

La ville irréelle dans les œuvres de Patrick Modiano et Paul Auster



Université de Rouen
Maîtrise de littérature compar e
sous la direction de Robert Kahn
Année 2002-2003
David Kapp

Seul le soleil a droit à ses tâches...

J.W. Goethe

Faire des livres est un travail sans fin

Ecclésiaste XII, 12

שביליב אילימ



D K, Los Angeles – Cité des Anges, 1997

COUVERTURE :

MARC CHAGALL, *Le champ de Mars* (Détail), 1954/55

Huile sur Toile, 149,5 x 105 cm

Essen, Museum Folkwang

PLAN

Introduction

I. L'homme et la ville

A. L'identité

1. A l'origine : la filiation
2. Le nom
3. La ville morte

B. La négation

1. Les figurants
2. Le meurtre
3. Le suicide

C. La ville tisse ses liens...

1. La communication
2. La connaissance de l'autre
3. Sexualité et contact humain

II. Expérimenter la ville

A. Guides et obstacles

1. Guides et labyrinthe
2. L'obstacle
3. Le parcours

B. L'absence

1. La disparition
2. Photographie
3. Le rêve

C. Les mouvements de la ville

1. Lumière et climat
2. Destruction
3. Ville en état de siège

III. La ville en question

A. Sans la ville

1. Cartographie urbaine
2. Hors-la-ville
3. Rédemption

B. L'équilibre

1. Ecriture et marche
2. L'isolement ou la chute
3. Ishtar aux enfers

C. Le livre de la ville

1. Babel : le langage de la cité
2. Poétique de la ville irréelle
3. Répétitions et espaces blancs

Conclusion

Notes sur le texte :

Pour les citations empruntées aux textes de Patrick Modiano, les abréviations entre parenthèses correspondent aux indications de page(s) des éditions suivantes :

Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Coll. *Folio* n°1358, Gallimard, Paris, 1982.

Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Gallimard, Paris, 1992.

Les abréviations utilisées pour ces éditions sont :

R.B : *Rue des Boutiques Obscures*.

C.P : *Un cirque passe*.

Les citations des ouvrages de Paul Auster, auxquelles correspondent les indications de page(s) entre parenthèses, sont extraites des éditions « poche » en anglais. Voici la liste des abréviations utilisées :

C.G : *City of Glass*

I.T.C..L.T : *In the Country of Last Things*

Les éditions citées sont:

Paul Auster, *The New York Trilogy*, *City of Glass*, Faber and Faber, Londres, 1999.

Paul Auster, *In the Country of Last Things*, Faber and Faber, Londres, 1989.

Le texte anglais est traduit en note de bas de page. Les indications de page(s) entre parenthèses concernent les traductions françaises. Il convient donc de lire :

C.V : *Cité de verre*

V.A : *Le Voyage d'Anna Blume*

Les éditions citées sont :

Paul Auster, *Trilogie New-Yorkaise*, *Cité de verre*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Coll. *Babel*, n°32, Actes Sud, Arles, 1991.

Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, traduit de l'américain par Patrick Ferragut, Coll. *Babel*, n°60, Actes Sud, Arles, 1993.

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
 T.S. Eliot, *The Waste Land*

Introduction :

On parcourt un roman comme on parcourt une ville. « *Toute fiction s'inscrit donc dans notre espace comme voyage* »¹, explique Michel Butor dans son article *L'espace du roman*. Ce que le lecteur cherche dans le roman, selon lui, c'est l'espace qui le fera sortir de l'espace où il lit. Une affirmation complétée par Gilles Deleuze : « *Toute œuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et des trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert.* »²

Ces citations sur l'œuvre d'art ou le roman, bien que mettant en évidence l'aspect intérieur du voyage, s'appliquent aux quatre romans dont il sera question ici, mais si l'on considère également le côté spatial et matériel du voyage. Le voyage proposé par Patrick Modiano et Paul Auster pourrait bien ne pas dépayser : aujourd'hui près de la moitié des habitants de la planète vit en milieu urbain.

Que ce soit dans *Un cirque passe* et *Rue des Boutiques Obscures* pour Patrick Modiano ou dans *City of Glass* et *In the country of Last Things* pour Paul Auster, c'est toujours la ville qui sert de toile de fond, de décor de papiers. Paris pour le premier, New York et une cité imaginaire pour le second ; des grandes villes, des « mégalofoles » comme les urbanistes et géographes les nomment, à défaut de trouver une meilleure dénomination.

Mais Paris et New York sont des villes bien différentes même si une appellation identique les définit. Mise à côté de Paris, New York fait figure de ville-nouvelle, avec seulement un peu plus de trois siècles d'histoire. Sa conception s'en ressent, fruit d'une architecture qui devint école aux Etats-Unis : des rues tracées à la règle et un développement qui se caractérise par le vertical (avec ses fameux gratte-ciel). A l'image de nombreuses villes américaines, son centre-ville, le cœur de la ville, *Downtown*, est « *un monde de bureaux où s'accumule le tertiaire de haut-niveau, l'hypercentre étant représenté par la concentration des activités financières.* »³

Si Paris est plus ancienne, elle est moins peuplée. Et son expansion a été toute différente. Inutile ici de revenir sur son histoire. Paris peut compter plus de siècles que le

¹ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1992, p. 50.

² Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, éditions de minuit, Paris, 1993, p. 10.

³ Etienne Dalmasso, *Villes et mégalofoles*, in Corps écrit n°29, *La ville*, P.U.F, Paris, 1989, p. 7.

christianisme. C'est son présent proche qui est décrit par Patrick Modiano : des années 30 à aujourd'hui, comme dans la plupart de ses livres.

Son centre est baigné d'histoire et, comme toutes les métropoles européennes, elle en porte le fardeau : « *son centre historique est restauré, réhabilité et sa fonction symbolique s'accroît,* »⁴. Les activités tertiaires, la finance, le luxe s'y développent, l'administration et l'Etat s'y regroupent, et les habitants n'y vivent plus : c'est la mort de la ville. Le territoire est laissé aux touristes et la ville devient un musée que l'on visite.

Une ville morte, un masque à offrir aux touristes ? « *Qui peut s'intéresser à une ville morte, à une ville irréelle sinon un solitaire ? Qui est plus solitaire que l'esthète ?* »⁵ s'interroge Francis Claudon. Par-dessus tout, les villes mortes renvoient l'image de héros solitaires. Mais avant de définir une ville morte, encore faut-il définir la ville.

Depuis que l'écriture existe, elle fonctionne avec la cité à tel point qu'elles se confondent sans que l'on sache qui de l'une a inventé l'autre. Cette étroite corrélation ne se limite pas à une interaction de l'une avec l'autre, un autre élément, le sacré, est lié de la même manière à la ville et à l'écrit.

C'est à travers le commerce des villes et la nécessité d'inscrire les échanges que s'est développée l'écriture. De la même manière, les religions primitives ont développé leurs principes et leurs rites autour et avec l'écrit. Le temple, lieu du sacré, sert de base (et parfois d'origine) à la cité. C'est sur celui-ci que l'on inscrit le ou les dieux qui y sont vénérés, où l'on conserve la trace de l'écrit. Le triptyque qui semble naître de cette association (cité, écrit et sacré) apparaît particulièrement intéressant. Surtout si on le remet en perspective dans la littérature moderne - à priori éloignée des préoccupations et des principes qui fondèrent les villages et les cités primitives.

Dans la littérature, la ville est rarement utilisée pour elle-même. Elle est bien plus le reflet des états d'âmes des personnages, d'un narrateur ou d'un auteur⁶. Lorsqu'elle est vivante, la ville écrite ou racontée est le miroir des préoccupations psychologiques des personnages, comme le serait une lande ou un océan déchaîné pour un paysan ou un marin. En tant que décor, la ville est subjective et affaire d'impressions, par ce biais elle devient le miroir déformé de ce qu'elle peut être et non de ce qu'elle est. Lorsque la ville est représentée comme une entité vivante, elle est le plus souvent le symbole de la société. Rastignac devant Paris s'écrit « à nous d'eux » à la fin du *Père Goriot*, mais c'est plus aux

⁴ *Ibid.*

⁵ Francis Claudon, *Le roman de la ville morte*, in *Corps écrit, op. cit.*, p. 77.

⁶ Cf. Yves-Henri Bonello, *La ville*, P.U.F, 1996. p. 90-104

corps sociaux qui la constituent qu'il s'adresse qu'aux murs et aux rues qui la composent. C'est dans la littérature du 20^e siècle que la ville devient un personnage, le New York de Dos Passos dans *Manhattan Transfer* renvoie l'image d'une bête qui broie les individus.

Dans le sacré, dans la Bible par exemple, la ville est devenue un personnage plus rapidement : Jérusalem, qui concentre et exacerbe tous les symboles, est chantée comme la ville, l'unique. Dans les traditions juives et chrétiennes, elle est demeurée entité à part entière.

« *La ville est celle qu'un écrivain s'approprie* »⁷. Mais encore faut-il se poser la question de savoir si c'est l'écrivain qui donne son impression de la ville ou si c'est la ville qui imprime son image sur l'écrivain, à tel point qu'il transcrit inconsciemment ce qu'il ressent à son contact ? Autrement dit, il s'agit de savoir s'il y a bien création ou retranscription de la part de l'écrivain.

La ville, c'est la trace de l'homme, ce qui reste quand il s'en est allé, quand la ville a été abandonnée ; l'archéologie nous le rappelle régulièrement à travers ses travaux de fouilles. Car l'homme marque sa présence dans la cité comme dans l'écrit. Cela correspond-t-il à un besoin d'immortalité ?

Les multiples définitions que l'on pourrait admettre pour les termes *ville* et/ou *cité*, toutes satisfaisantes pour elles-mêmes, démontrent une seule chose : la ville est une pluralité car elle est toujours affaire d'interprétation. Du fait de la multiplicité des visages qu'elle peut prendre dans le monde, du fait même de la multiplicité des impressions qu'elle peut dégager d'un quartier à l'autre, sa complexité déroute. Le mot *ville* fait non seulement appel à un concept équivoque dans l'imaginaire mais encore est-il, par essence, un référent flou, parce que nécessairement mouvant.

Or l'acception minimum de ce mot exprime justement une idée de constance et de stabilité dans le temps : « *milieu géographique et social formé par une réunion organique et relativement considérable de constructions et dont les habitants travaillent, pour la plupart, à l'intérieur de l'agglomération, au commerce, à l'industrie, à l'administration.* »⁸ Les *milieux géographiques* se prêtent mal, sauf accidents naturels, aux changements. La ville est pourtant sans cesse dans un mouvement : ascendant ou descendant pour la démographie, vertical ou horizontal pour les flux de transports, reconstruction ou destruction de quartiers, de maisons, d'immeubles. La corrélation qui s'instaure entre

⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸ Le Grand Robert de la Langue française.

l'organique et la matière est également au cœur de l'interrogation du roman de la ville. Car au-delà de la matière, l'homme donne un nom à la chose et lui attribue ainsi un sens.

Alors la meilleure définition de l'univers urbain est peut-être dans le décompte de ce qui le constitue. Une ville est composée d'éléments naturels : c'est-à-dire de données géographiques (qui sont souvent à son origine : proximité du fleuve, de la mer, d'un volcan etc.) A cela s'ajoute une infrastructure, composée de bâtiments, de réseaux de communications. Enfin, la ville compte aussi et surtout des individus qui la font exister, vivre et se mouvoir.

Fixité de la ville, donc, si l'on tient compte de ces éléments. Pourtant, à l'épreuve du temps, si leur nature ne change pas, leur composition varie : ainsi, le milieu naturel est apprivoisé et transformé au gré des besoins, la voirie et les bâtiments sont modifiés, détruits ou reconstruits selon les mêmes caprices. Dernière catégorie, la plus sensible et susceptible de changements : l'être humain. Exposé à la nature, aux maladies, aux guerres, l'homme, qui cherche le confort et la sécurité dans le groupe et l'enceinte, voit quelques fois la ville se retourner contre lui.

L'homme s'obstine pourtant à la délimiter, à lui donner des contours précis, à travers notamment la cartographie urbaine. Une autre manière de placer des repères, des balises sur les murs, reste encore d'y attacher ses souvenirs. Le processus du souvenir passe par *une madeleine* de Proust, qui peut-être une rue, un café, une place. Or, la mémoire est subjective et sélective par essence ; les murs qui la fixent, que l'on croit construits pour l'éternité, connaissent eux-aussi leur fin.

Malgré toutes les plaies qui s'abattent et leur caractère imprévisible, l'attrait pour l'urbanisme n'en a pas pour autant diminué : chaque révolution industrielle a entraîné un important exode rural. Dans les pays occidentaux, il est même devenu massif et systématique au siècle dernier. Ces arrivées considérables ont apporté des maux à la cité, ses limites se sont élargies (ce qui au début était considéré comme positif par ses habitants), sa population a fortement augmenté, des quartiers ont été construits trop vite, etc. Tout cela, l'homme a tenté de le résoudre. Et pour chacun de ces phénomènes, les écrivains se sont attachés à rendre le prisme des sentiments que la ville inspire : l'exaltation pour le modernisme chez Maxime Du Camp ou l'autre versant, la description de la misère des ouvriers dans les romans de Zola, comptent parmi les exemples les plus parlants de ce que la littérature a exploré à travers la ville.

Les poètes, Baudelaire en tête, se sont aussi préoccupés de la ville et de ses maux. Les inquiétudes des habitants de ces deux derniers siècles ont suivi le parcours de l'écriture (ou

est-ce l'écriture qui a suivi leur parcours ?) : on vantait les vertus de la ville pour le travail dans l'industrie, puis on réfléchissait à l'amélioration des conditions sanitaires. Ensuite, on cherchait à éviter les révoltes ou les prises de pouvoir... Et cela jusqu'à ce que l'homme, dépassant les besoins primaires⁹, réfléchisse aux pathologies psychologiques engendrées par l'urbanité.

La ville a triomphé peu à peu de son créateur pour se mettre sur un pied d'égalité avec lui, voir pour aller au-delà de lui. Elle s'est personnifiée et traite dès lors d'égale à égale avec l'homme : il modèle la ville comme elle le modèle à son tour.

« Née des rêves de l'humanité, la ville se voit chargée de la renouveler. (...) Ainsi la cité bâtie par les hommes les bâtit à son tour en en faisant les cellules d'un organisme dont ils recevront les forces nécessaires pour penser, sentir, agir et exister. »¹⁰

Les quatre romans qui seront ici étudiés font directement référence à l'urbanisme¹¹ et présentent des villes, imaginaires ou réelles.

*In the Country of Last Things*¹², (dont le titre français est *Le voyage d'Anna Blume*) dont le titre est inspiré d'un verset biblique, est le récit épistolaire d'Anna Blume, partie de l'autre côté de la mer à la recherche de son frère, et qui échoue dans une ville où sa survie individuelle devient sa raison de vivre. La ville est ici reconstruite dans un territoire imaginaire dont la lettre – l'écrit – est le garant.

Dans *City of Glass*, Quinn, qui a endossé l'identité de Paul Auster, prend en filature Stillman père à travers les rues de New York. Plus tard, Quinn vivra dans la rue, devant la porte de Stillman fils, pour, croit-il, le protéger de son père. La ville qui s'offre aux lecteurs prend ancrage dans la réalité. On peut réellement suivre les errances de Quinn sur un plan de la ville, mais il s'agit ici de la re-formulation d'un territoire donné, d'un New York « vraisemblable », pour reprendre la distinction d'Aristote dans sa *Poétique*.

C'est le même phénomène que l'on peut relever chez Patrick Modiano. Dans *Rue des Boutiques obscures*, le narrateur, Guy Roland, amnésique et employé d'une agence de

⁹ « Au sens économique, un besoin est une exigence née de la nature ou de la vie sociale dont la satisfaction se heurte à la rareté. On distingue souvent les besoins primaires qui répondent à des exigences physiologiques (boire, manger, se loger, dormir, se vêtir...) et les autres, qui sont dits secondaires (besoins culturels, sociaux...) et ne sont pas incompressibles comme les besoins primaires » Dictionnaire économique, Bordas, 1980.

¹⁰ Jean Brun, *La ville : l'abri ou le refuge*, in *Corps Ecrit*, op. cit., p. 35.

¹¹ Pour au moins deux titres d'entre eux : *City of Glass*, (*Cité de Verre*) de Paul Auster et *Rue des Boutiques Obscures*, (qui est une rue à Rome en Italie) de Patrick Modiano.

¹² La traduction la plus fidèle serait : « la Cité de la Destruction », selon Claude Grimal. *Lecture*, Claude Grimal, in *Le voyage d'Anna Blume*, Paul Auster, Coll. Babel, n°60. On peut également traduire au mot à mot par « Le pays des choses dernières » en inversant l'ordre logique pour rappeler l'origine biblique du titre.

police privée, part à la recherche de son passé. A travers les pistes qu'il explore, les personnages qu'il rencontre, Paris, ville tantôt à fuir, tantôt à retrouver, est créatrice d'angoisses soudaines dont le narrateur connaîtra bientôt l'origine.

Et c'est encore Paris, qui dans *Un Cirque passe* est le refuge de Jean, un jeune homme de 18 ans, livré à lui-même parce qu'abandonné par sa famille. A la sortie d'un interrogatoire de police, il rencontre la mystérieuse Gisèle. Tous deux, forment le projet de partir à Rome, mais l'ombre de personnages étranges plane sur le couple. Entre le souvenir de cette période des années 60 et le Paris contemporain, le narrateur, en même temps qu'il mesure son décalage avec le monde, recherche en vain la femme qu'il a jadis connue.

Le jeu sur les villes du passé, du présent, à venir ou disparues, les villes réelles ou celles reconstruites par l'imaginaire, sont autant de pistes que les auteurs exploitent.

En confondant de vraies/fausses autobiographies au récit, en mêlant les personnages et les histoires, les auteurs croisent les fils de la fiction dominée par l'indétermination. La ville subit, elle aussi, ces mêmes transformations et se présente comme un vrai/faux décor à explorer.

Si certains de ces textes décrivent des villes imaginaires ou recréent des villes réelles sur le papier ; si différentes époques s'y croisent comme pour perdre le lecteur, il ne faut pas s'y tromper, c'est bien la ville contemporaine, actuelle, qui est interrogée par ces auteurs.

Première partie : L'homme et la ville

Le romancier John Steinbeck remarque dans *La Perle*, qu'une « ville ressemble à un animal. Elle possède un système nerveux, une tête, des épaules et des pieds. Chaque ville diffère de toutes les autres : il n'y en a pas deux semblables. Et une ville a des émotions d'ensemble. »¹ Cette affirmation, Georges Rodenbach la corrige, ou du moins la complète, dans son roman *Bruges-la-morte* : « Les villes surtout ont ainsi leur personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé (...). Toute cité est un état d'âme. »² La ville dans ces romans est à l'image de l'homme. Comme lui, elle a un corps, comme lui, elle est douée d'émotions. Elle doit être définie.

Définir l'être passe par son identification, autrement dit par ce qu'il est. Le mathématicien Gottlob Frege a remarqué que « l'identité est indéfinissable »³, car en soi, une définition est déjà une identité.

Dans son *Traité de la nature humaine*, David Hume parle de *fiction* de l'identité. Pour justifier son propos, il fait remarquer que les cellules du corps humain se renouvellent intégralement tous les sept ans. S'il n'y a pas de permanence matérielle, pourquoi, la permanence spirituelle, c'est-à-dire celle de la définition, serait-elle valable⁴ ? Il faut donc *élucider* l'identité plutôt que la définir, répond Frege⁵.

L'identité est paradoxale dans le sens où elle se construit par la confrontation, la similitude et la différence. Et il est vrai que si l'on confronte deux entités, New York et Paris par exemple, elles apparaissent comme ville. De la confrontation naissent les similitudes (des habitants, un réseau de transports, etc.), et les différences (un centre historique pour Paris, un centre des affaires pour New York.).

Ceci est valable pour toutes les identités, à cela près que l'homme est capable d'*auto définition*, ce qu'une ville, ou les entités qui n'ont pas d'esprit de réflexion, ne peuvent réaliser.

Identité, négation et altérité seront les étapes préalables à l'aboutissement du rapport entre la ville et l'homme, un rapport qui permet de mettre à jour le caractère irréel des villes décrites.

¹ John Steinbeck, *La Perle*, Traduction de R. Vavasseur et M. Duhamel, Gallimard, Paris, 1950, chapitre IV.

² Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Flammarion, Paris, 1892, Chapitre X.

