ceux-ci, des classiques de l'Antiquité, de la Renaissance européenne et de la renaissance américaine du dix-neuvième siècle, etc., en même temps sont l'héritage de Fogg et l'héritage du monde. S'ils ne sont pas immédiatement assimilés par le cerveau de Fogg affaibli à cause du manque de nourriture, ils laissent tout de même une trace, une empreinte dans l'esprit du jeune homme, le préparant à recevoir un contenu au fur et à mesure que sa vie se déroulera. C'est avec cette tradition -

la tradition juive est déjà présente et bien intégrée en lui - qu'il pourra se mesurer, et s'opposer, pour ainsi arriver à se façonner et à se créer, à l'instar de cette Amérique synonyme de nouveauté, qui s'est édifiée à partir de certaines traditions latentes, et en opposition à elles aussi.

Plus tard, alors qu'il vit en clochard dans Central Park, Fogg tente de faire de sa situation un cri de protestation, une affirmation contre le système qu'il rend responsable dans une certaine mesure de la situation difficile qu'il vit. Il considère son état sous un angle politique. Ce qu'il est, un clochard, une loque de moins en moins ragoûtante, bientôt une dépouille vivante, devient un défi au mode de vie américain de la surabondance :

I tended to look at myself from a political perspective, hoping to justify my condition by treating it as a challenge to the American way. I was an instrument of sabotage, I told myself, a loose part in the national machine, a misfit whose job was to gum up the works. No one could look at me without feeling shame or anger or pity. I was living proof that the system had failed, that the smug, overfed land of plenty was finally cracking apart. (61)

Dans l'état de pauvreté où il se trouve, il n'a donc pas perdu le goût d'agir sur les autres (bien qu'il s'agisse ici un peu d'une déresponsabilisation, "hoping to justify my condition", écrit-il). Il voudrait en effet contribuer à changer la société dans laquelle il se trouve. La dérélition qu'il vit n'a pas tué son désir d'agir, ni effacé l'image qu'il a de lui-même. Bien qu'il se sente parfois un peu vain, il sait qu'il existe, qu'il est là et qu'il a un rôle à jouer, des

choses à dire et à exprimer. Sa parole peut encore être entendue : son allure physique et son dépouillement peuvent en effet servir à dire et à crier son indignation, à tendre un miroir à cette société dont il fait partie.

\* \* \*

Alors que le monde matériel s'évanouit autour d'eux, Effing, Barber et Fogg s'accrochent aux mots et à l'écrit, à la musique et la peinture, bref, à tout ce qui est art. En d'autres termes, tout ce qui, pour eux, peut encore agir comme signifiants et renvoyer à des images mentales (des signifiés) reconnues (le sens), est ce à quoi ils s'accrochent le plus longtemps.

Alors que Fogg est dans son appartement et qu'il a délaissé amis, sorties et rencontres, la lecture et les mots continuent de l'intéresser. Ils sont là et lui permettent de se réfugier dans son esprit. Effing, le grand-père, lui aussi dans ses périodes d'isolement garde l'écriture comme refuge : dans la grotte, alors que tout son matériel pour peindre était épuisé, il s'était mis à écrire. Cinquante ans plus tard, devenu aveugle et paraplégique, donc comme enfermé dans son corps, ce sont encore les mots qui lui viennent en aide : il se fait faire la lecture par Fogg, de même que décrire verbalement les rues de New York. En plus, avant de mourir, il dicte ses mémoires à Fogg et les lui fait écrire, permettant même à ce dernier de les peaufiner - comme s'il lui passait en quelque sorte le flambeau des mots.

Barber lui aussi a souvent utilisé l'écrit comme refuge. Face à l'exclusion sociale causée par son obésité, très tôt dans la vie il s'est enfermé dans les livres, devenant même professeur d'université.

L'écriture s'apprend dans le dépouillement. Fogg, ayant pour tâche de décrire tout ce qu'Effing lui indique, et devant aussi faire la rédaction des mémoires de ce dernier, précise qu'au début, dans la construction de ses phrases, il ne laissait pas suffisamment d'espace pour que puisse agir l'imagination :

I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us<sup>25</sup>, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions [...] it took me weeks of hard work to simplify my sentences, to learn how to separate the extraneous from the essentials. (123)

Paul Auster lui-même (dans une entrevue télévisée réalisée par Stéphan Bureau) dit qu'il s'applique toujours à n'écrire que ce qui est nécessaire, et à laisser au lecteur le rôle de combler les vides entre les mots. En ce qui a trait au vocabulaire et à la structure des phrases, effectivement, l'écriture d'Auster, même si elle est travaillée, est plutôt simple et dépouillée. Il ne cherche pas particulièrement à faire d'images, mais plutôt à aller au cœur des choses : observer puis décrire.

Effing insiste auprès de Fogg pour que celui-ci, dans sa façon de dépeindre les choses avec des mots, se concentre sur les différences plutôt que sur les similitudes. Insatisfait d'une description d'une plaque d'égout comme "perfectly ordinary", et d'un réverbère comme "average", Effing lui crie à la tête : "No two things are alike, you fool" (120). On peut voir là la suggestion d'une sorte de dépouillement, le rappel de la nécessité de se

défaire de l'habitude de généraliser et de réduire au lieu commun. Cela, toujours afin d'aller vers la différence (concept sur lequel Thoreau insistait), vers l'avant, vers la création d'une représentation nouvelle et améliorée, qui serait mieux adaptée à ce que la situation nécessite.

De toutes les formes d'expressions artistiques représentées dans *Moon Palace*, la musique revêt une importance capitale. Elle aide au rapprochement entre Fogg et son père alors qu'ils sont en voiture ; à Kitty, danseuse, elle permet l'expression corporelle ; l'oncle Victor et Fogg en font un accompagnement qu'ils transportent avec eux jusqu'au seuil de l'ultime dépouillement : musicien, Victor meurt avec la clarinette dans les mains ; plus loin, Fogg, qui a hérité de l'instrument, sans un sou, amaigri et malade, ne peut se résoudre à le vendre. Il n'exécute pas ce geste qui serait à ses yeux un sacrilège ("unpardonable sin") (42). Encore plus remarquable, alors que Fogg est sans abri, il arrive à préserver l'instrument intact malgré les intempéries, alors que la boîte, elle, est sérieusement endommagée. Un jour, dans le parc, il va même jusqu'à poursuivre et frapper un vieillard pour récupérer l'instrument après se l'être fait voler. Cet instrument de musique est, bien entendu, une sorte de symbole de l'héritage reçu et dont Fogg se sent responsable. Mais aussi, même si Fogg ne sait pas en jouer, il peut représenter, avec le son qu'il pourrait produire, le signifiant dernier, la chose capable de toucher encore l'esprit au seuil du dépouillement ultime qu'est la mort. Fogg tient donc désespérément à cet instrument. On peut le comprendre, car même lorsque le langage n'est plus possible, la musique demeure encore capable d'émouvoir,

en partie grâce au peu de conventions qu'elle nécessite, contrairement aux mots.