³ Gottlob Frege, „Rezension von E. Husserl : *Philosophie des Arithmetik*“, in *Zeitschr. F. Philos. U. Philos. Kritik*, N.F., 103, 1894.

⁴ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Londres, 1739. (*Traité de la nature humaine*, trad. A. Leroy, Aubier, Paris, 1968), chapitres I et IV, sections 2 et 6.

⁵ *Ibid.*

A. L'identité

La question de l'identité est au cœur de la littérature du 20^e siècle (et de ce début de 21^e siècle) et ce n'est pas la part grandissante occupée par les récits autobiographiques (notamment la naissance d'un nouveau genre baptisée *auto-fiction*) qui viendra contredire cet état de fait. Les œuvres de Patrick Modiano et de Paul Auster n'échappent pas à la tendance. En confondant narrateur, auteur et personnage, les deux auteurs brouillent le traditionnel *pacte de lecture* propre aux romans.

C'est le cas de *The Invention of Solitude*¹ de Paul Auster. En jouant avec le récit et le roman, l'auteur aboutit à l'objectivation de l'auteur-narrateur et brouille les traditionnelles attentes du lecteur.

Si ce livre a été pris pour exemple, bien qu'il n'appartienne pas au corpus préalablement défini, c'est qu'il annonce une réflexion sur l'être que l'on retrouvera par la suite dans tous les livres de l'auteur new-yorkais :

« Ce texte est d'une importance considérable non seulement au plan thématique parce qu'il contient bien des éléments qui vont par la suite être mis en fiction, mais aussi parce qu'il éclaire par des variations autour de la voix narrative, les relations intrinsèques entre le fictionnel et l'autobiographique, et par les jeux de l'intertexte, celles entre la littérature et le philosophique. »²

On pourrait même aller plus loin. Parce que l'auteur y cherche son image à travers celle de son père, (et plus tard, celle de sa famille), le texte ouvre une question assez courante dans la civilisation occidentale : celle des origines.

1. De l'origine à la filiation

Dans un article critique, Sophie Vallas, souligne l'importance du père chez Paul Auster :

« L'œuvre d'Auster s'inscrit dans une tradition littéraire et philosophique judéo-chrétienne qui veut que, dans le mystère des origines, c'est le père qui demeure l'élément problématique de l'équation à une inconnue. »³

¹ Paul Auster, *The Invention of Solitude*, Sun, New York, 1982.

² Martine Chard-Hutchinson, *Moon Palace de Paul Auster ou la stratégie de l'écart*, Messene, Paris, 1996, p. 8-9.

³ Sophie Vallas, « The voices of a woman speaking » : voix et présences féminines dans les romans de Paul Auster, in *L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles*, Actes Sud / Université de Provence, Arles, 1998, p. 164.

Cette équation est également présente chez Patrick Modiano. Ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, une question freudienne (même si pour Paul Auster, il y a un jeu véritable avec les schémas du genre) mais bien une question se rapportant à l'origine de l'être au monde.

Sophie Vallas parle de tradition judéo-chrétienne. Dans le cas des deux auteurs, il s'agit plutôt de tradition juive⁴. Pour Patrick Modiano, né d'un père juif et d'une mère catholique, le problème de l'identité est d'autant plus exacerbé que le Judaïsme se transmet, d'après la Halakhah⁵, par la mère. Les allusions au Judaïsme des personnages sont fréquentes chez les deux auteurs.

Dans *In the Country of Last Things*, Anna rencontre un rabbin. Après une période de déshumanisation au contact de la ville, elle redécouvre qu'elle est juive et découvre du même coup qu'elle n'est pas la seule. Partie à la recherche de son frère, donc de sa famille, elle découvre ainsi son peuple :

“ *“I thought all the Jews were dead,” I Whispered.*
“There are a few of us left,” he said, smiling at me again.
“It’s not so easy to get rid of us, you know.”
“I’m Jewish too,” I blurted out. “My name is Anna Blume, and I come here from far away. I’ve been in the city for over a year now, looking for my brother.” ”⁶ (*I.T.C.L.T.*, p. 95)

C'est à cause de la ville qu'Anna part à la recherche de son frère. Il a disparu dans la ville, mais toutes ses tentatives pour le retrouver seront vaines. Devant cet échec, le lien familial, originel, est brisé. Anna découvre donc un autre lien, celui de l'adoption. Elle recrée une famille. La première fois, ce sera avec Isabelle, une femme qu'elle sauve de la mort et qui la prend en affection. Les deux personnages s'adoptent⁷. C'est en quelque sorte une généalogie *refaite*. Dans le passage suivant, Isabelle s'adresse à Anna sur un ton quasi-biblique :

⁴ Il est vrai que cette dernière affirmation est discutable pour Patrick Modiano, Voir l'article de Pierre Assouline, *Modiano, lieux de mémoire*, in Lire, mai 1990, p. 35-46.

⁵ Terme dérivé du verbe hébreu « marcher », enseigne « la voie à suivre » et désigne de manière générale les parties juridiques de la tradition juive.

⁶ « *Je croyais que tous les juifs étaient morts, ai-je murmuré. Il reste un petit nombre d'entre nous, a-t-il dit en souriant à nouveau. Ce n'est pas si facile de se débarrasser de nous, voyez-vous. Je suis juive, moi-aussi, ai-je laissé échapper. Je m'appelle Anna Blume, et je viens de loin. Il y a plus d'un an que je suis dans la ville à la recherche de mon frère.* » (*V.A.*, p. 132)

⁷ Sur ce sujet voir Lucienne Bozzetto-Ditto, « *L'arbre et la ville invisible dans l'Invention de la solitude* », in *L'œuvre de Paul Auster*, op. cit., p. 58-74.

“He [NDR: God] sent you to me as a sign of his love. You are the dear, sweet child that God has sent o me, and I am going to take care of you, I am going to do everything I can for you.”⁸ (I.T.C.L.T, p. 49)

Les nouveaux rôles sont bien ceux de la mère et de son enfant. Au début, Isabelle veille sur son *enfant* Anna. Ensuite, Anna veille sur sa *mère* et l’accompagne jusqu’à la mort. A noter au passage que la généalogie d’Isabelle est complètement éteinte. Elle avait bien trois ou quatre enfants, explique Anna, mais ils sont morts ou ont disparu.

La deuxième généalogie « refaite », c’est celle qu’elle recrée avec Samuel Farr, un reporter qui écrit le livre de la ville et qui doit lui permettre de retrouver son frère William. Après avoir été fille, c’est naturellement que se fait son passage à l’âge *adulte*. De son aventure avec Samuel, elle devient mère. Mais elle perd son enfant en se jetant dans le vide et une troisième famille vient suppléer aux deux dernières, ce sera Victoria Woburn, qui l’a recueillie après sa chute. Dans la résidence que cette dernière possède, Anna recréera un lien. C’est d’ailleurs ce mot qu’elle emploie (en Anglais : *Bond*⁹) pour qualifier sa relation avec Victoria.

Pour Quinn, le personnage principal de *City of Glass*, c’est un peu différent, il existe au monde, mais ses liens antérieurs sont rompus :

“As for Quinn, there a little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of not great importance. We know, for example, that he had thirty-five years old. We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and son were now dead.”¹⁰ (C.G, p.3)

Alors qu’il a perdu son fils et qu’il est en pleine dépression, il prend l’identité d’un autre et joue à être le détective privé Paul Auster : il va suivre Peter Stillman parce qu’on le soupçonne de vouloir tuer son fils (qui porte d’ailleurs le même nom). Peter Stillman finira par se suicider mais Quinn ne le saura pas tout de suite et son enquête va dériver vers une errance où il se trouvera lui-même. Entre-temps, il joue le rôle du père protecteur pour Stillman fils, qui devient en quelque sorte le fils qu’il a perdu.

“He knew he could not bring his own son back to life, but at least he could prevent another from dying. (...) He thought of the little coffin that held his son’s body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into

⁸ « Il [NDR : Dieu] t’a envoyé à moi en témoignage de son amour. Tu es la chère et douce enfant que Dieu m’a envoyée, et désormais je prendrai soin de toi, je ferai tout ce que je peux pour toi. » (V.A, p. 71-72)

⁹ Bond : attaches, liens, cf. I.T.C.L.T, p. 158, ; V.A, p. 215.

¹⁰ « Pour ce qui est de Quinn, peu de choses nous retiendront. Qui il était, d’où il venait et ce qu’il faisait n’ont pas grande importance. Nous savons, entre autres, qu’il avait trente-cinq ans. Nous savons qu’il avait jadis été marié, qu’il avait un jour été père et qu’à présent sa femme et son fils étaient tous les deux morts. » (C.V, p. 15)

the ground. (...) It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter. » ¹¹ (C.G, p. 35)

Un jeu de miroir qui se sera d'autant plus accentué lors de la rencontre entre Quinn et Paul Auster, le personnage-écrivain. Le fils de ce dernier se nomme Daniel, comme Quinn et pourrait ressembler à propre fils. Devant le bonheur de Paul Auster, étalé devant lui, il constate son échec. Dans le même temps, la discussion qui s'engage entre les deux hommes traite de la paternité du livre *Don Quichotte* et le livre devient ainsi mise en abyme du livre.

Patrick Modiano traite lui-aussi des problèmes de la paternité. Il renvoie l'image d'un père absent, presque inexistant :

« Bien sûr, je n'espérais pas le moindre appui moral de la part de Grabley. Il avait un point commun avec mon père : l'un et l'autre portaient des costumes, des cravates et des chaussures comme tout le monde. Ils parlaient français sans accent, fumaient des cigarettes, buvaient des espressos et mangeaient des huîtres. Mais en leur compagnie, un doute vous prenait et vous aviez envie de les toucher, comme on palpe un tissu, pour vous assurer qu'ils existaient vraiment. » (C.P, p. 103)

On ne saura rien ou quasiment rien du père de Jean, le narrateur d'*Un cirque passe*. Celui-ci se sent obligé de signaler qu'il parlait français « sans accent. » Il se serait enfuit en Suisse, mais rien n'est sûr. Au détour d'une phrase, on devine qu'il est Juif :

« Un soir, à la même heure, au même endroit, pendant l'Occupation, mon père avait reçu un coup de téléphone semblable. (...) C'était sans doute un homme comme celui de tout à l'heure, (...) qui appartenait au Service Perilleux chargé de dépister les juifs clandestins. » (C.P, p.143)

A la place de son père, Jean n'a qu'une copie, un faux-original, un mauvais substitut :

« Il imitait mon père quand celui-ci se voulait grave et responsable, mais cela sonnait encore plus faux que l'original. (...) Il était la doublure de mon père, son factotum. (...) Depuis trente ans, Grabley vivait dans son ombre. » (C.P, p. 22-23)

Face à cela, une double famille se reconstruit : Gisèle et Jean s'inventent un mensonge devant les autres : ils sont frère et sœur (et dans le même temps, ils deviennent amants). Si

¹¹ « Il savait bien qu'il ne pouvait pas ressusciter son propre fils, mais il pouvait au moins faire qu'un autre ne périsse pas. (...) Il pensa au petit cercueil qui contenait le corps de son fils, il se souvint du jour de l'enterrement où il avait vu descendre en terre. (...) Et que son fils se fût prénommé Peter n'arrangeait peut-être rien. » (C.V, p. 58)

bien que les gens cherchent vainement une ressemblance entre les deux et arrivent à s'en convaincre :

« - c'est vrai... Vous vous ressemblez... » (C.P, p. 37)

Dans *Rues des Boutiques Obscures*, le narrateur a perdu son passé. A aucun moment il ne fera allusion à ses parents. Il s'égare sur de fausses pistes, se construit des vies, mais il n'a aucune attache familiale et n'en trouvera aucune. Une sorte d'*enfant perdu* selon Paul Gellings¹². Ce mythe, selon cet auteur, serait largement exploité dans l'œuvre de Modiano.

Toujours est-il que l'image familiale dans les quatre romans est problématique et se rapporte le plus souvent à la ville. La recherche d'une filiation ou d'une origine est semblable à la recherche de repères dans l'espace. Dans un univers urbain bousculé, l'homme cherche à se fixer, à s'ancrer dans le passé. La quête se situe dans la cité, mais celle-ci ne fournit plus les réponses aux questions que l'homme se pose. Elle sépare les liens familiaux naturels et en construit d'autres. Pour Modiano, c'est l'origine qui est en question, parce qu'elle n'est jamais totalement claire, tandis que chez Paul Auster, c'est le rapport à la filiation qui est en jeu. C'est ce qu'il explique à Gérard De Cortanze :

« La question des origines ne me tourmente pas vraiment. Elle constitue un mystère de plus, lequel, comme tout mystère, ouvre à de nombreuses interrogations. La question de la génération est surtout abordée [NDR : « dans mon œuvre »] (...). Celle de la « famille » m'intéresse davantage, de la recherche d'une parenté plus immédiate : les parents et les grands-parents, etc. »¹³

Ces deux questions, la filiation et l'origine, se retrouvent dans celle du nom. Ce nom qui est transmis par le père et représente l'individu.

2. Le nom

Bonsoir, doux gentilhomme, j'ai vingt-trois ans et pas encore de nom. Mais, vous, vous avez sans nul doute des noms étonnants autant que mélodieux ; vous arrivez certainement de ce grand Paris.

Franz Kafka, *Conversation avec un homme ivre*.

Le nom, ou plutôt le fait de nommer un homme, est une étape essentielle dans la construction d'une identité. La grammaire distingue les noms propres des noms communs,

¹² Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, « le fardeau du nomade », coll. situation, n°55, lettres modernes minard, Paris Caen, 2000.

¹³ « Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde », entretien de Gérard Cortanze, in Magazine Littéraire, n°338, décembre 1995, p. 22.

dans le sens que les premiers concernent une entité, les seconds se disent de plusieurs réalités. Mais on sait que cette unité n'est qu'apparence (c'est d'ailleurs pour cette raison, multiplicité des identités pour un seul nom, que le nom de Dieu est tabou dans le Judaïsme). Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir un annuaire, comme le fait Guy Roland dans *Rue des Boutiques obscures*¹⁴, et de chercher l'occurrence des mêmes noms et prénoms. L'exemple suivant est amusant dans le contexte de *City of Glass* : dans l'annuaire de New York, on trouve un Paul Auster, mais ce n'est pas l'auteur des livres qui sont étudiés ici.

Cette interrogation ouvre le roman *City of Glass* : une voix au téléphone, qui s'est trompée de numéro, demande le détective privé Paul Auster mais c'est Quinn qui répond. L'anecdote, selon l'auteur, est véridique, sauf que dans son cas, c'est l'agence de détective privée Pinkerton que l'on demandait et lui qui répondait¹⁵. L'ouvrage est né sur une erreur de communication. Au centre de cette question se situe le langage.

L'homme se définit par son nom. Il est le signifié, le nom est le signifiant, le concept. Mais ce nom, pour qu'il soit porteur de sens, doit s'inscrire dans un contexte. Aussi est-il lié à l'espace et au temps.

Mais le temps est déjà l'espace : ce qui indique l'heure, c'est le déplacement de l'aiguille autour du cadran d'une montre, la position du soleil... Dans les quatre romans, l'espace, c'est la ville et c'est elle qui dicte le temps : ses différentes strates, ses ruines, ses constructions tortueuses et ses édifices modernes sont des repères géographiques et temporels. L'homme a besoin d'un nom pour exister dans le temps et l'espace. De même, la ville a besoin d'être identifiée pour exister dans la mémoire des hommes.

Sur l'ensemble des quatre textes, on peut constater que les noms des personnages ne sont pas fixes. Dans *Un cirque passe*, le personnage principal et narrateur se nomme Jean, sa compagne l'appelle Lucien et l'ami de son père, Grabley, le nomme Obligado. Sa compagne Gisèle, s'appelle en réalité Suzanne Kray. Autre procédé devenu systématique chez Modiano, la juxtaposition de plusieurs noms appartenant à des univers culturels différents :

« Je m'arrêtai et me penchai vers lui.
- Howard de quoi ? ...

¹⁴ (R.B., p. 12)

¹⁵ Sur cette anecdote, cf. *Conversation avec Joseph Mallia*, in *Le carnet rouge, l'art de la faim*, Paul Auster, essais traduits par C. Le Bœuf, coll. Babel, n°133, Actes Sud, Arles, 1998 p. 370-371

- De... de... de Luz L... U... Z... Howard de Luz... Howard de Luz... ce nom m'avait frappé... moitié anglais... moitié français... ou espagnol... » (R.B, p. 64)

Parmi ces noms construits de différentes cultures, il y aura celui du narrateur : Jimmy Perdo Stern¹⁶ (anglais ou américain / espagnol ou d'Amérique latine / Allemand ou Judéo-Allemand). Ainsi en est-il de Jeanschmidt et Rubirosa (Rubis rose ?) ou encore Bob Besson, dont le nom semble jouer sur la répétition des mêmes consonnes. Des noms complètement inventés et presque drôles. Dans la continuité de cette idée, l'auteur ne limite pas ces mélanges d'univers aux noms :

« Elle marchait vers nous et tout de suite son visage m'a frappé. Un visage d'Asiatique bien qu'elle fût presque blonde. Des yeux très clairs et bridés. Des pommettes hautes. Elle portait un curieux petit chapeau qui rappelait la forme des chapeaux tyroliens et elle avait les cheveux courts. » (R.B, p. 134)

Ce procédé montre la difficulté de définition de l'individu, résultat complexe de plusieurs origines.

Enfin, deux noms méritent qu'on s'arrête sur leur forme : Denise Coudreuse est couturière. Paul Sonachitzé, l'un de ceux qui mettront le narrateur Guy Roland sur la piste de son passé à un nom qui semble construit sur une sorte d'*anagramme* de « *schizophrène*. » Quant à Jean Heurteur, celui que l'on voit avec Sonachitzé (qui a comme lui un prénom d'apôtre), possède un nom ouvert sur de multiples interprétations : « Heures tard, menteur, heurter etc. » Chacun cache sa véritable identité ou se construit de plusieurs identités. Tous les noms ont plus ou moins une portée symbolique. Victor Chmara, personnage principal de *Villa Triste*, l'un des romans de Patrick Modiano, porte un nom qui en hébreu signifie, *mauvais nom*. Enfin, selon Paul Gellins, le nom de famille d'Oleg de Wrédé, qui est celui d'un personnage de *Rue des Boutiques Obscures*, signifierait en Flamand : *le cruel*. Celui de Suzanne Kray, qui est nommée la plupart du temps Gisèle dans *Un cirque passe*, serait à rapprocher du néerlandais *kraai* qui signifie *la corneille*, présage de la mort¹⁷.

Pour apporter un peu plus à l'analyse, il est bon de signaler ici que des noms ou des prénoms réapparaissent d'un livre à l'autre, dans l'œuvre de Patrick Modiano comme dans celle de Paul Auster, comme s'ils correspondaient à un *type* de personnage.

¹⁶ Le mot « Stern », « étoile » en allemand, renvoie directement au Judaïsme du personnage.

¹⁷ Paul Gellings, *op. cit.*, p. 25.

Le prénom du narrateur d'*Un cirque passe* (Jean), est réutilisé pour trois autres personnages principaux ou narrateurs : *Dimanches d'août*, *Chien de Printemps* et *Voyages de Noces*¹⁸.

« Les mêmes noms réapparaissent d'un récit à l'autre sans forcément désigner le même personnage, comme si le romancier puisait dans un récipient de patronymes limité, et inversement le même personnage porte des noms différents dans les trois romans. »¹⁹

Cette citation conviendrait tout à fait pour parler des livres de Patrick Modiano, mais elle a en fait été écrite dans un article sur la *Trilogie New-Yorkaise* de Paul Auster. Ce procédé, celui qui consiste à donner un nom pour un type de personnage, on le retrouve dans les romans de chevalerie. Perceval est le type du personnage candide des romans de chevalerie. Il ne sait pas comment se comporter devant les autres. Il ne pose jamais les bonnes questions au bon moment et quand il doit en poser, il ne les pose pas. Jean est semblable à Perceval, il ne posera pas à Gisèle les questions aux bons moments.

Dans *City of Glass*, il est difficile de s'y retrouver entre noms d'emprunts et noms véritables : Daniel Quinn endosse l'identité de William Wilson (le nom d'un personnage d'Edgar Allan Poe) pour écrire. Il se prend pour son personnage romanesque, Max Work (que l'on peut traduire en français par Max le travailleur.) Ses initiales, comme l'expliquera le personnage-romancier Paul Auster, renvoient à Don Quichotte, et son prénom rappelle le prénom du fils du personnage romancier, en même temps que le véritable prénom du fils de Paul Auster. Ceci, sans parler des différentes identités que Daniel Quinn endossera devant Peter Stillman, le père (*Stillman*, un nom sous forme de question : *Toujours un homme ?*)

Il serait inutile ici de relever toutes les variations qui tournent autour du nom et les nombreux jeux de mots auxquels ils donnent lieu. On peut néanmoins avancer que tous les noms ont ici un sens, que le lecteur doit décrypter dans la lecture. Chaque nom correspond à une étape : le nom du personnage représente sa véritable nature, Quinn est changeant, mouvant, ses noms varient autant que lui, sa personnalité est multiple et chacun de ses noms correspond à une identité, une étape dans un parcours initiatique, où le nom véritable doit être trouvé. Le Talmud enseigne que « quatre choses annulent la condamnation de l'individu, à savoir la charité, la supplication, le changement de conduite et le changement

¹⁸ Notons deux autres personnages récurrents : *Patrick*, comme le prénom de l'auteur, apparaît dans *Remise de Peine* et *De si braves garçons* ; *Pagnon*, dans *Livret de Famille*, a pour prénoms *Eddy* dans *De si braves garçons* et *Louis* (ou *Eddy*) dans *Remise de Peine*.

¹⁹ Catherine Pokucinski, *La crise de l'identité dans The New York Trilogy de Paul Auster*, in *Poétiques de l'indéterminé, Le caméléon au propre ou au figuré*, C.R.L.M.C, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1998, p. 301.

de nom. » (Roch ha-CHANAH, 16b), et les personnages qui peuplent les quatre livres semblent bien condamnés, même si on ne connaît pas la faute qu'ils ont commise. Certains personnages dévoilent leur véritable visage devant le lecteur. Dans une sorte de mise en abyme, ils avouent eux-mêmes qu'ils ne sont faits que de papier :

*“Forgive me, Mr Auster. I see that I am making you sad. No questions, please. My name is Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Mr Sad. What is your name, Mr Auster? Perhaps you are the real Mr Sad, and I am no one.”*²⁰ (C.G, p. 17)

En se niant, Peter Stillman révèle qu'il n'est qu'un masque tout au plus, un porte-voix ou la conscience de Quinn. Le latin *persona*, dont est dérivé le mot *personne*, désigne à l'origine « le masque au théâtre » et plus précisément le dispositif qui permettait à l'acteur de faire porter sa voix. Stillman est un personnage construit dans cet esprit. Il interroge Quinn, qu'il croit Paul Auster en lui demandant de dire son nom. « *Quel est votre nom, monsieur Paul Auster ?* » Il lui demande de dévoiler son véritable nom, pas celui de Quinn, mais son nom véritable, celui qu'il cache aux autres en même temps qu'il le cache à lui : le nom sacré, profond qui sommeille en lui.

Quant à Anna Blume, dont le prénom est emprunté à Anne Frank²¹ (et qui se lit dans les deux sens) et dont le nom de famille signifie *fleurs* en Allemand. Par cet emprunt, elle est la figure de l'innocence.

Pour Georges Steiner, « *l'art est la meilleure critique de l'art.* »²² C'est donc chez les auteurs qui suivent les œuvres que l'on trouve les meilleures explications : ainsi, c'est dans le livret de Boito écrit pour l'opéra de Verdi que l'on trouve la meilleure critique d'*Othello*, autrement dit dans la réécriture, la relecture créatrice. Pour Paul Auster et Patrick Modiano, il convient de fonctionner à l'inverse et chercher plutôt les réécritures qu'ils réalisent. Dans l'œuvre d'Edmond Jabès, on trouve la meilleure explication du statut du personnage chez les deux auteurs²³ :

*« Personnages de mes ouvrages, vous n'avez, peut-être, jamais eu de nom. Pour entrer dans le livre, vous vous êtes servis d'un surnom – d'un nom d'emprunt ou de convenance ? »*²⁴

²⁰ « Pardonnez-moi, monsieur Auster. Je vois que je vous rends triste. Pas de questions, s'il vous plaît. Je m'appelle Peter Stillman. Ce n'est pas mon véritable nom. Mon vrai nom, c'est M. Triste. Comment vous appelez-vous monsieur Auster, C'est peut-être vous, le vrai M. Triste, et peut-être ne suis-je personne. » (C.G, p. 34)

²¹ Pour s'en convaincre, lire notamment Paul Auster, *The invention of Solitude*, op. cit.

²² Georges Steiner, *Réelles présences, Les arts du sens*, Coll. Folio / essais, n°255, Gallimard, Paris, 1991, p. 37. L'exemple d'*Othello* est « librement emprunté » de celui donné aux pages 34 à 36.

²³ A noter que Paul Auster fut le traducteur de l'œuvre d'Edmond Jabès pour les pays anglophones.

²⁴ Edmond Jabès, *Le livre des Ressemblances*, coll. L'infini, Gallimard, Paris, 1991 p. 109.

Comme les hommes ont des prénoms que l'on accole aux noms pour les singulariser, les villes portent des *prénoms* pour les différencier. Dire Paris en France, c'est évoquer la capitale. Aux Etats-Unis se trouve une ville qui se nomme Paris. Ceci n'est pas spécifique aux Etats-Unis : il y a Vienne en Autriche et Vienne en France. L'imaginaire développe, selon les noms, différentes réalités : les valse pour la première, la proximité de La Loire pour la seconde. Aux Etats-Unis, on accole les initiales de l'état pour préciser la localité.

En dehors de l'aspect anecdotique de la démonstration, on peut toutefois en déduire que les noms des villes permettent de percevoir leurs réalités. Dans *In the Country of Last Things*, la ville n'est jamais nommée explicitement. On trouve bien l'appellation "the city", mais elle ne comporte aucune majuscule, rien qui ne distingue la ville des autres villes. Seule une périphrase la qualifie : "*It's the end of the goddamned world*" (*I.T.C.L.T*, p. 41)²⁵.

Tous les noms de villes ont un sens, ils évoquent la situation géographique ou l'histoire de la ville : New York tire son nom du prince de York, hommage que les Anglais rendirent à leur prince quand, au terme d'une bataille, ils arrachèrent le fort, qui deviendra par la suite une métropole, aux Hollandais. Paris, tire son nom des *Parisii*, un peuple celte fixé sur son territoire à partir du III^e siècle avant J.C. Le nom *Parisius*, tiré de celui du peuple est attesté dès 305-310 de notre ère. Il y a un caractère historique, mais également sacré dans le nom que l'on donne à une ville.

Pierre Laffitte, à l'origine de la création de Sophia-antipolis, explique l'origine de ce nom:

« La sagesse, sophia en grec (et le prénom de ma première épouse), le nom grec d'Antibes Antipolis (et la notion de créativité agreste hors la ville) donnaient Sophia-Antipolis. Nom critiqué initialement, mais qui a eu l'heur de plaire aux médias et aux usagers, et qui a été protégé en tant que marque collective. »²⁶

La recherche sur ce nom permet de voir qu'il a une part de caché (anecdote personnelle), une part d'histoire (le grec) mais surtout, la volonté de s'inscrire dans une continuité. Ce nom a indéniablement quelque chose de sacré et de mystique.

Ainsi donc, le fait de ne pas nommer revient à se priver de toutes les fonctions remplies par le nom. C'est aussi une manière de toutes les accaparer : dans l'indétermination, la ville

²⁵ « C'est le bout de ce foutu monde. » (*V.A.*, p. 61)

²⁶ Pierre Laffitte, *Naissance d'une ville ? Sophia-Antipolis*, in *La ville*, Corps écrit, *op. cit.*, p. 14.

devient générale. Elle est à la fois toutes les villes et aucune des villes. Cette absence peut ouvrir à toutes les interprétations. La volonté de l'auteur est de rester dans l'indétermination : ce que Paul Auster dit pour la ville d'Anna, il veut que le lecteur puisse le penser pour toutes. L'image qu'il donnera de la ville sera caricaturale, extrémiste, mais c'est là que le lecteur se rendra le plus compte de ce que la ville suppose *en puissance* et non de ce qu'elle est *en acte*.

Plus intéressant encore dans ce roman, les noms des places, des rues et des édifices : « Dictionary Place », « Muldoon Boulevard », « Hypnotist's Theatre », « Memory Avenue », « Pyramid Road », « Circus Lane », « Progress Avenue », « Ptolemy Boulevard »²⁷ etc. La ville d'Anna Blume n'est pas située géographiquement, on sait qu'elle est de l'autre côté de la mer, mais comme le lecteur ne sait pas le point d'origine d'Anna, il reste dans l'indétermination. Les noms des rues et des avenues renforcent l'idée qu'il s'agit d'un récit allégorique. Il s'agit d'une ville mythique, un lieu géographique irréel, support du parcours initiatique du personnage : une ville de papier. Ceci est d'autant plus vraisemblable que Paul Auster fait le lien avec son roman *City of Glass*, qui lui se déroule à New York :

*"Little by little, my hauls became almost adequate. Odds and Ends, of course, but a few totally unexpected things as well: a collapsible telescope with one cracked lens; a rubber Frankenstein mask; a bicycle wheel; a Cyrillic typewriter missing only five keys and the space bar, the passport of a man named Quinn."*²⁸ (I.T.C.L.T, p. 36)

New York dans *City of Glass* est représentée avec la plus extrême précision. On peut suivre le parcours de Quinn dans la ville avec une carte. Les noms des rues, les quartiers, tout y est représenté avec exactitude. L'auteur va jusqu'à présenter dans son texte des plans de la ville qui forment les fameuses lettres : B.A.B.E.L. Ainsi de New York, le lecteur passe à la ville antique. Et, l'analogie ne s'arrête pas aux tours communes aux deux villes : les habitants eux-aussi deviennent ceux qui voulurent construire une tour pour se mettre à l'égal de Dieu. Ce n'est donc plus New York qui est la base de l'écrit, mais une autre ville, qui a le même nom et la même géographie et, qui progressivement apparaît aux yeux du lecteur.

²⁷ Il est étrange de constater que dans la traduction française, les noms sont retranscrits de manière complètement aléatoire : quelque fois laissés tel quel, d'autres fois traduits.

²⁸ « Petit à petit mes prises sont devenues presque suffisantes. Du bric-à-brac, bien sûr, mais aussi quelques trouvailles totalement inattendues : un télescope repliable avec une lentille fendue ; un masque de Frankenstein en caoutchouc ; une roue de bicyclette ; une machine à écrire à caractères cyrilliques où ne manquaient que cinq touches et la barre d'espacement ; le passeport d'un dénommé Quinn. » (V.A, p. 55)

Qu'en est-il de Paris chez Modiano ? Une comparaison s'impose : on peut suivre les allées et venues des personnages dans la ville. Tout y est retranscrit avec exactitude : le nom des rues, la description des places, Modiano joue l'arpenteur et décrit, on pourrait le croire, la ville avec objectivité. Mais plutôt que de parler d'objectivité, il serait plus convenable de parler d'objectif, car la ville est rendue sous un angle, à travers une lunette :

« Nous traversâmes l'esplanade du Musée d'Art moderne et nous nous assîmes sur les marches. Je voyais passer les voitures, plus bas, le long de l'avenue de New-York, seul indice qu'il eût encore de la vie. Tout était désert et figé autour de nous. Même la tour Eiffel que j'apercevais là-bas, de l'autre côté de la Seine, la tour Eiffel si rassurante d'habitude, ressemblait à une masse de ferrailles calcinées. » (R.B, p. 68)

Ce passage renvoie l'image d'une ville abandonnée, désertée de ses habitants, morte, ce qui est accentué par l'utilisation du passé simple. S'il s'agit bien de Paris, la ville n'est pas celle que l'on connaît. Plus loin dans le texte, elle est singularisée par l'emploi d'un article déterminant.

« Le Paris où nous marchions tous les deux en ce temps-là était aussi estival et irréel que le complet phosphorescent de ce Scouffi. Nous flottions dans une nuit qu'embaumaient les troènes lorsque nous passions devant les grilles du parc Monceau. Très peu de voitures. Des feux rouges et des feux verts s'allumaient doucement pour rien et leurs signaux aux couleurs alternées étaient aussi doux et réguliers qu'un balancement de palmes. » (R.B, p.160)

Les places sont désertes. Quelques voitures sont signalées et, par une sorte de métonymie, elles remplacent les êtres humains qui les conduisent. Les lieux semblent abandonnés, comme après une invasion, à cela près qu'un silence religieux règne. Cette image de ville désertée et morte, qui a perdu son visage humain, est commune aux quatre livres.

3. La ville morte

Dans les villes décrites par les deux auteurs, le temps semble suspendu et quelques personnages sont en attente. Ils attendent la résolution d'une énigme. En dehors de cette trame, la ville apparaît comme un décor de papier où des personnages égarés jouent à se faire peur. Ce qui caractérise ces villes, c'est leur absence. Aucune activité économique ne semble faire vivre la ville. Lorsqu'elle existe, cette activité est orientée vers la mort.

*"You would think that sooner or later it would all come to an end. Things fall apart and vanish, and nothing new is made."*²⁹ (I.T.C.L.T, p. 7)

Comme l'explique Anna au début du livre, on imagine que la ville est morte, qu'elle a sombré dans le chaos puisque rien de nouveau n'est créé. Pourtant, des activités, non pas celles auxquelles on pourrait s'attendre subsistent dans une ville. La ville est bien morte mais elle survit dans sa mort :

*"But I had not realized that the street would be gone. It wasn't that not realized that the street would be gone. It wasn't that the office was empty or that the building had been abandoned. There was no building, no street, no anything at all: nothing but stones and rubbish for acres around."*³⁰ (I.T.C.L.T, p. 18)

Comme Anna le découvre en se rendant à l'adresse de son frère, certains quartiers de la ville ne méritent même plus leurs noms. Tout y a disparu. Néanmoins, dans le chaos, des activités parallèles se développent, la ville continue de fasciner et d'exercer son attraction, alors qu'elle n'est plus (*"And yet, there are always new people to replace the ones who have vanished"*.³¹). Parmi ces activités plus ou moins morbides, la collecte des déchets et des cadavres est un marché fructueux pour les quelques-uns qui l'organisent. En reprenant une partie des éléments de l'histoire du 20^e siècle (notamment en faisant des allusions aux camps de concentrations et aux ghettos), Paul Auster dresse le portrait d'une ville qui aurait accumulé tous les maux des villes anciennes ou actuelles. Pour ce roman apocalyptique, on comprend que l'auteur montre une ville où toutes les activités concernent de près ou de loin la mort. Ce n'est pas le cas des autres romans du corpus même s'il est parfois difficile de trouver « vivantes » les villes décrites.

Les personnages, par exemple, n'ont pas d'activité réelle, pas de vie sociale : Quinn est enfermé dans son appartement, il ne connaît personne et personne ne le connaît. Il écrit des livres mais ne participe à aucune activité de production (bien que l'on parle de production littéraire...)

Même chose pour Jean, qui se justifie d'une profession d'étudiant lors de l'interrogatoire qui ouvre le roman. Lui non plus n'a pas d'activité sociale. Grabley, qui vit avec lui, est plus ou moins au service du père de Jean, mais rien de très précis : des papiers évoqués...

²⁹ « On se dit que tôt ou tard tout cela devrait prendre fin. Les choses tombent en morceaux et s'évanouissent alors que rien de neuf n'est créé. » (V.A, p. 16)

³⁰ « Mais je n'avais pas imaginé que les rues auraient disparu. Ce n'était pas une question de bureau vide ou d'immeuble abandonné. Il n'y avait pas d'immeuble, pas de rue, pas de ci ou de ça : rien que des pierres et des gravats sur des hectares à la ronde. » (V.A, p. 31)

³¹ I.T.C.L.T, p°7, « Et pourtant, il y a toujours de nouveaux arrivants pour remplacer les disparus. » (V.A, p. 16)

Jean sera même surpris de trouver dans ses papiers « *une demande d'enregistrement dans le registre du commerce en qualité de marchand de primeurs et fruits aux halls de Reims.* » (C.P, p. 59) Les deux hommes subsistent grâce à la vente de livres et de bibelots de l'appartement, mais ce côté précaire ne semblent pas les déranger. En ce qui concerne Gisèle, c'est encore plus obscur : travaille-t-elle dans un cirque ? Est-elle prostituée ou porteuse de valises ? Et même si son activité était parmi les trois précédentes, ce ne serait pas réellement, quoiqu'on puisse en penser, un métier.

Guy Roland est détective privé. Mais il ne travaille sur aucune enquête rémunérée : Comment vit-il ? Sur un coup de tête, il part à Sallanches, reste quelques minutes et repart. Ensuite, il part pour Papeete suivre une improbable piste, et à l'extrême fin du roman, il annonce son départ prochain pour l'Italie. Il y a quelque chose d'extrêmement superficiel dans tout cela : tous les personnages ont le bonheur de vivre comme si cela allait de soi. Les personnages secondaires ont un emploi plus ou moins précaire, qui n'est pas lié directement à un acte de production. Aucun, ou presque, souci matériel, pas de réel travail, pas d'occupation, pas de loisirs, pas de relations sociales, mais la possibilité de partir n'importe où, n'importe quand.

Dans *City of Glass*, c'est un peu différent, Quinn pensera à se restreindre financièrement, mais uniquement pour et ne pas avoir à sortir trop souvent de la ruelle (pour poursuivre la surveillance de la maison de Peter Stillman).

A ce stade, la ville est tout juste une justification dans la trame du récit : c'est dans la ville que les personnages peuvent rechercher ce qu'ils sont, la ville sera donc le décor. Dans la définition de l'identité des personnages, l'activité n'entre pas en ligne de compte : ce sont essentiellement des personnages spirituels, débarrassés des soucis matériels comme la ville est débarrassée des activités qui la font vivre. Elle est seulement un décor où se joue le destin des personnages. En dehors d'eux, elle n'existe pas, elle semble construite pour les personnages, mais elle est aussi vide que si elle n'existait pas.

« *Et je suis sûr que je descends la rue Mirabeau, si droite, si sombre, si déserte que je presse le pas et que je crains de me faire remarquer, puisque je suis le seul piéton.* » (R.B, p. 167)

Dans ce dernier passage, Guy Roland est seul dans une ville abandonnée. Confronté à la solitude, des anciennes angoisses³² se réveillent en lui. La ville est habitée par des ombres, des fantômes qui réapparaissent soudainement dans la mémoire des personnages

³² La racine latine du mot angoisse se traduit littéralement par lieu étroit et resserré, comme la ruelle d'une ville.

principaux. Ces spectres ne sont pas seulement ceux du passé, ils hantent la ville abandonnée, lui donnant sa couleur et sa teinte.

B. La négation

*Les grandes villes ne pensent qu'à elles-mêmes
Et entraînent tout dans leur hâte dévorante ;
Elles brisent la vie des bêtes comme du bois mort
Et consomment des peuples entiers dans leur tourment.
Rainer Maria Rilke, Le livre de la pauvreté et de la mort.*

A la négation du décor répond une négation de l'homme. Si le décor est de papier, les personnages qui le peuplent ne sont pas plus réels. C'est un monde de façades, d'apparences, de fausses identités, d'activités marginales. Les personnages sont toujours en marge. Ils ne sont souvent qu'un masque vide qui ne cache rien. Au sein d'un univers urbain qui étouffe les individualités, le meurtre et le suicide donnent l'écho de la détresse des hommes.

1. Des figurants

Les *figurants* des quatre livres étudiés apparaissent aux *héros* comme faux, ils se cachent sous de faux-semblants et deviennent une entité réunie par le mensonge. Ils renforcent l'idée que la ville ne cesse de jouer avec les apparences :

« Ainsi l'appartement qu'habitaient Jacques de Bavière et sa prétendue belle-mère n'était en réalité qu'un club de bridge. » (C.P, p. 84)

Assimilés à une masse, les figurants jouent avec les apparences et sont vite démasqués par le narrateur en quête de vérité. En tant que figurants, ils devraient *figurer*, c'est-à-dire être présents, mais leur présence est l'objet de questionnement. Leur réalité au monde est interrogée. Ils restent flous dans la mémoire, ne laissent que peu de traces et symbolisent les époques révolues pour Jean :

« Il s'éloignait dans le temps. Il irait rejoindre tous les figurants, tous les pauvres accessoires d'une période de ma vie : Grabley, la femme aux cheveux jaune paille, la Tomate, l'appartement sans meubles, un vieux pardessus bleu marine dans la foule des voyageurs de la gare de Lyon... » (C.P, p. 141)

Le narrateur d'*Un cirque passe* juxtapose le décor et les individus. Dans l'énumération, il met sur les même plan le singulier et le pluriel : le singulier d'un homme, Grabley et le pluriel de la foule. Il connaît Grabley et non la foule, mais les réunit pour finalement les mettre sur un niveau d'équivalence. Il ne s'est pas attaché à cet homme qui ressemble trop

à son père. Guy Roland a une image analogue. Celle d'une foule d'anonymes, de gens qui se perdent et qui ne laissent aucune trace dans la mémoire. Eux-aussi sont flous et sans contour.