Le rythme associé à la marche peut s'apparenter à une forme de danse et de musique. Alors qu'il est dans l'Utah, cherchant en vain la grotte mythique du grand-père, Fogg se fait voler la voiture et les douze mille dollars reçus en héritage. N'ayant plus rien, complètement dépouillé et sans aide (personne ne daigne même arrêter pour le prendre en stop), il a l'impression qu'il ne contrôle plus du tout son destin. Tout n'est que frustration pour lui. Il se sent victime : "It was a prank of the Gods, an act of divine malice whose only object was to crush me" (305). Il est prêt à exploser. Pour échapper à cet état, seule la marche se présente à lui :

For the first two weeks, I was like someone who had been struck by lightning. I thundered inside myself, I wept, I howled like a madman, but then, little by little, the anger seemed to burn itself out, and I settled into the rhythm of my steps. (306)

Après les bruits violents de la foudre et les cris, percussions des plus désordonnées, la cadence et la musique de son corps commencent lentement à se faire entendre. À travers le rythme de ses pas, petit à petit, il retrouve une sorte d'harmonie intérieure. Il marche ainsi à travers les déserts pendant trois mois, faisant aussi de son périple une sorte de continuité, plus avant et plus dépouillée, du voyage que fit son grand-père avant lui, et son père par des écrits sur les autochtones de l'Ouest.

Cette activité physique, acte des plus simples, exprime, d'une certaine manière, le vouloir-vivre et le vouloir-avancer du héros. Partant de rien, dépouillée de toute accumulation et de toute superposition qui pourrait voiler le regard, la marche touche sa conscience et le propulse vers l'avant. Par son lien avec la vie biologique et les mouvements rythmiques qu'elle requiert, elle est pour lui une forme d'expression s'apparentant à une musique, la musique de son corps.

\*\*\*

Autre type de création ou moyen d'expression représenté dans *Moon Palace*, la peinture. Le roman affiche cette activité artistique comme devant se faire, s'apprendre et s'apprécier, dans une attitude de dépouillement. Pour Fogg, c'est un dépouillement du regard et des bruits inutiles qui pourraient régner dans son esprit. Effing envoie Fogg au musée pour lui faire regarder la peinture d'un paysage représentant un cavalier au clair de lune (*Moonlight*, par Blakelock). Il insiste pour que, afin de mieux regarder le tableau et s'en imprégner, Fogg ne parle à personne : "I don't want you talking to anyone.", et même plus, il lui dit : "Think about as little as you can--nothing, if possible--and if that's too much to ask, then think about your eyes and the extraordinary power you possess to see the world." (134) Ce que propose ici Effing, c'est le dépouillement du regard et de l'esprit, afin de ne pas être encombré d'images autres que celle qui provient de ce qui s'imprime sur la rétine. Avant de comparer et de mesurer, il faut avoir en effet bien vu, sinon l'image risque de ne pas être intacte et entière (un fois de plus l'influence des "poet[s] of the eye"). L'image reçue est trop souvent modifiée ou tronquée

par ce qui est déjà en tête et qui a tendance à se surimposer. Si Fogg ne se plie pas à ces consignes qu'Effing lui donne, il risque de n'y voir que cliché et répétition, c'est-à-dire une projection de ce qui est déjà en lui, bref, de ne pas voir ce qui est différent dans ce qui est là et se présente à lui. Et s'il n'arrive pas à se dépouiller suffisamment pour voir, à tout le moins pourrait-il accepter qu'un certain dialogue prenne place, entre l'image sur sa rétine et celles qu'il a en tête, comme un questionnement sur ses perceptions. Le tableau de Blakelock n'impressionne d'ailleurs pas beaucoup Fogg au premier regard, il le trouve petit et plutôt sombre ; mais, progressivement, à force de regarder, remettant en question ses attentes, il y pénètre - plus spécifiquement par le point lumineux qu'est la lune représentée dans le tableau (une sorte d'œil ouvert sur l'espace peut-être).

Effing explique ce qui l'a poussé à devenir un artiste peintre. Il s'agit d'une expérience de dépouillement qui lui a permis de trouver le courage pour oser enfin s'affirmer. À dix-sept ans, facilement impressionnable, il rencontre pour la première fois l'homme célèbre qu'il admirait éperdument depuis son enfance. Ce "héros", regardant Effing sans trop bien le considérer, le fait alors se sentir comme étant "absolutely nothing", "as though I didn't exist", dit Effing ; "I experienced my first taste of death [...], I felt the taste of mortality in my mouth", ajoute-il. (146)

[...] and at that moment I understood that I was not going to live forever. It takes a long time to learn that, but when you finally do, everything changes inside you, you can never be the same again. I was seventeen years old, and all

of a sudden, without the slightest flicker of a doubt, I understood that my life was my own, that it belonged to me and to no one else.

I'm talking about freedom, Fogg. A sense of despair that becomes so great, so crushing, so catastrophic, that you have no choice but to be liberated by it. That's the only choice, or else you crawl into a corner and die. Tesla gave me my death, and at that moment I knew that I was to become a painter. That's what I wanted, but until then I hadn't had the balls to admit it. My father was all stocks and bonds, a fucking tycoon, he took me for some kind of pansy. But I went ahead and did it, I became an artist (146)

S'apparentant à un point de vue existentialiste, cette manière de se responsabiliser est une sorte de dépouillement des illusions entretenues à propos de sa vie, qui mènera Effing sur la voie de la création artistique. Il ne peut plus se dérober à lui-même ; ce qui se bousculait en lui depuis longtemps, ces germes qui demandaient à se transformer, peuvent enfin le faire. Effing réalise son programme (ou est-ce plutôt sa liberté ?). Il s'est défait de sa peur du patriarce et ose maintenant avancer dans la direction de l'art.

L'écriture d'Auster, par l'exploration d'expériences limites comme celles que vivent Effing et les autres personnages, tente de se rapprocher du point de rencontre entre l'esthétique et le jugement moral, entre le beau et ce qui permet la vie, autant qu'il est possible. Auster semble repousser toute esthétique qui ne serait pas directement reliée à la vie, et par conséquent à la mort, et toute construction qui s'avèrerait par trop virtuelle. En 1975, il écrit dans un essai:

The key word in all this, I feel, is dispossession, [Samuel] Beckett, who begins with little, ends with even less. The movement in each of his works is toward a kind of unburdening, by which he leads us to the limits of experience - to a place where aesthetic and moral judgements become inseparable." (*The Art of Hunger*, 87)

Tout est histoire de dépossession. L'esthétisme n'est plus une simple métaphysique mais bien un jugement moral toujours renouvelé, constitué à partir des fondements de la vie ; le dépouillement et l'exploration des limites permettent d'arriver à la création, à quelque chose qui n'est pas une simple répétition ou une démonstration de bonne vertu conformiste et béate, mais bien une recherche de la différence, de l'avancée et de la profondeur. L'artiste doit chercher à se défaire de certaines peurs et trouver le courage d'avancer et *d'être* artiste, comme Effing l'a fait.

## LA CRÉATION SALVATRICE

Certains actes de création présentés ou représentés dans *Moon Palace* peuvent aussi être, lors d'épreuves extrêmes, ce qui permet de poursuivre un cheminement et de trouver sa place dans le monde ; ils s'avèrent même souvent l'unique moyen de tenir à distance la folie et la mort. Effing, Barber et Fogg, chacun à leur tour, passent à un moment donné de leur vie par une période de dépouillement limite frôlant l'anéantissement. Ils arrivent alors à s'en sortir grâce à un geste d'affirmation, qui est en même temps un acte de création. La création apparaît dès lors comme pouvant être salvatrice.

Pour Effing, les choses se passent au début du siècle, alors qu'il s'est rendu dans l'Ouest pour peindre. Il est accompagné d'un jeune homme en quête d'aventure et d'un guide embauché sur place. Le jeune homme, par malchance, fait une chute et se blesse gravement. Le guide, un salaud, abandonne alors les deux hommes à leur sort. Après être resté auprès du jeune malheureux jusqu'à ce qu'il meure, Effing se retrouve seul. Honteux et désespéré, il se sent coupable. Il est incapable de retrouver sa route et il erre à travers les canyons, comme dans un labyrinthe. Il a perdu tout espoir et croit que sa fin est proche.

Elle l'est, d'une certaine manière, car celui qu'il était, Julian Barber, va disparaître :

That was the moment when Julian Barber was obliterated: out there in the desert, hemmed in by rocks and blistering light, he simply cancelled himself out. At the time, it did not seem like such a drastic decision to him. There was no question that he was going to die, and even if he didn't, he would be as good as dead anyway. No one would know the first thing about what had happened to him.

Sa disparition ne se fera pas en mourant physiquement mais plutôt en mourant d'une façon symbolique, pour devenir qui il est et ce qu'il doit être véritablement. Si l'on en croit ce qu'il raconte à Fogg, il semble cependant devoir au préalable passer par ce qui s'apparente à une sorte de cérémonie initiatique dans laquelle se côtoient la folie, le sang de la vie et la mort.

Effing told me that he went crazy, but I wasn't sure how literally I was supposed to take that word. After Byrns's death, he said, he howled almost constantly for three days, smearing his face with the blood that came trickling out of his hands-- which had been lacerated by the rocks--but given the circumstances, this behavior did not strike me as unusual. I had done my fair share of screaming during the storm in Central Park, and my situation had been far less desperate than his. When a man feels he has come to the end of his rope, it is perfectly natural that he should want to scream. (165)

Cette épreuve qu'il vit, alors qu'il est encore Julian Barber, le changera profondément. Elle s'apparente à ce que Fogg vit cinquante ans plus tard, en pleine ville, dans une nature modifiée. Les deux personnages vivent donc chacun une épreuve initiatique difficile à traverser, dans une certaine nature et dans leur corps, épreuve qui les métamorphose<sup>26</sup>.

Ce malheureux Julian Barber dans le désert vit donc la perte de tout : perte d'espoir, perte d'identité, perte d'estime de lui-même et, pour un moment, la perte du désir de vivre. Il prend aussi conscience qu'il va éventuellement mourir et que l'on ne se souviendra pas de lui. Il peut sembler que c'est ce qu'il désire, mais non, car il ressent un goût de protester, un envie de crier ("scream") : forme d'expression et de création embryonnaire peut-être<sup>27</sup>. S'il veut disparaître, être "obliterated", ce n'est donc que pour mieux renaître. Qui sait, il se rendra peut être à destination, et, à l'instar de la lettre qu'on oblitère, transmettra quelque chose. Effing, effectivement, plus tard, passera son

histoire à Fogg, et avec elle une attitude qui contribuera à façonner le passé et le futur de ce dernier.

Comme un animal se repliant sur lui-même, Effing entre dans une grotte pour, croit-il à ce moment, s'y laisser mourir. Paradoxalement, c'est en acceptant ainsi la mort qu'il découvrira un monde nouveau. Pour commencer, ce sont des provisions en quantité qu'il rencontre, et, plus tard, c'est tout le monde de l'expression, du regard et de la création qui s'ouvriront à lui.

Mais avant, il doit apprendre à organiser son quotidien, car au fur et à mesure que le temps passe, il devient de plus en plus superstitieux et paranoïaque. Il commence donc par programmer de façon stricte son emploi du temps. Progressivement son état va s'améliorer et il retrouvera son goût pour l'art.

After two or three weeks of this new, disciplined life, he began to feel the urge to paint again. One night, sitting with a pencil in his hand and writing up his brief report of the day's activities, he suddenly started to sketch out a little drawing of a mountain on the opposite page. Before he even realised what he was doing, the sketch was finished. It took no more than half a minute, but in that abrupt, unconscious gesture, he found a strength that had never been present in any of his other work. That same night, he unpacked his art supplies, and from then until his colors finally ran out, he continued to paint, leaving the cave every morning at dawn and spending the entire day outside. It lasted for two and a half months, and in that same time he managed to finish nearly forty canvases. Without any question, he told me, it was the happiest period of his life. (169-170)

Ce passage aide à comprendre comment Effing s'est remis à créer : dans le dépouillement. De plus, sa création a débuté par un geste inconscient, non prémédité, et qui s'est comme imposé à lui<sup>28</sup>. Et il a été en quelque sorte comme sauvé par l'expression et la création artistique. Cette pratique - quarante toiles, comme quarante jours pour le Christ dans le désert ou quarante ans pour les hébreux - signifie observation, regard et réflexion, et c'est ce qui lui a permis de sortir de l'enfermement, de trouver sa place dans le monde, pour revenir chaque soir à sa grotte. Dans ce va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur il a trouvé le bonheur.