« Drôles de gens. De ceux qui ne laissent sur leur passage qu'une buée vite dissipée. Nous nous entretenons souvent, Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. (...) La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais. » (R.B, p. 72)

C'est la même chose pour « l'homme des plages », cité en exemple par Hutte et Guy Roland, cet homme dont personne ne connaît le nom et qui réapparaît sur toutes les photographies de vacances. (R.B, p. 72-73) C'est ainsi que les hommes sont progressivement assimilés aux objets et constituent à leur tour le décor :

« D'ailleurs toute sa personne correspondait si bien à cet appartement vide... » (C.P, p°56)

« Je pensais à la silhouette de cet homme, à son sourire et à son visage à peine vieilli. Mais au bout d'un moment, on voyait bien qu'il faisait corps avec le blazer et la pelisse élimés et qu'un ressort, en lui, s'était brisé. » (C.P, p. 100-101)

« La voix que j'avais entendue au téléphone augmentait encore mon sentiment de solitude et d'abandon. Elle correspondait si bien à ce bureau où j'avais du mal à me rappeler la place des meubles. » (C.P, p. 132-133)

L'insistance de la répétition montre que les hommes dans la ville finissent par ressembler à ce qu'ils possèdent et inversement. Cette assimilation de l'être à l'objet, Michel Butor, en parle dans un essai sur Balzac :

« (...) car ces objets sont bien plus liés à notre existence que nous l'admettons communément. Décrire les meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable (...) »¹

Plutôt que de créer un lien entre l'homme et l'objet, qui serait à résoudre par le lecteur –ce que faisait Balzac, Patrick Modiano le dévoile par le biais de la comparaison. Ces objets sont toujours en attente de disparition et usés. De là, l'existence des personnages devient aussi fragile que celle des objets de porcelaine. Taillés dans les matériaux qui composent la ville, les hommes se modèlent à son image :

¹ Michel Butor, « Philosophie de l'ameublement », in *Essais sur le roman*, op. cit., p. 63.

« (...) un vieillard si blanc et si fragile qu'il donnait l'impression d'être en plâtre séché. » (R.B, p. 31)

Ici, la fragilité de l'homme change en une manière de le distinguer des autres et le « vieillard en plâtre » devient le nom de l'individu pour le narrateur : c'est ainsi que l'on trouve successivement « vieillard en plâtre », répété deux fois, « le vieillard au teint de plâtre » dans la même page (R.B, p. 34).

Aucun homme ne s'avère sortir du lot et leur irréalité, plutôt que de s'effacer à la lumière, est confortée :

« La lumière de l'ampoule donnait à ces visages l'aspect de masques (...) » (R.B, p. 66)

Ainsi, certains personnages s'étonnent de retrouver des êtres qu'ils croyaient morts. Les hommes sont réunis dans un sanctuaire où rodent les ombres des disparus :

« Curieusement, il m'arrive de rencontrer au détour d'une rue telle personne que je n'avais pas vue depuis trente ans, ou telle autre que je croyais morte. Nous nous effrayons entre nous. Nice est une ville de revenants et de spectres, mais j'espère n'en pas faire partie tout de suite. » (R.B, p. 51)

L'irréalité s'assimile très vite à la mort et renforce ainsi le caractère fragile des êtres, créatures de papiers, ils s'envolent avec le vent, témoins de la vanité de l'homme et de sa vie :

« Le Japonais, à côté de moi, ne réagit pas. Il était immobile, le visage lisse, et je craignais de le voir basculer de son fauteuil au moindre courant d'air, car il s'agissait certainement d'un cadavre embaumé. » (R.B, p. 57)

« Je le sentais alourdi par la fatigue et l'accablement mais je le surveillais de très près car je craignais qu'au moindre coup de vent à travers l'esplanade, il ne s'envolât, en me laissant seul avec mes questions. » (R.B, p. 70)

Là encore, la répétition des mêmes images laisse croire à une référence à la Bible : « tout est vanité et pâture de vent »², enseigne l'Ecclésiaste. L'homme est la pâture du vent, n'est-il pas issu de la poussière selon la Genèse ? Une impression de fragilité de l'existence humaine, donnée deux fois dans le roman précédent, est également notée par Anna dans ses lettres :

² L'Ecclésiaste, I, v.14, *La Bible du Rabbinat français*, coll. Judaïca-poche, Les éditions Colbo, Paris, 1989.

“There are people so thin, she wrote, they are sometimes blow away. The winds in the city are ferocious (...)”³ (I.T.C.L.T, p. 3)

Des êtres fragiles ou morts, embaumés et que l'on a ressorti pour l'occasion : la ville respire les êtres disparus et morts, quelques fils semblent les retenir « comme des pantins », note Quinn, fasciné par la démarche du fils de Stillman:

“It was like watching a marionette trying to walk without strings.”⁴ (C.G, p. 15)

Semblable au Japonais « embaumé » ou à l'homme au visage de plâtre, les êtres surgissent du cauchemar comme des morts-vivants :

« Elle se tient debout, (...) entre un petit homme aux lunettes noires et une femme brune à tête de momie qui sent un parfum de violettes. » (R.B, p. 183)

Revenus à l'état de corps, de cadavres, les personnages n'ont plus de pensée. Leur esprit s'en est allé, mais leur corps est maintenu sur terre :

« A quoi pensait-il, tandis (...) qu'un Japonais embaumé se tenait sur un fauteuil de ce bar du Hilton depuis plusieurs jours ? Il ne pensait à rien, j'en étais sûr. » (R.B, p. 57)

Les hommes s'assimilent au décor mais l'inverse se produit également. Les personnages ont alors la sensation d'errer dans un cimetière, une crypte vouée à l'oubli :

« Il sortit. Je lui emboîtai le pas, laissant le Japonais embaumé dans la crypte du bar » (R.B, p. 58)

On retrouve le même mot employé par Paul Auster dans *City of Glass*, mais il ne s'agit pas d'une atmosphère étrange comme chez Patrick Modiano, la crypte évoque à Quinn le calme et la sérénité des édifices religieux :

“He arrived early, the first one (...) and the silence of the marble halls comforted him, as though he had been allowed to enter some crypt of oblivion.”⁵ (C.G, p. 41)

Dans ces lieux de l'oubli, parmi ces êtres momifiés, les personnages principaux finissent par douter de leur propre réalité. La ville est « peuplé[e] d'ombres dans le flot desquelles

³ « Il y a des gens si minces, écrivait-elle, qu'il leur arrive d'être emportés par le vent. Dans cette ville les bourrasques sont extrêmement violentes (...) » (V.A, p. 11)

⁴ « On aurait cru voir une marionnette tenter de marcher sans ses fils. » (C.V, p. 31)

⁵ « Arrivé tôt, il fût le premier (...), et le silence des couloirs de marbre le réconforta comme si on lui avait permis de pénétrer dans quelque crypte de l'oubli. » (C.V, p. 66)

aussi bien protagonistes que figurants se confondent tôt ou tard. »⁶ Cette citation, qui concerne l'œuvre de Patrick Modiano s'adapte tout à fait à l'œuvre de Paul Auster. Dans les deux romans, les personnages finissent par douter de leur propre réalité au monde, comme Guy Roland qui avoue dès l'ouverture du livre :

« *Je ne suis rien* » (R.B, p. 11)

Et s'il n'est rien, c'est qu'il revient, comme une âme en peine, retrouver (ou réparer) ses torts avant de partir :

« *J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède d'un samedi soir.* » (R.B, p. 63)

Mais cette négation de l'homme n'est pas seulement rendue par des impressions, le langage assimile bien souvent hommes et animaux. Dans *Un cirque passe*, le chien, Raymond, été baptisé d'un nom d'homme⁷. L'homme est assimilé à l'animal, déprécié. Paul Auster utilise la même inversion homme / animal dans *Tombouctou*, un livre qui joue sur cette apparence: le maître se nomme Willy et le chien Mr Bones. Ce dernier est le narrateur de l'histoire. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, l'assimilation de l'homme à l'animal est même répétée par deux fois sous la forme d'une métaphore où le destin des chevaux et celui des hommes semblent intimement liés :

« *L'endroit était fréquenté par d'anciens jockeys qui échangeaient leurs souvenirs en se montrant des photographies écornées de chevaux depuis longtemps équarris.* » (R.B, p. 186)

« *Chaque jour, et plusieurs fois en un seul après-midi, une dizaine de chevaux s'élancent, filent le long du terrain et viennent se briser contre les obstacles. Et ceux qui les franchissent, on les reverra encore quelques mois et ils disparaîtront avec les autres. Il faut, sans cesse, de nouveaux chevaux, qu'on remplace au fur et à mesure. Et chaque fois le même élan finit par se briser.* » (R.B, p. 191)

La comparaison n'est pas explicite mais implicite. Les élans des chevaux représentent les élans de l'homme vers un objectif qu'il n'atteindra pas. Les quatre romans ici présentés ne se contentent pas de présenter une négation de l'individu qui s'opèrerait par le langage et l'impression que laisse les gens. Aucune loi, aucun état ne règne sur la ville. La violence et la haine sont ancrées dans les murs de la cité, rien ne vient réguler les accès de fureur et

⁶ Paul Gellings, *op. cit.* p. 25.

⁷ *Fleurs de Ruine* est dédié entre autre à Douglas, le chien de Patrick Modiano.

d'inhumanité. La ville fonctionne sans organisations politiques et sociales. Les êtres sont abandonnés au monde. Le meurtre omniprésent dans les romans confirme cet état de fait.

2. Le meurtre

Puisqu'il s'agit d'équarrissage dans la précédente citation, l'homme n'est pas épargné lui-aussi de finir dans une boucherie. C'est le cas qui est présenté dans *In the Country of Last Things*. Anna découvre par imprudence que certaines personnes sont tuées pour être ensuite vendues et dévorées comme de la viande de bœuf.

*“(...) there was no mistaking what I saw in there: three or four human bodies hanging naked from meat-hooks, and another man with a hatchet leaning over a table and lopping off the limbs of another corpse. There had been rumors circulating in the library that human slaughterhouses now existed, but I hadn't believed then.”*⁸ (*I.T.C.L.T.*, p. 125)

Ce cas de cannibalisme, Paul Auster ne l'a pas inventé de toute pièce :

*« L'un dans l'autre, il y a très peu de choses inventées, dans ce livre. Les personnages, oui, mais pas les circonstances. Même l'événement qui est le pivot de l'histoire – quand Anna, attirée par l'espoir d'acheter une paire de chaussures, se retrouve dans un abattoir humain –, même cette scène est fondée sur un fait historique. Il arrivait exactement ce genre de choses à Leningrad pendant la Seconde Guerre mondiale. La ville est restée assiégée par les Allemands pendant deux ans et demi, et durant ce temps cinq cent mille personnes ont perdu la vie. Cinq cent mille personnes dans une seule ville. Essayez un instant d'imaginer ce que ça pouvait être. »*⁹

Le récit fictionnel est basé sur des faits réels, mais il est retranscrit, retravaillé pour servir l'intrigue. La ville déshumanise l'homme, abaisse l'individu et lui rend ses pulsions animales. Dans le même livre, les corps humains sont confisqués par l'Etat, qui les retraite et s'en sert comme combustible (*I.T.C.L.T.*, p. 175, *V.A.*, p. 237-238). L'allusion à la Shoah est très nette. Tous ces maux semblent liés à la ville. Et c'est ainsi qu'Anna fait le lien entre le meurtre et la ville. C'est le fait d'être de la ville qui conduit au meurtre. Parlant de sa cohabitation avec Sam, elle explique cela :

⁸ « (...) je ne pouvais pas me tromper sur ce que j'y avais aperçu : trois ou quatre corps humains suspendus tout nus à des crochets de boucherie, tandis qu'un homme penché sur une table se servait d'une hachette pour découper les membres d'un autre cadavre. Des rumeurs avaient circulé dans la bibliothèque, affirmant qu'il existait maintenant des abattoirs humains, mais je ne les avais pas crues. » (*V.A.*, p. 170-171)

⁹ Conversation avec Larry Mc Caffery et Sinda Gregory, in *Le Carnet rouge*, op. cit. p. 427.

*“In similar situations, people in this city have been known to kill each other. It is almost nothing to murder someone for a room, for a pocketful of change. Perhaps what prevented us from harming each other was simple fact that we did not belong here. We were not people of this city.”*¹⁰ (I.T.C.L.T, p.105-106)

Les maux sont liés à « this city », autrement dit celle-ci en particulier. Le récit de la ville est soutenu par des faits historiques. On l'a vu précédemment la ville exacerbe les pulsions. Les maux sommairement énumérés ici renvoient la ville à ses fantômes. Mais les auteurs ne se bornent pas à cela. Ils exploitent toutes les inhumanités qui furent produites collectivement. La ville entretient le mal de l'Histoire, fait resurgir les fantômes de toutes les erreurs du 20^e siècle. Elle sert à faire revivre des situations analogues à celles des ghettos et des camps de la mort parce qu'elle symbolise à elle-seule les entreprises humaines. Dans un lieu clos et isolé, tel que la ville, tous les dérapages sont possibles. De cette tension claustrophobe naît également des actes de négation de soi, au premier rang desquels le suicide.

3. Le suicide

Au début de *In the Country of Last Things*, Anna énumère tous les types de personnes qu'elle rencontre dans la ville. Un classement symbolique dans lequel on trouve différentes catégories : « Les Coureurs » et « les Sauteurs. » Les premiers courent jusqu'à en mourir, les seconds sautent dans le vide pour s'écraser. Deux autres catégories n'ont pas de nom, celles qui comprennent les individus achetant leur mort dans les « Cliniques d'euthanasie, » et celles dont les membres qui s'inscrivent dans un « Club d'assassinat. »¹¹ Tous ces gens ne veulent pas en finir avec la vie mais avec la ville :

*“(...) so many people thinking of how to put an end to things, meditating on the various ways to leave this world (...)”*¹² (I.T.C.L.T, p. 13)

Ils appartiennent tous à différents milieux et leurs suicides n'ont rien à voir avec leur manque d'argent ou les conditions déplorables dans lesquelles ils vivent. Ils sont liés à la ville.

¹⁰ « Dans des situations analogues, on a vu des gens de cette ville s'entre-tuer. Ce n'est presque rien d'assassiner quelqu'un pour une chambre ou pour une poignée de monnaie. Peut-être que ce qui nous a gardés de nous faire du mal a été le simple fait de ne pas être d'ici. Nous n'étions pas des gens de cette ville. » (V.A, p. 145)

¹¹ Cf., V.A, p. 22-28 et I.T.C.L.T, p. 11-16

¹² « (...) tant de gens réfléchissent à la manière de mettre un terme aux choses, méditent sur les diverses façons de quitter ce monde (...) » (V.A, p. 25)

C'est pourquoi les « Cliniques d'euthanasie »¹³ proposent des forfaits selon la richesse du client. Les suicides sont si courants que lorsque Anna se jette par la fenêtre pour échapper à Dujardin, Virginia Woburn croit d'abord qu'elle a tenté de se supprimer. D'autres suicides sont dus à la perspective de retrouver la ville. Parce qu'ils n'arrivent pas à demeurer dans la résidence Woburn, certains simulent la maladie, d'autres se mutilent, d'autres finissent par se suicider :

*"Then, at the very limit, there were the suicides, at least three or four that I can remember. We were supposed to be helping people at Woburn House, but there were times when we actually destroyed them."*¹⁴ (I.T.C.L.T, p. 142)

Dans les autres romans, *Rue des Boutiques Obscures* par exemple, le suicide est lié à la peur de vieillir, une peur sociale qu'on peut également attribuer au fait de vivre en ville :

« -Vous l'avez revue en France ? lui demandai-je.
- Non. Quand je suis arrivé en France, elle était déjà morte. Elle s'est suicidée...
- Pourquoi ?
- Elle me disait souvent qu'elle avait peur de vieillir... » (R.B, p. 62)

Dans *City Of Glass*, le suicide fait partie de la trame de l'histoire : lorsque Quinn aura perdu la trace de Stillman père, il ira camper dans une ruelle devant la maison du fils jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que le fils a déménagé. Si Stillman père a quitté les lieux un beau matin, c'est pour se jeter du haut d'un pont. De même on peut interpréter la fin de l'ouvrage, la disparition de Quinn comme un suicide.

Ces actes sont tous liés au contact entre les hommes, au rapport que les hommes ont entre eux dans la ville. La ville engloutie l'homme et le condamne au néant. Dans la partie suivante, à travers les rapports que les individus construisent entre eux, la ville, qui soutient ses rapports, sera un peu plus mise à nue.

¹³ Cf. V.A, p. 25-26 et I.T.C.L.T, p. 13-14

¹⁴ « Puis, à l'extrême limite, il y avait les suicides, au moins trois ou quatre dont j'ai le souvenir. Nous étions censés aider les gens, à la résidence Woburn, mais il arrivait parfois qu'en fait nous les détruisions. » (V.A, p. 193)

C. La ville tisse ses liens

L'apparence et la négation de l'homme soulèvent la question des relations sociales dans la ville irréelle. On a vu précédemment que la ville détruisait la famille et récréait de fait une généalogie, que la négation de l'homme conduisait au meurtre et au suicide, mais au sein de ces événements, les individus entretiennent des relations ambiguës entre eux. Faites d'échec et d'incompréhension, ces relations sont conditionnées par l'environnement dans lequel elles voient le jour.

1. La communication

Au cœur des relations sociales se joue la communication. La ville améliore la communication, ne serait-ce que parce qu'elle regroupe sur un territoire donné un grand nombre d'individus, qui ont tous des intérêts à communiquer entre eux. « *La ville est née d'une action de rassemblement* »¹, affirmait Martin Heidegger, cette action spontanée à l'origine de la cité semble s'être érodée avec le temps. Plutôt que de se rassembler, les hommes qui vivent la ville d'aujourd'hui se cantonnent dans l'individualisme et s'ignorent entre eux. C'est ce même individualisme qui conduit au suicide évoqué plus haut, explique Emile Durkheim². Dans *City Of Glass*, Quinn a des conversations régulières avec un homme qu'il ne connaît pas. Les deux hommes se parlent, mais ignorent tout l'un de l'autre.

*“For several years Quinn had been having the same conversation with this man, whose name he did not know. Once, when he had been in the luncheonette, they had talked about baseball, and now, each time Quinn came in, they continued to talk about it. In the winter, the talk was of trades, predictions, memories. During the season, It was always the most recent game. They were both Mets fans, and the hopelessness of that passion had created a bond between them.”*³ (C.G, p. 37)

¹ Martin Heidegger, *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1980.

² Cf. Emile Durkheim, *Le Suicide*, P.U.F, Paris, 1960.

³ « Depuis plusieurs années Quinn avait la même conversation avec cet homme dont il ne connaissait pas le nom. Un jour où il était entré ils avaient parlé base-ball, et depuis, chaque fois que Quinn venait, ils reprenaient leur discussion. L'hiver ils parlaient des transferts, ils faisaient des pronostics, ils évoquaient des souvenirs. Pendant la saison, c'était toujours le dernier match. Ils étaient tous les deux des supporters des Mets et cette passion, dans ce qu'elle avait de sans issue, avait noué un lien entre eux. » (C.V, p. 61)

L'essence même de leur discours est voué à l'échec, sans espoir (*hopelessness*) parce qu'il en restera toujours là. Dans les quatre romans, la ville, dans son existence même, nuie à la communication.

« - *Ca me fait plaisir, monsieur, de pouvoir parler de Gay...
Un métro, au-dessus de nous, est passé, en direction de la rive droite de la Seine. Puis un second, dans l'autre sens. Leur fracas a étouffé la voix de Blumt. Il me parlait, je le voyais aux mouvements de ses lèvres.*
- ... La plus belle fille que j'ai connue... » (R.B, p. 61)

Plus significatif encore est l'usage du téléphone, moyen de communication privilégié qui sert d'intrigue à *City of Glass*. Des erreurs répétées dans la composition d'un numéro de téléphone ouvrent le livre. Autre échec de la communication, un téléphone sonne occupé et il est impossible pour Quinn de joindre Virginia : la communication n'aura pas lieu.