\*\*\*

Pour Barber aussi la perte est grande. Surpris faisant l'amour avec une de ses étudiantes (c'est le moment où Fogg a été conçu), sa réputation est détruite, et la carrière émérite vers laquelle il se dirigeait en restera grandement affectée. De plus, il perd Émilie, la seule femme qui l'ait jamais aimé. Pendant trois jours, seul dans une petite chambre d'hôtel, il tente de se jeter par la fenêtre. Il n'y arrive pas ; il n'en a simplement pas le courage.

he made up his mind to give in, to abandon the struggle once and for all. If he did not have the courage to die, he said to himself, then at least he was going to live as a free man. That much was certain. He was no longer going to cringe from himself; he was no longer going to let others determine who he was. (242)

La possibilité de se donner la mort - la liberté ultime, disent certains philosophes - ne représente donc plus pour lui un choix. Il comprend aussi enfin que le bonheur et la paix ne se trouvent pas dans l'obsession de se faire accepter par autrui. C'est seulement à partir de cette prise de conscience qu'il pourra accéder à une liberté véritable. La question fondamentale d'Hamlet ("to be or not to be") ne se pose peut-être plus en termes de vie ou de mort pour Barber : il arrivera à "être" en cessant de vouloir être "aux yeux" des autres - peut-être un peu comme Effing d'ailleurs, qui, seul dans le désert, choisit de disparaître et d'abandonner, son nom entre autres - marque de la tradition et de l'identité accolée par autrui - pour mieux se créer et exister. Barber, choisissant de ne plus laisser les autres lui dicter ce qu'il est et ce qu'il doit faire, exerce donc sa liberté avec encore plus de force que s'il était mort. Désormais, son estime de lui-même et son identité devront passer avant tout par lui.

Après cette expérience où il passe à un cheveu de la mort, Barber, pour s'affirmer et créer cette identité (aussi sans doute pour oublier ce qu'il a été), utilisera la chair de son corps : "For the next four months, he ate his way to the brink of oblivion, gorging himself on cream puffs and doughnuts, on buttery potatoes and gravy-drenched roasts, on pancakes, fried chickens, and hefty bowls of chowder." (242)

Il devient donc encore plus immense qu'il ne l'était, ce qui lui permet en quelque sorte de se dissimuler à sa guise : "to make himself invisible in the massiveness of his own flesh." (242) En se pavanant ensuite devant les gens sur la rue, il apprend à se prémunir contre le regard d'autrui et ce qu'on pense

de lui ("immunizing himself against the pain of beeing seen", (242)) Il devient ainsi insensible à l'isolement<sup>29</sup>.

Par son corps énorme et tout ce qui l'habite, Barber se crée donc un monde, un univers, une personnalité et un personnage : "By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon<sup>30</sup> Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself." (242)

La suite est intéressante. Barber prendra un soin très particulier d'une partie de ce corps, dépeinte comme semblable à la lune - source d'inspiration artistique depuis le début des temps, mais également la nouvelle frontière de l'Amérique.

He possessed a great stone of a head, Barber found, a mythological head, and as he stood there looking at himself in the mirror, it seemed right to him that the vast globe of his body should now have a moon to go with it. From that day on, he treated this orb with scrupulous care, rubbing creams and oils into it every morning to maintain the proper sheen and smoothness, pampering it with electric massages, making sure that it was always well protected from the elements. He began wearing hats, all sorts of hats, and little by little they became the badge of his eccentricity, the ultimate sign of who he was. He was no longer just the obese Solomon Barber, he was the Man Who Wore Hats<sup>31</sup>.  
(243)

Cette excentricité, c'est sa création, sa façon de s'affirmer et de se différencier, et elle passe par son corps associé dorénavant à l'astronomie. Ce dernier est en effet comme une planète ("vast globe"), assorti d'une lune

("orb"), sorte de lieu de la création en même temps que nouvelle frontière. Il en fait un objet artistique, une création lui permettant de survivre aux difficultés que son obésité lui cause.

Comme chez Effing, la création est donc ici, pour Barber, salvatrice.

\*\*\*

Fogg, extrémiste, s'est rendu au bout du rouleau. Il se rend alors à l'appartement d'un ami pour demander de l'aide. Malheureusement, cet ami n'habite plus là. Cependant, chanceux, Fogg se fait inviter à manger chez les nouveaux occupants. Il se fera remarquer. En premier lieu c'est sa façon de manger qui ne passe pas inaperçue : la faim est grande et il se comporte comme un animal, dévorant tout ce qui est sur la table. Ensuite, apaisé, ce sera plutôt par son esprit qu'il se fera connaître.

La discussion à table portant sur la possibilité que la conquête de la lune par les Américains n'ait été qu'une histoire de propagande montée en studio, Fogg en profite pour se faire entendre et se faire valoir : "That was all I needed to make my entrance".

I calmly asserted that not only had last month's moon landing been genuine, it was by no means the first time it had happened. Men had been going to the moon for hundreds of years, I said, perhaps even thousands. Everyone tittered when I said that, but then I launched into my best comico-pedantic style, and for the next ten minutes I showered them with a history of moon lore, replete with references to Lucian, Godwin, and others. I wanted to impress them with how much I knew, but I also wanted to make them laugh. [...] soon had them all in stitches. (38)

Son sens de l'humour à toute épreuve lui permet d'attirer l'attention et de se faire écouter.

Ensuite, il se lance dans un plaidoyer visant à rappeler l'importance de l'imaginaire. Il parle de la force d'inspiration que recèle l'espace et l'astre qu'est la lune, pour la création artistique, et en même temps il souligne l'incontournable imbrication qui existe entre l'imaginaire et la vraie vie.

Then I began to describe Cyrano's voyage to the moon, and someone interrupted me. Cyrano de Bergerac wasn't real, the person said, he was a character in a play, a make-believe<sup>32</sup> man. I couldn't let this error go uncorrected, and so I made a short digression to tell them the story of Cyrano's life.

[...]

He was a creature of flesh and blood, a real man who lived in the real world, and in 1649 he wrote a book about his trip to the moon<sup>33</sup>. Since it's a first hand account, I don't see why anyone should doubt what he says. According to Cyrano, the moon is a world like this one. When seen from that world, our earth looks just like the moon does from here. (39)

Cet épisode de Fogg, quelque peu burlesque et baroque, est également un rappel de l'influence réciproque qui existe entre l'imaginaire et le réel. Mais c'est aussi, bien que d'apparence pédante<sup>34</sup>, un acte de création qui fait que Fogg est remarqué par la fille assise à côté de lui, Kitty, sa future petite amie,

celle qui lui sauvera la vie : elle le trouvera intéressant dans son rôle et sa personnalité et se mettra à sa recherche plus tard dans New York alors qu'il vivra en clochard et qu'il sera sérieusement en danger.

La conquête de la lune par les Américains, ou toute autre activité d'ailleurs, ne reste donc qu'une extension de ce qui se fait dans l'imaginaire, et ce depuis le début des temps. Ce qui importe, en effet, ce n'est pas tant de discuter de l'utilité de l'alunissage par les Américains, mais plutôt de rappeler ce que cet astre, sorte de reflet des projections de l'humanité, a toujours inspiré et stimulé l'exploration, dont celle de l'imaginaire - qu'Auster voudrait sans doute voir devenir la nouvelle frontière. Cette lune permet donc de renvoyer à cette humanité sa propre projection, pour mieux asseoir le fonctionnement mental et voir représenté le désir, celui, bien légitime, de s'extraire, de créer et d'aller plus loin. La prestation de Fogg est aussi un exemple de la façon dont la fiction et le réel s'influencent, s'interpénètrent et s'invaginent l'un dans l'autre - le paradoxe d'Hamlet, ou de Cyrano, ou encore, dans le cas présent, celui de Fogg : la création qui le sauve et le fait naître.

\*\*\*

*Moon Palace* présente donc tout type de création comme étant un processus qui commence par le dépouillement. Ce dernier agit à la manière d'un vide qui demanderait à être comblé par un acte de création. D'une façon générale, plus le dépouillement est grand, plus signifiante est la création : Effing choisit de devenir artiste-peintre après avoir pressenti qu'il ne serait pas éternel; Barber devient quelqu'un, un personnage, après être passé à un cheveu de se suicider ; Fogg écrit son récit à la suite d'une longue descente

aux enfers. Même les formes d'expressions primitives comme certains gestes, cris ou actes impulsifs, voire violents, sont aussi la réponse à un dépouillement. De plus, il faut peut-être rappeler comment les œuvres de création ne peuvent se communiquer ou s'apprendre que grâce au dépouillement : la peinture que Fogg contemple au musée ne peut être pénétrée qu'en se nettoyant l'esprit, et enfin, Fogg apprend l'écriture en simplifiant sa façon de décrire les choses et en cessant de surcharger ses phrases.

## CONCLUSION

Nous avons vu que dans *Moon Palace* de Paul Auster (et aussi un peu dans ses autres ouvrages), le thème du dépouillement est omniprésent. Pour les personnages, il peut prendre des aspects aussi divers que la perte des biens matériels, la disparition des racines familiales, la réduction extrême de la masse corporelle, mais, également, l'isolement social complet ou la ruine de la réputation. Le dépouillement signifie souvent pour le personnage (le lecteur aussi), un remplacement ou une déformation nécessaire des images mentales façonnées et entretenues jusqu'alors, et même parfois la perte des attentes face à la vie. Un peu à l'instar de Thoreau, si ce n'est peut-être avec une intensité plus brutale ("I wanted to live dangerously", dit Fogg), les personnages d'Auster utilisent le dépouillement et la simplification, volontairement ou non, comme mécanismes pour arriver à la compréhension et à la création. Il existe un rapprochement certain à faire entre l'américanité et le dépouillement : cette américanité, fondée en bonne partie sur le mythe de la frontière, demande de se dépouiller pour avancer. La tradition a aussi son rôle à jouer dans *Moon Palace* et dans l'écriture d'Auster : en plus des liens intertextuels avec les auteurs et penseurs américains, partout la longue tradition juive imprègne le roman. Cette tradition se présente sous la forme de

mots et d'attitudes de la part des personnages, mais aussi par l'omniprésence de cette l'idée du livre reçu en héritage.

L'américanité du roman se sent, entre autres, dans l'omniprésence de symboles fétiches : New York et Central Park, les déserts de l'Utah, le Grand Canyon, la lune et sa conquête, etc. Et le mythe de la frontière donne ici l'occasion à Auster de retravailler toute cette série de symboles, recréant pour ainsi dire l'expansion du mythe depuis son application, mais aussi, Auster contribue à l'étendre, à le faire encore plus vaste que ce qu'il est.

Thoreau, original et érudit, amant de la nature et iconoclaste, voue un culte quasi religieux à la simplicité et au dépouillement. Il insiste sur le renouvellement dans le regard, et il accorde beaucoup d'importance au fait de se défaire des ses idées reçues. Comme Effing, alors qu'il enseigne l'écriture et sa valeur à Fogg, en insistant sur le fait que "no two things are alike", Thoreau rappelle l'importance de se concentrer sur les différences plutôt que sur les seules similitudes : selon lui on ne devrait jamais "level down to our dullest perception [...and...] praise that as common sense" (217)

Auster, suivant son bon sens à lui, nous aide à nous défaire de l'idée que le mythe de la frontière doit se limiter à la seule géographie. Il l'applique donc à tout ce qui relève du monde de l'esprit (symbolisé dans le roman par la lune). Le monde de l'esprit (dépouillé s'il en est un), voilà ce qui me "concerne au plus profond", dit l'auteur. Auster aimerait sans doute que l'imaginaire devienne la nouvelle frontière à explorer, et il n'est pas le seul.

La judaïcité, tradition qui a "durablement influencé toute la civilisation occidentale", est née de la dépossession et du dépouillement (perte du

Temple et du roi, de même que la perte de l'indépendance politique et territoriale). Elle a appris à construire le temps plutôt que l'espace : en se consacrant au monde de la mémoire et de l'esprit, et en ne gardant que le minimum, soit le livre. Auster joue de l'utilisation du thème de la judaïcité, entre autres à travers Fogg qui, dans sa recherche de racines, retourne périodiquement à cette judaïcité, afin de se propulser vers l'avant, tout en asseyant la création de son Identité. Mais surtout, *Moon Palace* souligne cette tradition (Auster en est issu), par Victor qui lègue des livres à Fogg. Ce legs fait écho à la tradition juive, pour qui le livre est plus important que tout. Support de la mémoire et laissant le plus d'espace possible pour permettre l'expression de l'individualité et de la complexité, beaucoup plus que ne le peut l'image fixe (laquelle est d'ailleurs condamnée par la tradition juive lorsque vient le temps de parler de Dieu), beaucoup plus également que ne le peut l'objet signe - lequel est "trop discontinu pour s'articuler en une réelle structure dialectique", dit Baudrillard (150) -, le livre est capable de beaucoup. Voilà ce que nous rappelle Auster.