*"The number, however, was busy. He waited five minutes and dialled again. Again, the number was busy. For the next hour Quinn alternated between dialling and waiting, always with the same result. At last he called the operator and asked whether the phone was out of order. There would be charge of thirty cents, he was told. Then came a cracking in the wires, the sound of further dialling, more voices. Quinn tried to imagine what the operators looked like. Then the first woman spoke to him again: the number was busy."*⁴ (C.G, p.105)

Plus loin, il tentera de nouveau de la joindre, ce sera un répondeur, une voix enregistrée qui lui répondra, preuve s'il en fallait une, de la solitude du personnage, réduit à parler à une voix informatisée:

*"A mechanical voice spoke the number back to him and announced that it had been disconnected. The voice then repeated the message, and afterwards the line went dead."*⁵ (C.G, p. 123)

On retrouve des situations analogues chez Patrick Modiano. Les numéros composés ne répondent pas. Les personnages croisent des voix errantes sur les lignes de téléphone.

« - *Je n'arrive pas à joindre votre père. Le numéro de téléphone qu'il m'a laissé ne répond pas.*

⁴ « *Le numéro, malheureusement, était occupé. Il attendit cinq minutes et recommença. A nouveau la ligne était prise. Quinn passa l'heure qui suivit d'abord à composer le numéro, puis à attendre avec toujours le même résultat. Il finit par appeler les dérangements pour demander qu'on vérifie si l'appareil de son correspondant était en état de marche. On lui répondit que ça lui coûterait trente cents. Il y eut ensuite des craquements dans la ligne, il entendit composer d'autres numéros et parler d'autres voix. Quinn essaya de se représenter à quoi ressemblaient ces agents de télécommunications. Puis la femme qui lui avait répondu en premier lui reparla : le numéro était occupé.* » (C.V, p. 149)

⁵ « *Une voix mécanique lui répéta le numéro et lui annonça qu'il n'était plus en service. La voix recommença son message puis la ligne resta sans vie.* » (C.V, p. 173)

Rien d'étonnant à cela. Je pouvais même prévoir que le numéro sonnerait dans le vide pour l'éternité » (C.P, p. 57)

Dans un autre passage, le narrateur essaye le numéro de téléphone qu'il possédait dans le passé. Il se téléphone à lui-même et s'étonne que personne ne réponde.

« Je compose ANJou 15-28. Les sonneries se succèdent mais personne ne répond. » (R.B, p. 102)

Le téléphone soulève également le problème de la présence de l'interlocuteur :

*« - Et vous avez téléphoné ?
- Oui, mais on me disait chaque fois que ce monsieur était absent. » (R.B, p. 120)*

Le téléphone devient un objet spirituel, par une sorte de métonymie, le numéro de téléphone est l'homme et un numéro qui sonne dans le vide est un mauvais présage. Le signe qu'il s'est passé quelque chose. Non seulement il remplace, par procuration, l'homme, mais il est doté d'une âme à partir du moment où la voix se fait entendre : le son, mais sans l'image. C'est ainsi que dans *Rue des Boutiques Obscures*, le narrateur qui a rendu visite à Mansoure entendra la voix d'un assassin à travers une ligne désaffectée.

« Je n'entendis d'abord que les sonneries brèves et répétées qui annoncent que la ligne est occupée. Et puis dans l'intervalle des sonneries, je distinguais des voix d'hommes et de femmes qui se lançaient des appels. (...) Des dialogues s'ébauchaient, des voix se cherchaient les unes les autres en dépit des sonneries qui les étouffaient régulièrement. Et tous ces êtres sans visages tentaient d'échanger entre eux un numéro de téléphone, un mot de passe dans l'espoir de quelque rencontre.(...) je pensais que toutes ces voix étaient des voix d'outre-tombe, des voix de personnes disparues – voix errantes qui ne pouvaient se répondre les unes aux autres qu'à travers un numéro de téléphone désaffecté. » (R.B, p. 146-147)

Mais Mansoure, enfermé dans son appartement, s'accroche à ces « voix errantes »:

« Et là, j'étais sûr qu'il prendrait de nouveau le téléphone, composerait le numéro, presserait fiévreusement le combiné contre son oreille, et ne se laisserait pas d'écouter en frissonnant les appels lointains de « Cavalier bleu ». » (R.B, p. 149-150)

Le téléphone a perdu son utilité première, il ne permet plus de communiquer, et on imagine que d'autres comme Mansoure écoutent les messages laissés sur les lignes

désaffectées. La communication est toujours représentée comme fragile quand elle n'est pas vouée à l'échec.

« Elle a froncé les sourcils, comme si elle cherchait ses mots. Elle a fini par dire :

- J'ai même été mariée.

J'ai fait semblant de n'avoir pas entendu. Le moindre mot et le moindre geste risquaient d'interrompre cette confiance. Mais elle est redevenue silencieuse, le regard fixé au plafond. » (C.P, p°59)

La ville, au lieu de réunir les individus, les sépare. Elle les isole du reste du monde et ses moyens de communication y contribuent : ils sont *« autant d'incitations à traiter nombre d'échanges en restant chez soi et en retreignant ses contacts à des cercles étroits. Une telle évolution porte en elle la perte de la valeur sociale et ludique du centre-ville, réduit dans ce cas à n'avoir qu'une spécificité fonctionnelle. C'est la vraie mort de la ville. »*⁶

Parlant des enfants de Victoria, Anna raconte comment la ville s'est progressivement isolée et comment Victoria s'est retrouvée isolée dans la ville :

“The Children went off to England, and for the next year or two Victoria managed to keep in touch with them by mail. Then the postal system began to break down. Communications became sporadic and unpredictable – a constant anguish of waiting, of messages thrown out blindly to sea – and at last they stopped altogether.”⁷ (I.T.C.L.T, p.136)

La question de la communication est liée à celle de la connaissance. On parle, en général à ceux que l'on connaît. Et si les personnages des romans communiquent si mal entre eux, c'est peut-être parce qu'ils ne se connaissent pas.

2. La connaissance de l'autre.

La notion de connaissance de l'autre est imbriquée dans celle de la communication et il est bien difficile de diviser les deux. Pourtant, ce qui frappe dans les romans, c'est la méconnaissance de l'autre et finalement le désintérêt pour l'autre. Il faut nuancer ce dernier point. Dans *Un cirque passe*, Jean n'ose pas poser des questions, il les reporte au

⁶ Etienne Dalmasso, *Villes et mégaloïles*, in *Corps écrit*, op. cit., p. 9.

⁷ « Les enfants sont partis pour l'Angleterre, et pendant une année, voire deux, Victoria a réussi à rester en contact avec eux par courrier. Puis le système postal a commencé à se désintégrer. Les communications sont devenues sporadiques et imprévisibles – une angoisse permanente faite d'attente, de messages jetés aveuglément à la mer-, et puis à la fin elles se sont complètement arrêtées. » (V.A, p. 185-186)

lendemain. Parti à la recherche d'un amour de jeunesse, il se souvient de cette erreur. Aujourd'hui, qu'il est prêt à poser des questions, elle n'est plus là :

« J'ai pensé que cela ne valait pas la peine que je lui pose ces questions. Je ne la connaissais que depuis quarante-huit heures. Il suffirait de quelques jours d'intimité et les barrières, entre nous, s'effondreraient. Bientôt, je saurais tout. » (C.P p. 64-65)

En réalité, il ne la connaissait pas. Cette impossibilité à poser des questions, on la retrouve dans les romans de la Quête du Graal, comme on a pu le voir précédemment dans la comparaison avec le personnage de Perceval. On peut imaginer que si Jean avait posé des questions à Gisèle, le roman aurait changé du tout au tout.

« Elle avait ôté ses lunettes de soleil et me dévisageait comme si elle me voyait pour la première fois. (...) J'étais gêné de me sentir l'objet de leur attention. Je finissais par me demander ce que je faisais là, au milieu de ces personnes que je ne connaissais pas. Et elle, je ne la connaissais pas plus que les autres. » (C.P p. 43)

« Elle me cachait la vérité et j'étais sur le point de lui poser des questions précises, mais je me suis retenu. Elle finirait par s'habituer à moi, elle me ferait peu à peu confiance et m'avouerait tout. » (C.P p. 50)

La question de l'autre, posée comme celle d'un inconnu, est d'autant plus frappante que Jean et Gisèle sont amants. Leur corps se *connaissent* mais leurs esprits s'ignorent. Chacun garde, et on pourrait même dire « cultive », sa part d'ombre. Cet état de fait participe en quelque sorte à l'union du couple. Jean, comme Perceval, ne peut s'empêcher de se poser des questions *intérieurement*, (des questions à relativiser puisqu'elles sont reconstruites par la suite : c'est le passé qui est raconté par le narrateur, comment être sûr que sa vision est objective ?). Malgré sa volonté de poser des questions, jamais Jean ne passera à l'énonciation orale, comme pour conserver le mystère. Il remet toujours au lendemain l'interrogation, prétextant des circonstances meilleures qui ne viendront pas. C'est par la suite que le narrateur entreverra une partie de ce que Gisèle cachait- sans que le mystère soit totalement levé.

Même remarque dans *Rue des Boutiques Obscures*, où le narrateur note que les gens ne se connaissent pas :

« *Les gens ont, décidément, des vies compartimentées et leurs amis s'ignorent entre eux. C'est regrettable.* » (R.B, p. 115)⁸

En dehors de la connaissance de l'autre, la connaissance de la ville est également importante. Dans les quatre romans, elle va de pair avec l'habitude. Être habitué à quelque chose, c'est presque déjà le posséder, explique le narrateur dans *Un cirque passe*.

« *Nous étions maintenant habitués à cette voiture et il me semblait même qu'elle nous appartenait depuis toujours.* » (C.P, p. 61)

Habitudes rassurantes qui permettent d'appivoiser les choses, parfois même la ville:

« *Derrière les carreaux vitrés de la porte, je voyais le départ de l'escalier que j'ai eu envie de monter lentement pour refaire les gestes que je faisais et suivre mes anciens itinéraires.* » (R.B, p.124)

L'habitude est ici liée au passé et au rituel. Un rituel que Guy Roland hésite à refaire, avec lui, certaines images reviendraient...

Une toute autre impression se dégage des œuvres de Paul Auster En effet, les habitudes ne permettent pas d'appivoiser la ville, bien au contraire.

« *The essential thing is not to become inured. For habits are deadly.* »⁹
(I.C.L.T, p. 7)

Cette exhortation à être toujours sur ses gardes et à éviter d'être trop habitué connaît sa réciproque. Il faut en effet être habitué à la ville pour savoir qu'il ne faut pas y être habitué, expliquera ensuite Anna.

« *I have lost the habit of the streets now, and excursions have become a great strain on me.* »¹⁰ (I.T.C.L.T, p. 184)

Ainsi, les auteurs dégagent deux théories opposées des habitudes ; ils se rejoignent néanmoins pour considérer la ville comme imprévisible. Tous d'eux exploitent l'idée plus ou moins développée dans leurs livres, que la connaissance de l'autre reste relative. Cette connaissance, si elle passe par la communication ou son échec, peut être appréhendée sous l'angle du contact physique.

⁸ La phrase servira d'ailleurs l'une des intrigues d'un autre roman de Patrick Modiano, *Fleurs de Ruine*. Le narrateur s'interroge sur l'histoire de deux jeunes époux suicidés pour de mystérieuses raisons. Son constat sera le même.

⁹ « *L'essentiel est de ne pas s'accoutumer. Car les habitudes sont mortelles.* » (V.B, p. 16)

¹⁰ « *J'ai perdu l'habitude des rues, à présent, et les sorties sont devenues pour moi une rude épreuve.* » (V.B, p. 250)

3. Sexualité et contact humain

La sexualité (ou la relation entre deux amants) semble échapper au principe binaire expliqué plus haut. Celle-ci se rapporte toujours à la ville. L'étrange rapport que les personnages entretiennent avec la sexualité, rapport dont la ville semble la cause, rapproche les quatre romans. Au chapitre II de *Rue des Boutiques Obscures*, le narrateur va à la rencontre de deux hommes. L'intérêt du passage ne réside pas forcément dans ce qui est le plus développé par l'auteur : la recherche du passé qui passe par un jeu de questions entre trois personnages, mais plus par ce qui constitue le décor, la toile de fond de ce rendez-vous.

La scène se déroule dans un « *restaurant à la limite de ville-d'Avray et de Saint-Cloud* » (R.B p. 18) c'est-à-dire dans un non-lieu, entre deux villes, un territoire frontalier pourrait-on dire. Le restaurant appartient à Jean Heurteur et le soir où les trois hommes s'y rencontrent, une noce a lieu dans un cabanon du restaurant.

Dès que le narrateur arrive, Jean Heurteur évoque la noce :

« - *Ils ne sont pas nombreux, me dit-il, et j'ai l'impression que cette noce va finir en partouze.* » (R.B, p. 20)

Son impression est par la suite confirmée par le serveur du restaurant qui interrompt leur discussion.

« - *Monsieur, je crois qu'ils vont utiliser les chambres... Qu'est-ce qu'il faut faire ?*
- *Je m'en doutais, a dit Heurteur, que cette noce finirait mal.. Eh bien, mon vieux, laissons faire. Ça ne nous regarde pas...* » (R.B, p. 25)

Si on résume les éléments donnés par le narrateur, on obtient un lexique de thèmes abordés : le passé qui est recherché par le narrateur, une discussion entre trois hommes où l'un est renseigné par les deux autres, une sexualité débridée en toile de fond, un lieu de frontière, de passage.

Ces différents éléments se retrouvent dans le chapitre XIX de la Genèse. Auparavant, au chapitre XVIII, versets 16 à 33, Dieu annonce à Abraham qu'il va détruire les villes de Sodome et Gomorrhe à cause de la sexualité débridée de ses habitants. Il envoie deux anges pour vérifier que les habitants des deux villes sont tous ainsi qu'il l'a pensé. Les deux

envoyés rencontrent Loth. Ils sont donc trois lors de leur discussion. Leur rencontre se tient dans un lieu de passage, de transition entre la ville et le désert :

« Les deux envoyés arrivèrent à Sodome le soir. Loth était assis à la porte de Sodome ; à leur vue, il se leva au-devant d'eux, et se prosterna la face contre terre. »¹¹ (Genèse XIX, v. 1)

La porte symbolise bien le lieu de passage, comme le restaurant chez Modiano. Elle se situe également entre deux villes : Sodome et Gomorrhe. Les envoyés annoncent (v.14) que *« L'Eternel va détruire la cité. »* Loth et sa famille seront les seuls rescapés. Ils doivent fuir la cité et *« ne pas regarder en arrière »* (v. 17) la destruction de la ville par Dieu. La suite est bien connue : Loth fuit, mais sa femme, (v.26) *« ayant regardé en arrière, devint une statue de sel. »* Regarder en arrière, c'est souvent regarder le passé. Communément, c'est ainsi que ce passage a été interprété : trop regarder le passé conduit à la fixité. Il s'agit d'une recommandation qui doit prévenir ceux qui s'attardent trop sur ce qui a été fait, en même temps qu'une condamnation de certaines pratiques sexuelles.

Tous ces éléments sont communs aux deux textes. Et à la lumière de ce dernier, le passage de Modiano apparaît comme une variation autour du texte biblique¹². La noce, qui finit par tourner mal, fait planer sur la ville moderne la menace d'un châtement divin.

Plus tard dans le roman, le narrateur va à la rencontre d'un pianiste qui pourrait connaître son passé. Celui-ci joue dans une salle où il y a peu de public, dans celui-ci, le narrateur note une prostituée. Allusion à une sexualité que l'on doit monnayer pour ne pas sombrer dans la solitude. Après leur rencontre, le pianiste, Waldo Blunt, conduit le narrateur jusque chez lui. Là, une scène similaire à celle du restaurant, semble se produire, sa femme donne une fête avec des amis. Dans le vestibule, la femme apparaît aux deux hommes :

« Venant de l'appartement une jeune femme rousse, qui portait un peignoir de bain blanc, apparut. Elle nous considéra l'un et l'autre, avec des yeux étonnés. Le peignoir, très lâche, laissait voir ses seins. » (R.B, p. 66)

La sexualité est également liée aux souvenirs. Au chapitre XLIV, Guy Roland reconstruit par bribes le séjour dans le chalet « La Croix du Sud » :

« Il arrivait qu'au cœur de la soirée, on éteignit brusquement la lumière de la salle de séjour, ou qu'un couple s'isolât dans une chambre. » (R.B, p. 226)

Sur le bateau, en route pour les îles, le narrateur raconte l'anecdote suivante :

¹¹ Ce passage et les suivants de la Genèse, La Bible du rabbinat français, *op. cit.*

¹² Il est peut-être dangereux de parler ici de réécriture

« La porte de la cabine voisine de la mienne a claqué. Ils étaient là-dedans. Il y a eu de nouveau des éclats de rire, des tintements de verres qui s'entrechoquaient, des respirations précipitées, un gémissement doux et prolongé. » (R.B, p. 255)

Il ne s'agit pas ici d'associer les souvenirs à la sexualité, mais de montrer la solitude et l'isolement de l'homme dans sa cabine.

L'image que Paul Auster donne à la sexualité dans ses deux livres est tout autre : elle est à la fois image de la mort et espoir de survie. Dans la première partie de *In the Country of Last Things*, Anna, qui traverse tous les jours la ville, risque de faire de mauvaises rencontres. C'est pour cela qu'Isabelle veut la rendre moins attirante :

“I was too pretty for daily contact with the streets, she said, and something had be done about it. “I just can’t bear to see you go off like that every morning,” she explained. “Terrible things are happening to young girls all the time, such terrible things I can’t even talk about them.” (...) The first thing to go was my hair – and that was an awful business.”¹³ (I.T.C.L.T, p. 59)

Si ses cheveux partent en premier, c'est qu'ils sont le symbole de la féminité, de la sensualité et qu'ils pourraient attiser le désir. Et c'est la rue et ses habitants qui conditionnent l'image de la femme. Elle doit être effacée par prudence, au profit d'une allure beaucoup moins attirante. Dans le même registre, Anna explique ensuite au destinataire de ses lettres que pour marcher dans la rue, elle doit éviter toute « digression érotique »¹⁴ et que pour trouver le sommeil, elle doit se masturber¹⁵.

A la suite de cet épisode, Ferdinand, le compagnon d'Isabelle, commence par l'insulter en ajoutant une connotation sexuelle à sa haine :

“Little by little, his insults became more sexual in tone – a barrage of insinuations and ugly cracks. One minute he would call me a dirty-minded little whore, the next minute he would say that no man would ever want to touch a frigid beast like me (...)”¹⁶ (I.T.C.L.T, p. 63)

¹³ « J'étais, disait-elle, trop jolie pour être tous les jours en contact avec les rues, et il fallait y faire quelque chose. « Je ne peux tout simplement pas supporter de te voir partir comme-ça chaque matin, a-t-elle expliqué. Il arrive tout le temps des choses horribles à des jeunes filles, des choses si horribles que je ne peux même pas en parler. » (...) Ce sont mes cheveux qui sont partis en premier, et ça n'a pas été une partie de plaisir. » (V.A, p. 84-85)

¹⁴ V.A, p. 88, I.T.C.L.T, p. 61.

¹⁵ V.A, p. 88-89, I.T.C.L.T, p. 61-62

¹⁶ « Petit à petit ses insultes ont pris un tour plus sexuel – un tir nourri d'insinuations et de vilaines plaisanteries. Un instant il me traitait de petite pute à l'esprit sale, puis l'instant suivant il déclarait qu'aucun homme ne voudrait jamais toucher un monstre frigide tel que moi (...). » (V.A, p. 90)

Il va ensuite tenter de la violer (comme un péagiste avant lui : *V.A.*, p. 64 et *I.T.C.L.T.*, p. 43). Anna l'étranglera pendant son essai, mais sans le tuer, même si le résultat final est bien celui-ci. Elle a prémédité son geste, et explique que son plaisir croît à mesure qu'elle étouffe Ferdinand. Elle ne se reconnaît même plus. La ville l'a changée, le décor a changé et ces nouvelles pulsions sont venues avec la ville. Le fait de tenir la vie d'un homme du bout des doigts lui offre l'extase :

*"In that first after I began to apply the pressure, I felt an immense happiness, a surging, uncontrollable sense of rapture. It was as though I had crossed some inner threshold, and all at once the world became different, a place of unimaginable simplicity. I shut my eyes, and then it began to feel as if I were flying through empty space, moving through an enormous night of blackness and stars. As long as I held on to Ferdinand's throat, I was free. I was beyond the pull of the earth, beyond the night, beyond any thought of myself."*¹⁷ (*I.T.C.L.T.*, p. 65)

Ainsi la sexualité dans la ville de la *Désolation* est-elle liée à la confrontation, à la haine puis en définitive à la mort ; même si cette mort semble apporter l'extase de l'amour.