Les représentations de la création (production et réception) dans *Moon Palace* - incluant le geste ou le cri de révolte spontanée, sortes d'expression antérieures à l'art -, telles la musique, la peinture et l'écriture, se font en regard de la faim (vacuum), c'est-à-dire qu'elles sont précédées d'une phase de dépouillement plus ou moins sévère : Effing choisit de devenir artiste après avoir eu un avant-goût de sa mort ; il peint ses meilleurs pièces après être passé à un cheveu de mourir ; Fogg ne doit pas penser s'il veut arriver à se faire une image de la peinture qu'il regarde au musée ; Barber se crée un

personnage au crane mythologique et en forme de lune, suite à une tentative de suicide ; Fogg deviendra écrivain après son long séjour initiatique fait de plusieurs pertes importantes. La création est ce qui permet de trouver sa place dans le monde, et elle s'avère aussi très souvent salvatrice.

Le texte de Paul Auster est construit sur une dialectique entre le vide et le trop plein. La réduction, le dépouillement et la perte (visibles dans la thématique de l'argent, de la faim et de l'écriture elle-même) alternent donc avec l'accumulation, mais surtout, empreints de la judaïcité, servent à *Moon Palace* de préalable et de tremplin pour un travail sur l'identitaire et la création.

Auster joue donc de ce paradoxe qui caractérise bien l'Amérique, le vide et le trop-plein. Il met ces deux termes en dialogue, mais sans prétendre résoudre la contradiction. C'est là de la part de l'auteur une attitude d'ouverture, artistique, qui refuse de croire qu'une réponse définitive puisse être donnée. Les choses pouvant en effet rarement être comprises dans leur totalité, la seule constatation que l'on peut faire avec certitude, c'est qu'il y a des affleurements intertextuels, des invaginations et des réflexions : un regard sur la création qui se dépouille de la prétendue nouveauté de l'œuvre.

Le texte d'Auster insiste sur la perte et le dépouillement. Et, étant donnée que ces états sont pour ainsi dire impossibles à éviter, peut-être est-il préférable de s'en faire des outils de création. Et c'est là une autre façon d'annuler les contradictions et de se défaire de ce que l'on croit être les limites. George Bataille dit qu'il est "fou de vouloir éviter l'horreur de la perte. Le désir appelle l'horreur possible - à la limite de l'intolérable. Il s'agit de s'approcher de

la mort d'aussi près qu'on peut l'endurer. Sans défaillir - s'il le faut, même en défaillant". (Arnaud, 73)

## NOTES

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : "Why write", dans *The Art of Hunger*, de Paul Auster. Il y explique comment un tout petit événement, et il sont nombreux, plus souvent qu'autrement non perçus, peut complètement changer le cours de la vie.

<sup>2</sup> Les influences de nombreux groupes d'immigrants venus d'un peu partout ont aussi joué un rôle important dans la formation de cette pensée, de même que les peuples amérindiens, dont l'exemple d'utilisation du territoire a à certains moments servi de modèle aux aventuriers et aux pionniers.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet : *Le paysage et la mémoire* de Simon Schama.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet : Semple, *American History and its Geographic Conditions* ; Garraty, *The American Nation: a History of the United States* ; Todd, *The American Nation : Reconstruction to the Present* ; Turner, *La frontière dans l'Histoire des États Unis*.

<sup>5</sup> Dans *Walden*, il réfère entre autres à la *Bhagavad Gita*, au *Harivansa* (poèmes épiques hindous) et aux *Vedas*, à Confucius, aux *Mille et Une Nuits*, aux écrits de Zarathoustra, au *Vishnu Purana*, et aux écrits du philosophe de la Chine ancienne, Meng-tse. Point intéressant en retour, Gandhi, figure marquante de l'orient, s'est à son tour inspiré de Thoreau et de "Civil Disobedience" (Voir à ce sujet : Richardson, *A Life of the Mind*, p. 316-317 ; ou plus spécifiquement : Hendrick, George (1956), "The Influence of Thoreau's Civil Disobedience on Gandhi's Satyagraha", *NEQ*, 29, p. 462-71.)

<sup>6</sup> Voir à ce sujet : *La Pensée juive* de Armand Abécassis.

<sup>7</sup> Auster lui-même dit, dans une entrevue : "In *Ghosts*, the spirit of Thoreau is dominant" (*The Art of Hunger*, 281).

<sup>8</sup> Hawthorne est un écrivain chéri d'Auster, il le cite en exergue dans *In The Country of Last Things* : "that region of the earth in which lies the famous City of Destruction" - encore l'idée du dépouillement et de la perte.

<sup>9</sup> Ce fut également le cas pour le Jazz, et le Tango en Amérique Latine.

<sup>10</sup> On peut d'ailleurs consulter à ce sujet - dont, entre autres, l'idée voulant que les différents fleuves du monde prennent tous leur source dans le fleuve du paradis - Schaman, *Le Paysage et la mémoire*, dans la deuxième partie, traitant de l'eau et de ce qu'elle évoque à travers l'Histoire, p. 279-436.

<sup>11</sup> Sartre écrit d'ailleurs à cet effet, dans *Qu'est-ce que la littérature*, p. 195, qu'il est faux de prétendre que "l'auteur *agisse* sur ses lecteurs, il fait seulement appel à leur liberté [...]".

<sup>12</sup> Ismaël dans *Moby Dick* de Melville (qui appartenait au même milieu que Thoreau et Hawthorne) dit pratiquement la même chose au début du roman : "When I go to sea, I go as a simple sailor, right before the mast" (5).

<sup>13</sup> Sartre parle de ce sentiment de culpabilité, et particulièrement de la honte, chez le Juif, dans *Réflexions sur la question juive*.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet : Haller, *The Rise of Puritanism* ; Mcgiffert, *Puritanism and the American Experience*; Waller, *Puritanism in Early America*.

<sup>15</sup> En couverture de *La Pensée juive* (1989) par Armand Abécassis, tome 3, éd. Le Livre de Poche.

<sup>16</sup> Si on peut utiliser ce terme non plus pour l'homme dans sa totalité, mais pour un de ses sentiments.

<sup>17</sup> Suivant Emerson et Thoreau, entre autres.

<sup>18</sup> Allusions à Ulysse et à Job.

<sup>19</sup> Sorte de sémiose illimitée, mais, toutefois, pas exactement à la manière piercienne, laquelle n'autorise pas nécessairement le retour.

<sup>20</sup> Auster - lui qui a déjà avoué qu'il s'agissait, dans le cas de *Moon Palace*, de celui parmi ses romans qui contenait le plus d'éléments autobiographiques - a commencé à écrire plus sérieusement après une perte considérable, soit la mort de son père.

<sup>21</sup> André Gide dit, dans les *Nourritures terrestres*, qu'il est souhaitable de vivre sans espoir pour toujours être prêt et mieux adapté à ce qui se présente, un point de vue de vie, mais, aussi, un point de vue esthétique.

<sup>22</sup> Entre autres dans "Salut".

<sup>23</sup> Une façon peut-être pour Auster de démonter et de déconstruire le processus de création.

<sup>24</sup> Stein, d'origine juive, et une des "mères" de la modernité scripturale américaine, écrit, par exemple, à propos de l'oubli et du dépouillement comme manière d'aller de l'avant : "Nous ne pourrions jamais avoir été si tous les autres n'étaient pas morts" (7) ; "C'est pourquoi la nature humaine peut dormir, elle peut s'endormir en ne le sachant pas." (8) ; "il n'y a pas de souvenir, non il n'y a pas de souvenir d'oublier parce que vous devez vous souvenir d'oublier non il n'y en a aucun dans quelque esprit que ce soit." (19) ; "L'esprit humain ne parvient pas à être un esprit humain quand il pense parce qu'il ne peut pas penser quelle est l'utilité d'être un petit garçon si vous êtes en train de grandir pour être un homme." (14) ; etc.

<sup>25</sup> Auster est d'ailleurs un héritier de ceux qu'il surnomme les poètes du regard (*poets of the eye*), dont Charles Reznikoff fait partie, des poètes qui tendent vers l'écriture zéro, la description la plus stricte dans laquelle voir vient avant la parole. ("The Decisive Moment", dans *The Art of Hunger*, p. 36-53)

<sup>26</sup> Les trois personnages vivent une métamorphose profonde dans leur corps à un moment ou à un autre: Fogg devient un squelette ambulante, Barber devient une masse de chair immonde, Effing devient un infirme aveugle et minuscule - il est difficile de s'empêcher de penser à *La Métamorphose* de Kafka, sachant que c'est une nouvelle qui a touché Auster.

<sup>27</sup> Cette expression rudimentaire peut s'apparenter à une sorte de création, si on la compare à l'anaphore, au geste qui pointe et désigne pour englober (Kristeva, *Séméiotikè*, 33). Mais c'est aussi la création en réponse à une provocation ; comme Riopelle qui, dans une entrevue, disait à peu près ceci : provoquez-moi et je vais créer à nouveau.

<sup>28</sup> Un peu à la manière des Surréalistes, dont certains des modes de fonctionnement utilisés commençaient peut-être déjà à être dans l'air en 1916.

<sup>29</sup> Barber peut, à certains égards, représenter l'Amérique suralimentée et surpuissante qui tend à enfouir loin en elle son passé et qui se soucie très peu de ce que les autres pensent d'elle. Contrairement à Barber, elle ne semble cependant que rarement avoir honte d'elle-même (mis à part l'épisode du Vietnam bien sûr, malheureusement déjà oublié).

<sup>30</sup> Et pourquoi pas le roi Salomon de la tradition juive, celui-là même qui fit construire le Temple.

<sup>31</sup> Il est possible que ce soit ici une allusion à "The Man Who Was Almost a Man" de Richard Wright.

<sup>32</sup> En référence bien sûr à la pièce de Edmond Rostand (1897), qui s'inspire de l'écrivain Cyrano mais crée un portrait qui a peu à voir avec cet homme aux multiples facettes.

<sup>33</sup> Dans le roman de Cyrano, intitulé *L'Autre Monde ou les États et empires de la lune* (1650), le narrateur invente une fusée et visite la lune. Il y trouve le paradis terrestre mais en est chassé. Cette histoire rappelle un peu *Kepler's Blood* de Barber. Sans compter que les thèmes de prédilection de Cyrano de Bergerac peuvent aussi s'apparenter à ceux d'Auster : "rêve heureux de la fuite et de l'envol, désir de revanche sur le père, quête des origines (la Lune et le Soleil abritent les esprits qui furent à l'origine du monde terrestre) et obsession de la chute, de la poursuite, de l'emprisonnement, du procès, dont les images abondent dans *L'Autre Monde*." (Citation extraite de : Viala, A., "Cyrano de Bergerac", *Dictionnaire des littératures de langue française*.)

<sup>34</sup> Cyrano a écrit, en 1645, une comédie burlesque, "admirable" et "pleine d'invention" intitulée *Le Pédant joué*, où tout le monde, y compris Molière, a si largement puisé qu'elle est restée méconnue." (Étiemble, dans l'*Encyclopédie Universalis*, sous "Cyrano")

## BIBLIOGRAPHIE

- ABÉCASSIS, Armand (1989), *La pensée juive : Espaces de l'oubli et mémoires du temps*, tome 3, Paris, Librairie Générale Française, 541 p.
- ABRAMS, M.H., édit. (1985), *A Glossary of Literary Terms*, 5<sup>e</sup> éd., Orlando Fl, HBJ, 260 p.
- AUSTER, Paul (1988), *The Invention of Solitude*, (1<sup>ère</sup> éd. par Sun Press en 1982), New York, Penguin, 173 p.
- AUSTER, Paul (1988), *In the Country of Last Things*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>ère</sup> éd. en 1987), New York, Penguin, 188 p.
- AUSTER, Paul (1990), *The New York Trilogy*, New York, Penguin, 371 p.
- AUSTER, Paul (1990), *Moon Palace*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>ère</sup> éd. en 1989), New York, Penguin, 307 p.
- AUSTER, Paul (1990), *Moon Palace*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 468 p.
- AUSTER, Paul (1991), *The Music of Chance*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>ère</sup> éd. en 1990), New York, Penguin, 217 p.
- AUSTER, Paul (1993), *Leviathan*, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>ère</sup> éd. en 1992), New York, Penguin, 275 p.
- AUSTER, Paul et BUREAU, Stéphan (1993), *Stéphan Bureau rencontre... Paul Auster*, Montréal et Toronto, Productions Tête Chercheuse, Radio-Québec, vidéo, 53min.