L'autre aspect dans le livre tend à montrer que la sexualité est également liée à la vie et à la survie. Avec Sam, Anna sera enceinte et oubliera presque la ville. Ensuite, quand elle aura perdu Sam, c'est dans l'homosexualité qu'elle se réfugiera avec Victoria :

*"Lesbianism is only a clinical term, and it does not do justice to the facts. Victoria and I did not become a couple in the usual sense of the world. Rather, we each became a refuge for the other, the place where each of us could go to find comfort in her solitude."*¹⁸ (*I.T.C.L.T.*, p. 156)

Au début de *City of Glass*, Quinn rencontre le fils de Stillman et sa femme, Virginia. La conversation avec Stillman dérive sur le sujet de la sexualité :

"Whenever I ask, my wife gets a girl for me. There are Whores. I put my Worm inside them and they moan. There have been so many. Ha ha. They come up here and I fuck them. It feels good to fuck. Virginia gives them money and everyone is happy. You bet your bottom dollar. Ha ha.

"Poor Virginia. She does not like to fuck. That is to say, with me. Perhaps she fucks another. Who can say? I know nothing of this. It makes no difference. But

¹⁷ « Dès ce premier instant où j'ai commencé à presser, j'ai éprouvé un bonheur immense, l'émergence incontrôlable d'une sensation d'extase. C'était comme si j'avais franchi un seuil intérieur, et tout d'un coup le monde est devenu autre, un endroit d'une simplicité inimaginable. J'ai fermé les yeux, et alors, c'était comme si je volais dans l'espace vide, comme si je me déplaçais dans une immense nuit d'obscurité et d'étoiles. Tant que je tenais la gorge de Ferdinand, j'étais libre. J'étais au-delà de l'attraction terrestre, au-delà de la nuit, au-delà de toute pensée de moi-même. » (*V.A.*, p. 92-93)

¹⁸ « Le mot « lesbianisme » n'est qu'un terme clinique qui déforme les faits. Victoria et moi n'avons pas constitué un couple au sens habituel du mot. Nous sommes plutôt devenues l'une pour l'autre un refuge, l'endroit où chacune de nous pouvait aller trouver un réconfort dans sa solitude. » (*V.A.*, p. 212)

maybe if you are nice to Virginia she will let you fuck her. It would make me happy. For you sake. Thank You.''¹⁹ (C.G, p. 21)

Plus tard Quinn évoque cet épisode avec Virginia et explique que cela ne le concerne pas. Parlant de sa rémunération, il explique que tout ce qui se passera entre eux restera secret. Virginia sourit, Quinn pense alors au double sens de sa phrase. Le lecteur, lui, peut penser à l'origine du nom de son interlocutrice. Quinn l'imagine ensuite déshabillée. Et sur le perron, lorsqu'elle le raccompagne, elle l'embrasse pour le convaincre que ce que Peter a dit est faux.²⁰

La sexualité va de pair avec le contact physique. Le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* a un contact physique avec chacun des personnages qu'il rencontre. Tous, à un moment ou à un autre, lui prendront la main ou le bras, lui toucheront l'épaule, comme pour physiquement l'attirer vers eux, le faire participer à la conversation. Ces répétitions de gestes font glisser le roman dans un univers mythologique et symbolique. Les exemples tirés du livre convaincront du caractère systématique du procédé.

« Il avait posé une main sur mon épaule. (...) - Et dans un mois, je serais au chômage... Il me serrait le bras, à hauteur du biceps. » (R.B, p. 67-68)

« Il se rapprocha de moi et appuya une main sur mon épaule. » (R.B, p. 70)

« Nous sommes sortis du restaurant « de l'Ile » et il m'a pris le bras pour monter l'escalier du quai. » (R.B, p. 49)

« Je lui ai pris le bras, car nous ne pouvions pas rester sur le pont. Nous suivions le quai Passy. » (R.B, p. 62)

« Il s'efforçait de prendre un ton joyeux et me serrait le bras comme s'il voulait se prouver que j'étais bien là, à côté de lui. » (R.B, p. 144)

« Il me serra très fort le bras. Il s'agrippait à moi, comme s'il voulait s'arracher à la contemplation de cette rue. » (R.B, p. 138-139)

« Toute méfiance de sa part avait fondu. Il me prit même par le poignet. - Venez par ici. » (R.B, p. 85)

¹⁹ « Chaque fois que je le demande, ma femme me trouve une fille. Des putes. Je leur mets mon ver dedans et elles gémissent. Il y en a tant eu. Ha, ha ! Elles montent ici et je les baise. C'est bon de baiser. Virginia leur donne de l'argent et tout le monde est content. Pour sûr, Arthur. Ha, ha ! Pauvre Virginia. Elle n'aime pas baiser. C'est-à-dire avec moi. Peut-être baise-t-elle avec quelqu'un d'autre. Qui sait ? Pas moi. C'est égal. Mais peut-être si vous êtes gentil avec Virginia elle vous permettra de la baiser. Ça me ferait plaisir. Pour vous. Merci. » (C.V, p. 39)

²⁰ Ce dernier passage ressemble étrangement à un passage du *Procès* de Franz Kafka.

« *Il me serrait le bras et me guidait le long du mur d'enceinte* » (R.B, p. 94)

Dans cette dernière citation, l'auteur met en évidence le fait que *l'autre* conduit le narrateur dans la recherche de son passé. Une conduite qui passe par le langage et par le contact physique. Ces répétitions laissent penser que *l'autre* est envisagé comme un guide.

Si la sexualité est liée à la mort ou à la destruction, le contact humain semble lié à l'orientation. Les personnages, figurants croisés dans la ville, n'ont pas plus de réalité que la ville et font tendre le récit vers le mythologique. La ville détruit et noue les contacts : elle sépare les familles, en recompose d'autres, éloignent les hommes et en rapprochent d'autres, la ville tisse ses liens pour elle-même et contre l'homme.

Deuxième partie : L'expérience de la ville

Les quatre *héros* des romans entrent dans la ville parce qu'ils recherchent quelque chose. Anna recherche son frère, Quinn est sur la piste de Stillman qui veut assassiner son fils, Guy Roland est en quête de son passé, tout comme Jean, en quête d'un amour passé. C'est à travers l'expérience de la ville que leur recherche se concrétisera. La recherche ne se fait pas sans une aide extérieure, sans un but, une motivation.

Au fur et à mesure de l'enquête, la connaissance de la ville augmente, la ville se précise et le regard qui n'était que superficiel, sonde ses profondeurs pour découvrir sa vérité.

A. Guides et Obstacles

1. Guides et labyrinthe

*Je pense et juge donc que pour toi le meilleur
Est de me suivre. Et je serais ton guide
Pour te tirer par un lieu éternel.
Dante, La Divine Comédie.*

Les passages précédents, qui mettaient en évidence l'importance du contact humain dans la ville, font songer aux récits mythologiques où le *héros* est guidé dans sa recherche par une intervention extérieure. Dans *La Divine Comédie*, Dante est guidé par Virgile dans les cercles concentriques de l'Enfer. Dans *La chute*, d'Albert Camus, Clamence, le juge-pénitent, guide son interlocuteur et le lecteur à travers Amsterdam. Il semble toujours qu'il faille un guide pour approcher la ville. Le contact physique ne suffit cependant pas à faire des personnages des guides mythologiques. Heurteur et Sonachitzé sont deux personnages qui fonctionnent comme des doubles. Le narrateur avoue lui-même qu'il pose une énigme à une dualité, comme dans la mythologie :

« A eux deux, ils résoudraient certainement « l'énigme » que je posais. » (R.B, p. 19)

L'apparence physique, qui passe par la comparaison avec des animaux, fait également entrer les personnages dans la sphère de la mythologie. C'est l'avis défendu par Paul Gellings :

« (...) *Des personnages systématiquement décrits avec des têtes d'animaux comme certains Dieux de la mythologie égyptienne.* »¹

Et de citer l'exemple de Scouffi « *au visage de Bouledogue* » (R.B, p. 158) en complétant son analyse : « *sans inscrire ces personnages dans la catégorie des chimères et des griffons, Modiano les transforme pourtant bien en être mythiques. (...) Leur fonction est évidente : ils renseignent ou mettent en garde (tout comme les animaux dans les mythologies anciennes...)* »² Et il est vrai que si l'on s'attarde quelque peu sur l'image du chien dans les mythologies, on découvre qu'il « *n'est sans doute pas une mythologie qui n'ait associé le chien (...) à la mort, aux enfers, au monde du dessous, aux empires invisibles...* »³ Cette dernière caractéristique s'applique beaucoup plus au personnage de Mansoure (Ment-sourd ?), l'ancien compagnon de Scouffi. Il n'est pas décrit avec une tête de chien, mais il est celui qui permet à Pedro de voir les *empires invisibles* de la nuit, les messages sur des lignes téléphoniques désaffectées. Il rappelle le souvenir des morts et le Paris de l'Occupation. C'est également lui qui prévient le narrateur. Sorte d'ermite enfermé dans la caverne de son appartement, il délivre des conseils :

« - Mais bien sûr. Tout ce que vous voudrez... (...). Et faites attention dans la rue...
Il a refermé la porte et je l'ai entendu qui tournait les verrous, les uns après les autres. Je suis resté un instant sur le palier. » (R.B, p. 149)

Le « *palier* » représente le lieu de la transition entre l'intérieur et l'extérieur, il annonce le passage d'un stade à l'autre, les perspectives du narrateur, après sa visite, sont modifiées.

Néanmoins, comme le note Paul Gellings, « *toutes ces pauvres créatures appartenant au « bestiaire » modianien ne lèvent réellement qu'un coin du voile et leur capacité de renseigner relève surtout d'une projection de la part du héros. Leur fonction mythique est inspirée par un besoin inassouissable d'identité et d'origines.* »⁴ Ce critique souligne qu'il y a un « *bestiaire modianien* ». En revanche Umberto Eco explique que « *La signification des figures allégoriques et emblématiques qu'on trouve dans les textes médiévaux est déterminée par les encyclopédies, les bestiaires et les lapidaires de l'époque ; leur symbolique est objective et institutionnelle.* »⁵ Mais ce qui était valable dans les textes

¹ Paul Gellings, *op. cit.* p. 68-69.

² *Ibid.*

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Coll. Bouquins, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982.

⁴ *Id.* note 1 et 2.

⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Coll. Points / Essais, éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 20.

médiévaux ne l'est plus à l'heure actuelle. Modiano, devant la faillite de ces repères objectifs, se construit donc son propre bestiaire. Son texte devient ainsi auto-référentiel, c'est-à-dire que les symboles qu'il crée ne sont valables que dans son œuvre.

Autre personnage sur la route du narrateur, Stioppa de Djagoriew, dont le nom seul évoque la connaissance d'un ailleurs. Lorsque le narrateur va à sa rencontre, Stioppa l'invite chez lui.

« Et nous devions, à cause de nos tailles et de l'exiguïté de l'ascenseur, tenir nos têtes inclinées et tournées chacune du côté de la paroi, pour ne pas nous toucher du front. (...) »

- Excusez-moi, me dit-il. Mais le plafond est trop bas. On étouffe quand on est debout.

En effet, il n'y avait que quelques centimètres entre ce plafond et le haut de mon crâne et j'étais obligé de me baisser. D'ailleurs, lui et moi, nous avions une tête de trop pour franchir l'embrasement de la porte de communication et j'ai imaginé qu'il s'y était souvent blessé le front. » (R.B, p. 40-41)

Outre l'exiguïté de l'ascenseur et de l'appartement, élément révélateur d'une ville qui n'est pas (ou plus) adaptée à l'homme, le passage met matériellement en évidence une sorte de recueillement auquel se soumettent de force les personnages. Un passage qui n'est pas sans rappeler *Le procès* de Franz Kafka : confidences, atmosphère oppressante, invitation à s'asseoir puis à s'allonger :

« - Vous aussi, allongez-vous... si vous voulez... Il me désignait un petit divan de velours clair, près de la fenêtre.

- Ne vous gênez pas... Vous serez beaucoup mieux allongé... Même assis, on se croit dans une cage trop petite... Si, si... allongez-vous... » (R.B, p. 41)

« Ce désagrément s'accrut encore pour K. quand le peintre le pria de prendre place sur le lit, tandis qu'il s'asseyait lui-même devant le chevalet sur la seule chaise de la pièce. Titorelli parut même ne pas comprendre pourquoi K. restait sur le bord ; il lui dit de ne pas se gêner, de s'installer confortablement, et, le voyant hésiter, il alla lui-même l'enfoncer dans les oreillers et les édredons. »⁶

Le rapprochement n'est pas innocent, le peintre est censé aider K. dans son procès comme Stioppa doit aider Guy Roland à retrouver ses origines.

Robert, le gardien du château des De Luz, appartient également à la catégorie des guides qui aident le personnage principal dans son parcours. Alors qu'il visite la propriété, Robert lui présente un labyrinthe taillé dans des arbustes. Dans le contexte, on ne peut pas

⁶ Franz Kafka, Œuvres complètes I, traduction Alexandre Vialatte, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, p. 392

s'empêcher de penser à la mythologie, d'autant plus que le mot *guide* est écrit en toute lettre, avec probablement un jeu de mot sur le double sens du mot :

« *Quand nous sortîmes du labyrinthe, je ne pus m'empêcher de dire à mon guide :*

- *C'est drôle... Ce labyrinthe me rappelle quelque chose...*

Mais il semblait ne pas m'avoir entendu. » (R.B : p. 90)

La symbolique du labyrinthe est multiple, son centre peut révéler un trésor, mais il peut aussi servir à protéger une cité. Dans tous les cas, il annonce la présence de quelque chose de sacré, de précieux. Il est le symbole du parcours initiatique, et son centre révèle le mystère. Dans le parcours initiatique, il conduit à soi-même, à sa véritable identité au monde. Dans le cadre de la ville, le labyrinthe a bien évidemment une symbolique importante. Patrick Modiano joue ici avec son mythe : le labyrinthe ne révèle rien lorsque l'on atteint son centre. Il symbolise la démarche du héros. Mais la ville comme un labyrinthe, permettra de faire ressurgir le passé. Ceci sera confirmé au chapitre XXXVII. Après une énumération de choses qui lui rappellent son passé, le narrateur conclut : « *ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane.* » (R.B, p. 208)

Le labyrinthe est utilisé par Paul Auster parce qu'il permet de s'échapper, de se perdre. Dans *City of Glass*, la ville est le labyrinthe où Quinn se perd volontairement.

*"New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, its always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well."*⁷ (C.G, p. 3-4)

La ville, comme l'utilisation de plusieurs identités, est un recours pour échapper à soi. C'est là le sens du labyrinthe au début de l'ouvrage. Un autre sens émergera par la suite, le labyrinthe permet de trouver un autre *soi*. Quinn dans la ville se *retrouvera*, mais il ne sera plus lui-même, il sera désormais en communion avec les éléments.

Associés au labyrinthe, les personnages-guides peuplent aussi les romans de Paul Auster : à leur manière, Virginia et Peter (père et fils) sont des guides pour Quinn, de même pour Paul Auster (personnage). Chacun contribue à l'évolution du personnage, à sa recherche, à son passage vers un stade supérieur.

Dans *In the Country of Last Things*, Boris Stepanovich est l'exemple même du guide.

⁷ « *New York était un espace inépuisable, un labyrinthe de pas infinis, et, aussi loin qu'il allât et quelle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu.* » (C.V, p. 16)

“He was fond of obscure pronouncements and elliptical allusions, and he embellished simple remarks with such ornate imagery that you soon got lost trying to understand him.”⁸ (I.T.C.L.T, p. 145-146)

Cette capacité à faire vivre le langage (*“he used language as an instrument of locomotion”⁹*) lui donne la posture d'un prophète visionnaire, d'un guide qui va orienter Anna en lui révélant la vérité des choses :

*“ “You must understand that it’s all an illusion, my dear,” he said.
“I’m not sure I know what you mean, Boris.”
“Woburn House. It’s built on a foundation of clouds.” (...)
“I’m surprised at you, Boris. You sound like a rank sentimentalist.”
“We all speak our own language of ghosts, I’m afraid. I’ve read the handwriting on the wall, and none of it encourages me. The Woburn House funds will run out. (...)”¹⁰ (I.T.C.L.T, p. 154-155)*

“I’ve read the handwriting on the wall” fait référence à un épisode biblique du livre de Daniel. Au chapitre V de ce livre, le roi Balthazar donne un banquet et ordonne que l’on apporte des vases d’or et d’argent enlevés au temple de Jérusalem.

« Au même moment, des doigts d’une main d’homme apparurent et écrivirent, face au candélabre, sur la chaux de la paroi du palais royal, et le roi vit cette main détachée qui écrivait. (...) Le roi cria avec force (...). Puis il prit la parole (...) : Tout homme qui lira cette inscription et m’en fera connaître le sens sera vêtu de pourpre (...). »¹¹

C’est le prophète Daniel qui interprète les quatre mots¹² inscrits sur le mur. Ils annoncent la chute de l’empire Babylonien. De la même manière, Boris annonce la chute prochaine de la résidence¹³.

Autre guide, le rabbin de la bibliothèque. Il explique à Anna, sous forme de proverbe, le destin de son peuple et lui donne des indications de conduite (*I.T.C.L.T*, p. 112 ; *V.A*, p.153).

⁸ « Il avait une prédilection pour les sentences obscures et les allusions elliptiques, et il enjolivait de simples remarques par des images si fleuries qu’on se perdait vite à vouloir le comprendre. » (*V.A*, p. 198)

⁹ « Il utilisait le langage comme un moyen de locomotion » *V.A*, p. 210 –211 et *I.T.C.L.T*, p. 154-15.

¹⁰ « Tu dois comprendre que tout cela est une illusion, ma chère, a-t-il dit.

Je ne suis pas sûre de savoir ce que tu veux dire, Boris.

La résidence Woburn. Elle est bâtie sur une fondation de nuages. (...)

Ça m’étonne de toi, Boris. Tu parles comme un pur sentimental.

*Chacun de nous parle sa propre langue fantomatique, j’en ai bien peur. J’ai lu les mots tracés à la main sur le mur, et je n’y ai rien trouvé d’encourageant. Les fonds de la résidence s’épuiseront. » (*V.A*, p. 210-211).*

¹¹ Daniel V, v.1-30.

¹² « Mené, Mené, Tekél, Oufarsin » : « Compté, compté, pesé et divisions ». Certaines versions du texte ne présentent que trois mots sous cette forme : « mené, Tekél, Pèreç » : « compté, pesé, divisé ».

¹³ A noter, par ailleurs, que les termes « handwriting » et « wall » renvoient à un recueil poétique de Paul Auster, *Wall writing*.

Mais il arrive que ce soient le personnage principal qui joue le rôle de guide pour les autres. Ainsi Anna est-elle le guide de Ferdinand et Isabelle :

“From being a little waif they dragged in off the street, I became the exact measure that stood between them and total ruin. Without me, they would not have lasted ten days.”¹⁴ (I.T.C.L.T, p. 58)

Elle joue le rôle de leur fille dans une relation parentale reconstruite : une fois que ses « parents » ne peuvent plus subvenir à leurs besoins, c'est elle qui se charge d'eux.

Il arrive également que les guides soit faux, où que leurs paroles ne puissent être entendues :

« Cette bribe de phrase que je parvins à saisir me causa un vif découragement. J'étais au milieu d'un pont, la nuit, avec un homme que je ne connaissais pas, essayant de lui arracher des détails qui me renseigneraient sur mon propre compte et le bruit des métros m'empêchait de l'entendre. » (R.B, p. 61)

Avide d'informations sur son passé, Guy Roland est gêné dans sa progression par des « parasites » inhérent à la ville, ils constituent des obstacles sur son parcours. Reste pour lui des épreuves à franchir.

2. L'obstacle

Dans les romans de chevalerie, les ermites sont les guides et les chevaliers errants les mauvaises rencontres qui barrent le chemin. Dans le parcours qui mène à la recherche de soi, le guide répond à l'obstacle. Et ces obstacles ne manquent pas dans les romans des deux auteurs.