AUSTER, Paul (1997), *The Art of Hunger*, éd. augmentée (1<sup>ère</sup> éd. par Sun and Moon Press en 1992), New York, Penguin, 395 p.

AUSTER, Paul et CORTANZE, Gérard de (1997), *La solitude du labyrinthe : essai et entretiens*, Arles, Actes Sud, 172 p.

BAUBRILLARD, Jean (1968), *Le Système des objets*, Gallimard, 288 p.

BARONE, Dennis (1996), *Beyond the Red Notebook : Essays on Paul Auster*, 2<sup>e</sup> éd., Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 203 p.

BARTH, John (1967), "The Literature of Exhaustion", *Atlantic Monthly*, Août, p. 29-34.

BRUCKNER, Pascal (1988), *Paul Auster ou l'héritier sans testament*, (postface de *L'Invention de la solitude*), Arles, Actes Sud, p.285-296.

CHÉNETIER, Marc (1996), *Paul Auster as "the Wizard of Odds": Moon Palace*, Paris, Didier Érudition, 190 p.

DERRIDA, Jacques (1972), *La Dissémination*, Paris, Seuil, 406 p.

*Dictionnaire des Genres et notions littéraires* (1997), Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 914 p.

DUPERRAY, Annick, édit. (1995), *L'œuvre de Paul Auster : Approches et lectures plurielles*, Paris et Aix-en-Provence, Actes Sud, 269 p.

*Encyclopaedia Britannica* (1999-2000), "American literature", Londres, version électronique sur le net.

*Encyclopaedia Britannica* (1999-2000), "Thoreau, Henry David", Londres, version électronique sur le net.

- ETIEMBLE, Jeannine (1995), "Cyrano de Bergerac", *Encyclopédie Universalis*, Encyclopaedia Universalis Paris.
- FREUD, Sigmund (1993), *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 351 p.
- GADAMER, Hans-Georg (1995), *Langage et vérité*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Gens, Gallimard, 326 p., (coll."Bibliothèque de Philosophie").
- GALLIX, François, édit. (1996), *Lectures d'une œuvre : Moon Palace de Paul Auster*, Paris, Editions du Temps, 160 p.
- GARRATY, John Arthur et McCAUGHEY, Robert A. (1991), *The American Nation : a History of the United States*, 7<sup>e</sup> éd., New York, Harper Collins, XXXI-941 p.
- GERVAIS, Bertrand (1998), *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 231 p.
- GERVAIS, Bertrand (1999-2000), "Manger le livre : désémotisation et imaginaire de la fin", *Protée*, vol.27, no3, p.7-18.
- HALLER, William (1957), *The Rise of Puritanism*, New York, Harper, 464 p.
- HAMSUN, Knut (1920), *La Faim*, [s.l.], Rombaldi (sous le patronage de l'Académie Suédoise et de la Fondation Nobel), 264 p.
- KATZ, Daniel (1996), "The Wages of Sons: Paying the Rents in Moon Palace", *Lecture d'une œuvre : Moon Palace de Paul Auster*, édité par François Gallix, Paris, éditions du temps, p.25-33.
- KRISTEVA, Julia (1976), *Le Texte du roman*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Mouton, 209 p.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 318 p.

*Lazarillo de Tormes* (1989), Introduction et notes par German Bleiberg  
Madrid, Bolsillo Alianza Editorial, 72 p.

*La Bible de Jérusalem* (1974), Paris, Du cerf, 1843 p.

LINTVELT, Jaap, édit. (1998), *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du Nord*, Québec, Nota Bene, 362 p.

McGIFFERT, Micheal, édit. (1969), *Puritanism and the American Experience*,  
Reading Mass., Addison-Wesley, 280 p.

MELLVILE, Herman (1962), *Moby Dick*, New York, Macmillan Company, 610  
p.

MORE, Thomas (1965), *Utopia*, Traduction et Introduction de Paul Turner,  
Londres, Penguin Classics, 154 p.

NASH, Roderick (1982), *Wilderness and the American Mind*, 3<sup>e</sup> éd., New  
Haven, Yale University Press, 425 p.

PRADEL, Jean-Louis (1999), *L'Art contemporain*, Larousse-Borduas, Paris,  
143 p.

RICHARDSON, Robert D. (1986), *Henry Thoreau: A life of the Mind*, Los  
Angeles, UCP, 455 p.

SARTRE, Jean-Paul (1946), *Réflexions sur la question Juive*, Paris, Morihien,  
198 p.

SCHAMA, Simon (1999), *Le paysage et la mémoire*, traduit de l'anglais par  
Josée Kamoun, Paris, Seuil, 720 p.

SEMPLE, Ellen Churchill et FIEDLEN, Jones Clarence (1968), *American History and its Geographic Conditions*, New York, Russel and Russel, 541 p.

SHAKESPEARE (1988), *King Lear*, New York, Bantam Books, XXXVI-182 p.

STEIN, Gertrude (1978), *L'Histoire géographique de l'Amérique ou la relation de la nature humaine avec l'esprit humain (The Geographical History of America, 1936)*, traduit par Gérard-Georges Lemaire, Paris, C. Bourgeois, 214 p.

*The Norton Anthology of American Literature* (1995), New York et Londres, Norton, p.75-83 ; p.385-399 ; p.768-773 ; p.2675-2676.

*The New English Bible* (1970), Londres, Oxford University Press. 2025 p.

THOREAU, Henry David (1992), *Walden and Resistance to Civil Government*, New York, Norton Critical Edition, 479 p.

THOREAU, Henry David (1992), *Walking* (paru pour la première fois en 1862), Bedford Mass., Applewood Books, 60 p.

TODD, Lewis Paul et CURTI, Merle Eugene (1986), *The American Nation : Reconstruction to the Present*, Orlando, HBJ, XX-901 p.

TURNER, Frederick J. (1963), *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'américain par Annie Rambert, Paris, PUF, 328 p.

VIALA, A. (1994), "Cyrano de Bergerac", *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Borduas.

VIDAL, Jean-Pierre, édit. (1994), *Babel et après : Paul Auster*, Rimouski, *Tangence* no 43, 130 p.

VIDAL, Jean-Pierre (1999-2000), " «Moi seul en être la cause...» : Le Sujet exacerbé et son désir d'apocalypse", *Protée*, vol.27, no3, p.45-55.

WALLER, George Macgregor (1973), *Puritanism in Early America*, Lexington Mass., D.C.Heath, 204 p.