Le plus souvent, ils gênent le héros dans sa progression et rappellent le décalage entre le vouloir et le pouvoir. Ainsi, quand Jean, dans *Un Cirque passe*, veut louer une chambre d'hôtel pour Gisèle et lui, le réceptionniste se met sur leur chemin :

« Je me souviens des fortes mâchoires de cet homme, de sa bouche sans lèvres et du mépris tranquille avec lequel il nous dévisageait. (...) Nous étions à sa merci. Nous n'étions rien. » (C.P, p. 52)

¹⁴ « De la petite fille abandonnée qu'ils avaient recueillie dans la rue, j'étais devenue la mesure exacte de ce qui les séparait de leur ruine totale. Sans moi, ils n'auraient pas tenu dix jours. » (V.A, p. 83)

De même, le curieux Monsieur Guélin révèle à la fin du roman le véritable nom de Gisèle. Par sa présence, il compromet les plans de départ pour l'Italie. Il y a même une certaine notion de permanence chez ce personnage :

« (...) j'imaginai l'homme au manteau marron clair de tout à l'heure, sonnant à la porte de l'appartement du quai de Conti, tôt le matin, pour venir nous chercher comme il l'avait fait auparavant pour mon père et comme il le ferait pour l'éternité. » (C.P, p. 148)

Il a toujours été là, il sera toujours là pour empêcher les autres de réaliser leurs rêves. A l'image des gardiens de la Mythologie, il symbolise les forces qui freinent ou arrêtent les personnages dans leur progression. Là encore, il s'agit d'un type de personnage, un personnage récurrent (C.P, p. 143).

Si les obstacles *humains* gênent le *héros* dans son parcours initiatique, ils sont également freinés dans leur progression spatiale par la ville elle-même.

*“Men build these barricades whenever the materials are at hand, and then they mount them, with clubs, or rifles, or bricks, and wait on their perches for people to pass by. There are in control of the street. If you want to get through, you must give the guards whatever they demand. Sometimes it is money; sometimes it is food, sometimes it is sex. Beatings are commonplace, and every now and then you hear of a murder.”*¹⁵ (I.T.C.L.T, p. 6)

Il s'agit bien ici encore de personnages de la mythologie. Ils monnayent la traversée, comme dans la mythologie. Le passage d'une étape à l'autre doit se faire avec un échange.

Enfin, le personnage de Dujardin, dans le même roman, propose à Anna des chaussures. Il veut la conduire dans une boucherie humaine. Lorsque Anna découvre la vérité, elle se jette par la fenêtre. Du coup, elle perd son bébé, elle perd Sam, et sa vie bascule. Dujardin est bien une figure de l'obstacle. D'un autre côté, il permet à Anna de passer à un autre stade, celui de la résidence.

Ces personnages de l'obstacle sont le plus souvent des personnages hostiles. Ce sont en quelque sorte des personnages étapes : aussitôt apparus, ils disparaissent par enchantements et ne laissent que peu de souvenirs aux personnages principaux. Ils ne sont utilisés que dans la trame du récit : leurs existences se limitent à cela, ils peuplent une ville où ils demeurent les seuls fantômes.

¹⁵ « Il y a des hommes pour construire ces barricades chaque fois que les matériaux sont disponibles. Puis, armés de gourdins, de carabines ou de briques, ils montent dessus. De leur perchoir ils attendent que les gens viennent. Ce sont eux qui tiennent la rue. Si on veut passer, on doit donner à ces gardiens ce qu'ils exigent. Parfois de l'argent ; parfois de la nourriture ; parfois du sexe. Les brutalités sont habituelles, et de temps à autre on entend parler d'un meurtre. » (V.A, p. 15)

3. Le parcours

Les romans de chevalerie étaient évoqués plus haut. Et il est vrai qu'à y regarder de plus près, les quatre trames des livres du corpus s'apparentent fortement à celles développées dans les romans de chevalerie. Prenons l'exemple du Graal, le plus significatif. Les chevaliers partent à la recherche d'un objet, à la fois physique et spirituel. Il constitue leur but. Finalement chacun aura sa propre histoire. Cette histoire, semée d'embûches, leur permettra de se trouver eux-mêmes. Sur leur route, ils rencontreront deux types de personnages : d'un côté les chevaliers errants qui les ralentissent dans leur quête, jusqu'à (parfois) les perdre, de l'autre, les ermites, les moines, qui les guident dans le droit chemin. Bien évidemment, la trame est souvent plus complexe que dans le schéma précédent, mais ce qui est valable dans les romans de chevalerie apparaît valable pour les quatre romans étudiés. La femme a également un rôle complexe dans les romans de chevalerie. Soit elle perd le chevalier en exposant ses défauts, soit elle l'aide à poursuivre sa quête. Cette référence au roman de chevalerie se justifie par les allusions au genre que l'on trouve aussi bien dans les quatre romans :

*"You remember what a playful little girl I was. You could never get enough of my stories, of the worlds I used to make up for us to play inside of. The Castle of No Return, the Land of Sadness, the Forest of Forgotten Words. Do you remember them? How I loved to tell you lies, to trick you into believing my stories, and to watch your face turn serious as I led you from one outlandish scene to the next. Then I would tell you it was all made up, and you would start to cry."*¹⁶ (I.T.C.L.T, p. 10-11)

Si bien que le lecteur attend avec impatience le moment où Anna lèvera le voile et avouera que tout cela n'est qu'une illusion, un conte pour enfants. Les noms de lieux dans la ville, *Circus Lane*, *Ptolémée Avenue* etc., ne sont-ils pas à l'image de ceux des romans de chevalerie ?

Si Anna se prend pour l'auteur de contes chevaleresques, Quinn, dans *City of Glass*, se prend pour un chevalier :

¹⁶ « Tu te souviens de la petite fille enjouée que j'étais. Tu n'étais jamais rassasié de mes histoires, des mondes que j'imaginai et dans lesquels nous jouions. Le Château sans Retour, le Pays de la Tristesse, la Forêt des Mots oubliés. T'en souviens-tu ? A Quel point j'aimais te raconter des mensonges, t'amener par ruse à croire mes contes, et combien j'aimais voir ton visage prendre une expression sérieuse tandis que je te faisais passer d'une scène incongrue à la suivante ? Puis, je t'avouais que c'était tout inventé, et tu te mettais à pleurer. » (V.A, p. 21)

“Much later, long after it was too late, he realized that deep inside he had been nurturing the chivalric hope of solving the case so brilliantly, of removing Peter Stillman from danger so swiftly and irrevocably, that he would win Mrs Stillman’s desire for as long as he wanted it.”¹⁷ (C.G, p. 63-64)

La même impression d’être un héros chevaleresque se dégage de la fin d’*Un cirque passe*. Jean va à la rencontre de Gélin pour sauver sa bien-aimée, il envisage sa rencontre comme un duel, il passe à l’âge adulte :

*« J’avais envie de l’embrasser et de lui murmurer des paroles réconfortantes. Je lui ai simplement dit :
- N’aie pas peur... Ce type ne PEUT RIEN CONTRE NOUS... (...)
Pour la première fois de ma vie, j’étais sûr de moi. (...)
J’étais dans l’un de ces rêves où l’on rencontre les dangers et les tourments du présent mais on les évite chaque fois car on connaît déjà le futur et l’on se sent invulnérable. » (C.P, p. 137)*

Enfin, de même que les rencontres étranges des chevaliers, les tournants narratifs se situent en forêt ou en lisière de bois, la rencontre décisive avec l’homme de la photographie se situera « *rue de la Ferme, à la lisière du bois.* » (C.P, p. 75)

Les romans de chevalerie sont des romans d’éducation où « *le héros prouve à lui-même et au monde sa qualité de personnage héroïque* »¹⁸. Ce n’est pas exactement cela dans les quatre romans, les personnages ne sont pas héroïques, mais ils se prouvent à eux-mêmes leur existence. Ils sont dans la lignée des anti-héros des romans du 20^e siècle. Des *héros* qui pensent l’être un instant mais sur lequel le voile se lève rapidement. Ainsi dans *Rue des Boutiques Obscures*, Guy Roland annonce à Hutte son associé, qu’il va partir à la recherche de son passé mais « le mythe de la quête » s’effondre avec un sourire :

*« - Moi, Je suis sur une piste.
- Une piste ?
- Oui, Une piste de mon passé...
J’avais dit cette phrase sur un ton pompeux qui l’a fait sourire. » (R.B, p. 14)*

Parmi les romans d’éducation, on pourrait citer Don Quichotte, aussi bien cité dans *City of Glass* que dans *In the country of Last Things*. Mais une différence doit être établie au sein des quatre romans du corpus. Elle se situe du côté de l’énonciation : *City of Glass* est

¹⁷ « Bien plus tard, longtemps après qu’il eut été trop tard, il découvrit qu’au fond de lui, il avait nourri l’espoir chevaleresque de résoudre si brillamment le cas, de soustraire si vite et si totalement Peter Stillman au danger qu’il en aurait gagné le désir de Mme Stillman pour aussi longtemps qu’il l’aurait souhaité. » (C.V, p. 96)

¹⁸ Claude Burgelin, *Roman d’éducation*, in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopédia Universalis/Albin Michel, Paris, 1997, p. 656.

écrit à la troisième personne, à l'extrême limite du livre, une première personne apparaît, c'est elle qui se déclare comme le narrateur de l'histoire. Le lecteur ne saura pas son nom, mais il se présente comme un ami de Paul Auster et affirme qu'il a retrouvé le carnet rouge de Quinn à partir duquel il a reconstitué l'histoire. Un récit superficiel qui ne lève pas le voile sur la vérité du livre.

Dans *In the country of Last Things*, l'ouvrage s'apparente à un roman épistolaire, mais là encore, un narrateur absent, dont on ne sait rien, se donne au lecteur comme celui qui a trouvé les lettres d'Anna. Est-ce le destinataire des lettres ? Est-ce, par jeu, le lecteur lui-même qui découvre les lettres et fait ses objections ?

“*This is how I live, he letter continued.*”¹⁹ (*I.T.C.L.T.*, p. 2)

Le récit d'Anna s'apparente beaucoup plus à un roman d'aventures : un roman où le lecteur veut s'échapper à travers la vie rocambolesque des personnages :

“(...) *And that's finally all anyone wants out of a book – to be amused.*”²⁰
(*C.G.*, p. 100)

Aucun des personnages n'a réellement le portrait d'un aventurier mais le décor, tout du moins pour *In the Country of Last Things*, est bien celui merveilleux d'une ville imaginaire – certes, bien plus cauchemardesque que l'on pourrait s'y attendre.

Rue des Boutiques Obscures et *Un cirque passe* présentent des narrateurs-personnages qui utilisent la première personne, mais les aspects du roman d'éducation ou d'initiation sont moins flagrants.

Ceux du roman policier – et cela s'applique également à *City of Glass* – sont bien plus évidents : une piste, une enquête, la recherche qu'il faut élucider. Cette recherche qui prend place dans le cadre mythique de la ville, celle des *romans noirs* et des romans policiers. Patrick Modiano imagine une rencontre entre Jean et l'écrivain Chester Himes²¹. Paul Auster imagine sa propre rencontre avec Quinn. Ce premier a même écrit un roman policier sous un pseudonyme²² comme son personnage. Et il paraît impossible d'ignorer que les quatre trames des romans, si elles rejoignent l'univers des romans de chevalerie sont surtout celles empruntées au genre policier.

¹⁹ « *C'est ainsi que je vis, poursuivait-elle dans sa lettre.* » (*V.A.*, p. 10)

²⁰ « (...) *Et c'est finalement tout ce qu'on veut d'un livre – être divert.* » (*C.V.*, p. 143)

²¹ *C.P.*, p. 29-30, cf., Pierre Maury, *Patrick Modiano, travaux de déblaiement*, in Magazine Littéraire n°302, septembre 1992, p. 100.

²² *Squeeze Play*, un roman publié par la suite en français sous Paul Benjamin, *Fausse Balle*, coll. *Série Noire*, Gallimard, Paris, 1992.

Malgré tout, il convient de tempérer ce dernier point. Il ne s'agit pas plus de romans policiers que de romans d'aventures ou même de romans initiatiques, mais plutôt de ce qui s'apparente à un mélange des trois : un mélange sans nom, une sorte de quête initiatique et philosophique qui emprunterait tous les genres pour finalement déboucher sur un seul : le genre romanesque.

B. L'absence

Si les trames des quatre livres sont bien difficiles à établir, il est en revanche plus facile de trouver l'origine de la marche des personnages. A l'origine, se trouve toujours l'absence de certains personnages nommés mais « en dehors du livre ». Pour Jean, le narrateur d'*Un cirque passe*, c'est la disparition de Gisèle qui l'amène à errer dans la ville. Sa rencontre avec elle est également liée à une disparition : celle de ses parents. Quant à Quinn, dans *City of Glass*, la disparition de son fils et de sa femme l'a isolé du monde. C'est la réapparition du père de Stillman qui le lance sur une nouvelle piste. Pour Guy Roland dans *Rue des Boutiques Obscures*, c'est sa propre disparition qui est à l'origine de sa recherche. Enfin, Anna part à la recherche de son frère disparu. C'est donc à chaque fois la disparition de quelqu'un qui est le moteur du *drame*.

1. La disparition

Le mot *nirvanā* désignait, pour un homme de l'Inde ancienne, la disparition complète d'une flamme sur laquelle on avait soufflé, *l'extinction* de cette flamme. Par extension, le terme désigne la disparition totale d'une chose, dont on ne peut savoir ce qu'elle est devenue : son annihilation en quelque sorte.

La ville provoque le *nirvanā* de l'homme. Mais elle est elle-même disparition, mirage sur la route d'un personnage. Elle lui permet de disparaître, de se fondre dans ses murs. C'est parmi la foule qu'on est le plus anonyme, noyé dans la masse. A travers toutes les identités, dans la multiplicité et le chaos du nombre, les divergences se réduisent et les hommes deviennent une entité autre : la foule pressante qui marche dans la rue. On peut disparaître parmi la multitude, soit par sa propre volonté, soit par une volonté extérieure.

C'est ce que constatent les deux auteurs dans leurs livres :

*“Making his way through the press of oncoming bodies, Quinn made a tour of the numbered gates, looking for hidden staircases, unmarked exits, dark alcoves. He concluded that a man determined to disappear could do so without much trouble.”*¹ (C.G, p. 50)

¹ « Se frayant un chemin à travers la marée de corps qui avançaient vers lui, Quinn fit le tour des quais numérotés, cherchant des escaliers peu visibles, des sorties non marquées, des renforcements mal éclairés. Il en conclut que si quelqu'un était réellement décidé à disparaître, il pouvait y arriver sans trop se fatiguer. » (C.V, p. 78)

La ville permet à un suspect d'échapper à la vigilance d'un détective mais elle permet également à quelqu'un qui est poursuivi de se fondre dans la masse, de s'évaporer:

« J'ai eu peur que Denise ne soit pas au rendez-vous et j'ai pensé pour la première fois que nous pouvions nous perdre dans cette ville, parmi toutes ces ombres qui marchaient d'un pas pressé. » (R.B, p. 182)

Le fantasme de « l'évaporation », de la disparition, est largement exploité par les deux auteurs. Cela correspond au réflexe de survie : disparaître pour ne plus fuir, pour ne plus être poursuivi :

« Qui sait ? Peut-être finirions-nous par nous volatiliser. Ou bien nous ne serions plus que cette buée qui recouvrait les vitres, cette buée tenace qu'on ne parvenait pas à effacer avec la main. » (R.B, p. 217-218)

Cette phrase, comme c'est souvent le cas, est la répétition textuelle d'une autre précédemment donnée dans le livre :

« La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais. » (R.B, p. 72)

Dans la première, le narrateur souhaite disparaître, dans la seconde, le narrateur regrette que les gens ne laissent pas plus de traces de leur existence. La même image est utilisée pour décrire deux situations différentes qui finissent par se confondre. La ville fait disparaître les hommes et les choses, elle les engloutit dans un territoire autre :

“Everything disappears, people just as surely as objects, the living along with the dead.”² (I.T.C.L.T, p. 113-114)

“Our husbands and children, her father and my brother – all of them had vanished into death and uncertainty.”³ (I.T.C.L.T, p. 136)

La mort ou l'incertitude, explique Anna, est le seul sort réservé à l'homme dans la ville.

“In order to live, you must make yourself die.”⁴ (I.T.C.L.T, p. 20)

Quand la ville ne fait pas disparaître les gens, ce sont ses habitants qui s'en chargent. Ainsi Anna évoque des déportations massives organisées par le gouvernement de la ville.

² « Tout disparaît, les gens tout aussi sûrement que les objets, ce qui vit tout autant que ce qui est mort. » (V.A, p. 155)

³ « Nos maris et nos enfants, son père et mon frère – tous avaient disparu dans la mort et l'incertitude. » (V.A, p. 186)

⁴ « Pour vivre, tu dois te faire mourir. » (V.A, p. 34)

Dès lors, l'obsession des personnages devient la recherche des disparus, la volonté de ne pas perdre ceux qui sont présents, conserver une marque matérielle de la présence de l'autre. C'est pourquoi, les personnages sont toujours en proie aux doutes : est-ce que ceux qui sont avec eux ne vont pas s'enfuir ? Jean, dans *Un cirque passe*, ne cesse de surveiller Gisèle, il a peur qu'elle s'enfuie, qu'elle le laisse.

« Le silence, entre nous. Comme hier, dans le café de l'île de la Cité, j'avais l'impression qu'elle oubliait ma présence et qu'elle risquait de se lever et de prendre congé » (C.P, p. 32)

« Je me suis demandé si elle n'allait pas disparaître pour de bon. » (C.P, p. 62)

« Le chien s'est allongé à mes pieds. Je l'ai caressé pour bien m'assurer de sa présence. J'étais assis en face d'elle. Je ne détachais pas mon regard du sien. J'ai passé la main sur son visage. De nouveau, j'avais peur qu'elle disparaisse. » (C.P, p. 109-110)

*« Pourquoi ne m'accompagnait-elle pas ?
Je marchais le long de la rue et je me suis retourné pour voir si elle était toujours là. J'ai pensé qu'elle attendait que j'entre dans le café et qu'elle disparaîtrait comme les autres. » (C.P, p. 118)*

Ces répétitions montrent bien le caractère obsessionnel de l'impression de perte. Le procédé systématique d'anaphore donne une certaine musique à l'œuvre. La ville fait disparaître les individus, aussi comprend-t-on que l'homme veuille garder une trace, raconter aux autres ce qui s'est passé. A leur manière, tous les personnages le réalisent, Quinn et Anna grâce à l'écriture, Guy Roland et Jean au moyen du souvenir et de ses marques. Mais fixer la disparition se révèle vain, l'échec guette l'homme :

“For Stillman had not left his message anywhere. True he had created the letters by the movement of his steps, but they had not been written down. It was like drawing a picture in the air with your finger. The image vanishes as you are making it. There is no result, no trace to mark what you have done.”⁵ (C.G, p. 71)

⁵ « Car Stillman n'avait laissé de message nulle part. Il avait certes créé les lettres par le mouvement de ses pas, mais elles n'avaient pas été inscrites quelque part. C'était comme dessiner dans l'air avec un doigt. L'image disparaît au fur et à mesure qu'on la constitue. Il n'y a pas de résultat, pas de trace qui marque ce qu'on fait. Pourtant les dessins existaient : pas dans les rues où ils avaient été exécutés mais dans le cahier rouge de Quinn. » (C.V, p. 105)

*“So many things were disappearing now, it was difficult to keep track of them.”*⁶ (C.G, p. 128)

L'homme collectionne alors les traces de la disparition, il se les approprie dans son être, l'essence même de son être devient les traces de la disparition :

« Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro Mc Evoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi » (R.B, p. 124)

D'autres fois, matériellement, il conserve le témoignage des univers engloutis :

« (...) ces Bottins et ces annuaires constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage. » (R.B, p. 12)

Et parmi ces témoignages la photographie est la trace privilégiée de ce qui a existé, la trace de l'absence.

2. La photographie

Trace de l'absence, elle fait resurgir le passé et le passé se modèle à l'image de la photographie : *« Pourquoi certaines choses du passé surgissent-elles avec une précision photographique »* (R.B, p. 161), s'interroge Guy Roland. Jean, le narrateur de *Chien de Printemps* à une remarque semblable : *« Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid. »*⁷ C'est parce que la photographie permet de retrouver le passé.

« Un soir, j'ai peut-être pris l'un des volumes avant de monter dans ma chambre, et oublié à l'intérieur la lettre, la photo ou le télégramme qui me servait à marquer la page. Mais je n'ose pas demander au concierge la permission de feuilleter les dix-sept volumes, pour retrouver cette trace de moi-même. » (R.B, p. 125)

⁶ *« Il y avait tant de choses qui disparaissaient, maintenant, qu'il devenait difficile d'en garder trace. »* (C.V, p. 180)

⁷ Patrick Modiano, *Chien de Printemps*, coll. Points, éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 17.

« L'une des photos, plus grande que les autres, avait attiré mon attention. On y voyait tout un groupe de gens devant le comptoir, autour d'une femme blonde qui portait une veste d'écuyère. Et parmi eux, j'ai reconnu Gisèle. » (C.P, p. 120)

Les photographies recréent le passé artificiellement et déforme la perspective :

« - J'ai des tas de photos... J'ai mis des noms et les dates derrière parce qu'on oublie tout... » (R.B, p. 42)

Mais elles peuvent également révéler ce qui est caché et qu'avec le recul on découvre :

« J'ai l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'avait vu Jansen dans son objectif et que nous n'aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant un miroir (...) »⁸

Chaque fois que Guy Roland rencontrera quelqu'un, celui-ci présentera ses photographies de l'époque ancienne, si bien qu'en même temps que son passé, Guy Roland fait ressortir celui des autres et de nombreuses époques : avec Stioppa, il parcourt l'histoire de l'Emigration, avec Mansouire, l'Occupation etc.

Un moyen de retrouver le passé, mais également de se retrouver, de redécouvrir son visage. Ainsi, Samuel Farr découvre son visage d'avant son arrivée en ville sur la photographie que lui tend Anna :

*“ ‘Good God,’ he said softly, almost in a whisper. ‘Where did you get this?’
‘From Bogat. He gave it to me before I left.’
‘That’s me,’ he said. ‘That’s what I used to look like.’
‘I Know.’
‘It’s hard to believe, isn’t it?’
‘Not really. You have to remember how long you’ve been here.’ ”⁹ (I.T.C.L.T, p. 100-101)*

La ville ne change pas les individus uniquement dans leur esprit mais également dans leur corps. Leur chair est marquée de son sceau. La photographie permet de le déceler. Le miroir se révèle être lui aussi significatif. Après une longue période de vie dans la rue,

⁸ Ibid. p. 13.

⁹ « Bon Dieu, a-t-il dit doucement, presque dans un souffle. Où avez-vous pris ça ?
Chez Bogat. Il me l'a donnée avant que je parte.
C'est moi, a-t-il dit. C'est à ça que je ressemblais.
Je sais.
C'est dur à croire, n'est-ce pas ?
Pas vraiment. Il ne faut pas oublier depuis combien de temps vous êtes ici. » (V.A, p. 138-139)

devant la porte des Stillman, Quinn découvre son apparence dans un miroir. Tout d'abord il croit voir quelqu'un d'autre et se reconnaît enfin :

*"The transformation in his appearance had been so drastic that he could not help but be fascinated by it. (...) More than anything else, he reminded himself of Robinson Crusoe, and he marvelled at how quickly these changes had taken place in him. It had been no more than a matter of months and in that time he had become someone else. He tried to remember himself as he had been before, but he found it difficult."*¹⁰ (C.G, p. 119-120)

Mais la photographie est également un instrument pour reconnaître l'autre. Dans *Un cirque passe*, Pierre Ansart et Jacques De Bavière montreront à Jean et Gisèle la photographie de l'homme qu'ils doivent aborder dans le café (C.P, p°65-67). Pour Quinn dans *City of Glass*, la photographie lui permet de retrouver Stillman parmi la cohue des voyageurs.

*"He took out the photograph from his pocket and studied it again, paying special attention to the eyes. He remembered having read somewhere that the eyes were the one feature of the face that never changed. From childhood to old age they remained the same, and a man with the head to see it could theoretically look into the eyes of a boy in a photograph and recognize the same person as an old man."*¹¹ (C.G, p. 54)

Même si elle se présente comme la marque de la permanence dans un monde sans cesse bousculé, la photographie lui fera hésiter entre deux personnes.

Comme le téléphone, la photographie est un objet spirituel qui convoque la personne, elle se voit dotée d'une âme :

*"If not for the picture of Sam, I don't think I would have made it. Just knowing that he was in the city gave me something to hope for. (...) and the picture itself no longer mattered I kept it with me as an amulet, a tiny shield to ward off despair."*¹² (I.T.C.L.T, p. 44)

Mystifiée, la photographie devient donc l'instrument de la vente d'un rêve :

¹⁰ « Sa métamorphose avait un caractère si net qu'il ne pouvait s'empêcher d'en être fasciné. (...) Plus qu'à tout autre il avait l'impression de ressembler à Robinson Crusoé et il était abasourdi de voir à quelle vitesse ce changement avait eu lieu. Il avait suffi de quelques mois à peine, pour qu'il se transforme en quelqu'un d'autre. Il voulut se souvenir de lui-même, tel qu'il avait été, mais cela lui fut difficile. » (C.V, p. 169)

¹¹ « Il sortit la photo de sa poche et l'examina à nouveau, étudiant particulièrement les yeux. Il se souvenait d'avoir lu quelque part que les yeux étaient la seule partie du visage qui ne changeait jamais. De l'enfance à la vieillesse ils restaient pareils, et un homme suffisamment observateur pouvait, théoriquement, regarder les yeux d'un garçon sur une photo et reconnaître la même personne devenue vieille. » (C.V, p. 83)

¹² La traduction de cette phrase par Patrick Ferragut (V.A, p. 64-65) étant discutable, voilà l'un des sens que l'on peut lui donner en français: « Sans la photographie de Sam, je n'aurai pas tenu. Mais la seule pensée qu'il était dans la ville me donnait matière à espérer. (...) et l'image en elle-même n'avait plus d'importance. Je la conservais comme une amulette, un maigre bouclier pour me préserver du désespoir. »

*"They arrive outside the offices early in the morning (...) just to be able to (...) look at photographs of buildings (...), of comfortable rooms, of apartments furnished with carpets and soft lather chairs (...) It doesn't seem to matter to anyone that these pictures were taken more than ten years ago."*¹³ (I.T.C.L.T, p. 8-9)

Un rêve omniprésent dans la ville, à tel point que les personnages s'interrogent sur la réalité de ce qu'ils voient.

3. Le rêve

La vie est un songe un peu moins inconstant.
Blaise Pascal, *Les Pensées*.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que le rêve se vende si bien dans la ville de *In the country of Last Things*. Anna note d'ailleurs que « *s'il y a une chose en quantité limitée dans cette ville, c'est bien l'imagination.* »¹⁴ (V.A, p. 87) Malgré tout, les personnages doivent s'abstenir de rêver explique Isabelle à Anna :

*"Never think about anything, she said. Just melt into the street and pretend your body doesn't exist. No musings; no sadness or happiness; no anything but the street, all empty inside, concentrating only on the next step you are about to take."*¹⁵ (I.T.C.L.T, p. 57)

Mais le rêve est plus fort et il rattrape inévitablement l'homme; si bien que dans cette ville où les hommes sont des figurants, le personnage principal croit souvent nager en plein rêve :

« -Pince-moi pour voir si je ne rêve pas...
Elle m'a pincé la joue.
- Plus fort.
Elle a éclaté de rire. Et son rire a résonné dans la salle déserte. Je lui ai demandé si elle aussi elle avait l'impression de rêver.
- Oui, quelquefois. (...)
Elle a levé la main et elle m'a pincé la joue encore plus fort que les autres fois.
- Réveille-toi... (...)
- Alors, tu es réveillé ?

¹³ Ils arrivent tôt le matin devant les bureaux, (...) rien que pour pouvoir (...) regarder des photos d'immeubles (...), de pièces confortables, d'appartements équipés de tapis et de fauteuils en cuir souple (...). Personne ne semble se soucier du fait que ces photos datent de plus de dix ans. » (V.A, p. 18-19)

¹⁴ "If anything is in short supply in the city, it's imagination." (I.T.C.L.T, p. 61)

¹⁵ « Ne pense jamais à rien, disait-elle. Contente-toi de te fondre dans la rue et fais comme si ton corps n'existait pas. Pas de rêveries ; pas de tristesse ni de gaieté ; rien que la rue, rien que du vide à l'intérieur en te concentrant seulement sur le pas que tu vas faire. » (V.A, p. 82)

- *Je ne sais pas, lui ai-je dit. Je préfère rester dans l'incertitude.* » (C.P, p. 110-111)

De même, lorsqu'il croit être héroïque, Jean, le narrateur d'*Un Cirque passe*, n'est plus sûr d'être dans la réalité :

« J'étais dans l'un de ces rêves où l'on rencontre les dangers et les tourments du présent mais on les évite chaque fois car on connaît déjà le futur et l'on se sent invulnérable. » (C.P, p. 137)

La réalité ne donnera aucun gage en sa faveur et l'incertitude se développe :

« Aujourd'hui que j'essaie de me souvenir de ce soir-là, je vois deux silhouettes avec un chien qui remontent l'avenue. Autour d'eux, les promeneurs sont de plus en plus rares, les terrasses des cafés se vident, les cinémas s'éteignent. Dans mon rêve, cette nuit, j'étais assis à une terrasse des Champs-Élysées parmi quelques clients tardifs. On avait déjà éteint la lumière de la salle et le garçon disposait les chaises sur les tables pour nous faire comprendre qu'il était tant de partir. Je suis sorti. Je marchais vers l'Etoile et j'ai entendu une voix lointaine me dire : « Il faut attendre qu'Ansart et Jacques de Bavière nous aident », - sa voix grave, toujours un peu enrouée. » (C.P, p. 85)

Même précision que dans la réalité : les lieux sont aussi inhabités dans les rêves que dans la réel. Ce qui est marquant dans ce rêve, c'est l'absence d'un *contenu symbolique* (hormis celui du rejet du personnage hors d'un endroit vivant et la volonté du serveur de le voir partir dans la rue.) Absence d'un contenu symbolique dans le rêve, alors même que, on l'a vu précédemment, la réalité est largement imprégnée d'éléments symboliques. Aucune transition ne vient marquer le passage du réel à l'imaginaire. Aussi la réalité laisse-t-elle la même impression que le rêve:

« Nous prenons le quai du Carrousel et, dans mon souvenir, nous suivons le quai, à gauche, en dédaignant le sens unique, nous passons devant le pont des Arts, nous roulons à une allure lente, sans qu'aucune voiture ne vienne dans l'autre sens. » (C.P, p. 112)

Le souvenir laisse la même impression que le rêve : lieux abandonnés, franchissement d'un interdit qu'aucune force ne vient déranger. Les amants sont seuls au monde. Mais le souvenir en lui n'est-il pas déjà un rêve, une image qui s'est déformée avec le temps ? C'est la question que semble poser Patrick Modiano. Ainsi Jean rêve qu'il rêve :

« A partir de ce soir, nous étions coupés de tout. Plus rien n'avait de réalité autour de nous. (...) La salle de restaurant était-elle aussi dénuée de la moindre réalité, comme l'un de ces endroits que l'on a fréquentés jadis et que l'on revisite en rêve. » (C.P, p. 110)

Mais Jean n'est pas le seul à croire qu'il rêve. Avec Waldo Blunt, le pianiste, Guy Roland croit lui aussi rêver. Ce n'est pas une impression rassurante de tranquillité, le franchissement d'un interdit qui n'aura aucune conséquence sur l'avenir, mais l'impression de passer à côté de quelque chose :

« Nous avons dépassé les jardins et nous nous sommes engagés dans l'avenue New-York. Là, sous les arbres du quai, j'ai eu l'impression désagréable de rêver. (...) Et ce petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, j'avais peine à le croire réel. » (R.B, p. 63-64)

La ville crée aussi une catégorie d'hommes dans *In The country of Last Things* : c'est le *peuple des spectres*, ceux dont le langage, comme leur vie, est mort. Il ne cesse de rêver de ce que pourrait-être la ville, à ce qu'elle était et finit par mourir endormi par ses propres rêves :

“The ghost people always die in their sleep. For a month or two they walk around with a strange smile on their face, and a weird glow of otherness hovers around them, as if they have already begun to disappear.”¹⁶ (I.T.C.L.T, p. 11)

Leur rêve est éveillé et se déroule dans la rue. Ils appartiennent déjà au passé et rien ne peut les faire sortir de leur torpeur mortelle. Pourtant la question du réveil est posée. Les personnages sont-ils dans le sommeil ? Dans la réalité ? Dans un souvenir qu'ils déformeraient ? Anna semble vouloir devancer la réponse à ces questions. Elle concède qu'elle a changé depuis qu'elle a pris du plaisir à étrangler Ferdinand, maintenant qu'elle fait partie de la ville, elle n'est plus la même :

“I continued to live and breathe, to move from one place to another, but I could not escape the thought that I was dead, that nothing could ever bring me to life again.”¹⁷ (I.T.C.L.T, p. 74-75)

Le livre lui-même s'inscrit dans le rêve dès l'épigraphe de Nathaniel Hawthorne.

¹⁶ « Le peuple des spectres meurt toujours dans son sommeil. Pendant un mois ou deux, ils se promènent avec un sourire étrange aux lèvres, et un halo bizarre d'altérité flotte autour d'eux comme s'ils avaient déjà commencé à disparaître. » (V.A, p° 22)

¹⁷ « Je continuais à vivre et à respirer, à me déplacer d'un endroit à l'autre, mais je ne pouvais pas m'ôter la pensée que j'étais morte, que rien ne pourrait jamais me rendre à la vie. » (V.A, p°105)

Guy Roland avoue lui-aussi, on l'a déjà expliqué dans ce qui précède, qu'il est un revenant (*R.B.*, p. 63). Mais Anna se place, dès son arrivée dans la ville, beaucoup plus dans la catégorie des somnambules que dans celle des morts-vivants :

*"The first days were the hardest. I wandered around like a sleepwalker, not knowing where I was, not even daring to talk to anyone."*¹⁸ (*I.T.C.L.T.*, p. 43)

Mais toujours la ville ramène à l'incertitude et les personnages préfèrent s'y cantonner, comme Quinn dans *City of Glass* :

*" 'If all this is really happening,' he said, 'then I must keep my eyes open' "*¹⁹ (*G.G.*, p. 13)

*"Like so many of the things that happened to him over the days and weeks that followed, Quinn could not be sure of any of it."*²⁰ (*C.G.*, p. 3)

Dans la ville rien n'est réel, tout n'est que le fruit du hasard, semblent expliquer les personnages, et cette sentence est lancée sous forme de message dès la deuxième phrase de *City of Glass*. Un message qu'il faut lire à la lumière de l'ensemble du livre :

*"Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except chance."*²¹ (*C.G.*, p. 3)

Cette phrase résume bien ce que dit Anna de la ville, le doute y est omniprésent :

*"Without knowledge, one can neither hope nor despair. The best one can do is doubt, and under the circumstances doubt is a great blessing."*²² (*I.T.C.L.T.*, p. 39)

Les personnages ne se fient plus à rien. Ils préfèrent rester dans cet état d'ambiguïté. La ville est trop mouvante pour être sondée. Ils semblent ainsi tous souffrir de la même maladie : ils sont neurasthéniques, nostalgiques au sens clinique, ils souffrent, comme on le disait autrefois, de psychasthénie. Parmi les symptômes de cette maladie, Pierre Janet a

¹⁸ « Les premiers jours ont été les plus durs. J'errais comme un somnambule sans savoir où j'étais, sans même oser adresser la parole à qui que ce soit. » (*V.A.*, p. 63)

¹⁹ « Si tout cela se passe en réalité, dit-il, il faut que je garde les yeux ouverts. » (*C.V.*, p. 28)

²⁰ Comme pour tant de choses qui lui arrivèrent les jours et les semaines qui suivirent, Quinn resta dans l'incertitude. » (*C.V.*, p. 52)

²¹ « Bien plus tard, lorsqu'il pourrait réfléchir à ce qui lui était arrivé, il en conclurait que rien n'est réel sauf le hasard. » (*C.V.*, p. 15)

²² « Sans connaissance, on ne peut ni espérer ni désespérer. Ce qu'on peut faire de mieux c'est de douter, et dans ces circonstances le doute est une grande bénédiction. » (*V. A.*, p. 59)

observé le *sentiment d'irréel*²³. C'est bien celui-ci qui frappe les personnages des quatre livres.

Tous observent l'instabilité de la ville, qu'ils croyaient pourtant assise par l'histoire. Une idée que tous les personnages de Paul Auster ont assimilée, puisque, comme Quinn, Anna l'annonce dès sa première lettre :

*"When you live in the city, you learn to take nothing for granted. Close your eyes for a moment turn around to look at something else, and the thing that was before you is suddenly gone. Nothing lasts, you see, not even the thoughts inside you."*²⁴ (I.T.C.L.T, p. 1-2)

Le rêve, qu'il soit vécu dans la réalité ou de l'ordre du fantasme, explore les pages de ces quatre livres. Echappatoire à la réalité, il est le chemin privilégié du passé et de l'avenir, lui-aussi contribue au sentiment de futilité de la vie. Si rien n'est vrai, la vie vaut-elle d'être vécue ? « *Qu'est-ce que la vie ?* » s'interroge Sigismond dans *La vie est un songe*, « *une illusion, une ombre, une fiction* »²⁵ répond-t-il. Cette interrogation, les personnages de Paul Auster et Patrick Modiano pourraient la faire leur.

La recommandation d'Anna sonne comme une sentence issue de l'expérience de la ville : La ville est en mouvement et ne s'arrête jamais. Les personnages qui voudraient la fixer, l'apprivoiser par l'habitude doivent se résoudre devant ce mouvement inhérent à sa nature. La ville, comme une bête, respire et se meut, et elle avale les hommes qui ne suivent pas son rythme.

²³ Voir les extraits très intéressants de son livre *Les obsessions et la psychasthénie*, fournis en annexe I.

²⁴ « *Quand on habite dans la ville on apprend à ne compter sur rien. On ferme les yeux un instant, on se tourne pour regarder autre chose, et ce qu'on avait devant soi s'est soudain évanoui. Rien ne dure, vois-tu, pas même les pensées qu'on porte en soi.* » (V.A, p. 9-10)

²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, deuxième journée, v. 2181-2187, traduction Lucien Dupuis, coll. Folio / Théâtre, n°36, Gallimard, Paris, 1996, p. 95.

C. Les mouvements de la ville

Les changements de la ville sont multiples et complexes et s'opposent à l'apparente fixité du premier abord. Ces changements sont un mouvement qui varie en nature dans le temps. Le mouvement de la ville a la spécificité d'être à la fois vertical et horizontal. Vertical lorsqu'une ville opte pour une architecture de la hauteur, tours et édifices s'empilent dans un espace restreint. Horizontal parce qu'il arrive également que la ville s'étende dans sa proche agglomération, en lisière de forêt...

La ville ne cesse d'évoluer, de se modifier, certaines bâtisses sont construites, d'autres détruites, le mouvement fait partie intégrante de son état. L'homme s'adapte difficilement à ces mouvements, au premier rang desquels, l'un qui n'est pas spécifique à la ville, mais qui le devient, le climat. Ces nombreux changements rendent irréels la ville qui, par essence, a déjà du mal à se fixer, à trouver une identité dans l'époque actuelle.

1. Lumière et climat

La ville est liée dans l'imaginaire collectif à la modernité, elle en est en quelque sorte le symbole. Mais la modernité n'empêche pas la superstition. Le climat de la ville, comme celui de la montagne, apparaît imprévisible dans *In the Country of Last Things*. Même si le ciel est le même dans la ville qu'ailleurs, remarque Anna, rien ne peut être prédit :

*"It would be one thing if the weather could be predicted with any degree of accuracy. Then one could make plans, know when to avoid the streets, prepare for changes in advance. But everything happens too fast here, the shifts are too abrupt, what is true one minute is no longer true the next.(...) What you must do, then, is be prepared for anything."*¹ (I.T.C.L.T, p. 25-26)

Ainsi les habitants de la ville développent-ils des superstitions sur l'origine de ces changements, certains tentent des prédictions, mais seul un constat s'impose :

*"(...) the weather is in constant flux. A day of sun followed by a day of rain, a day of snow followed by a day of fog, war then cold, wind then stillness (...)."*² (I.T.C.L.T, p. 1)

¹ « Ce serait autre chose si le temps pouvait être prévu avec un minimum de précision. Dans ce cas on pourrait élaborer des projets, savoir quand éviter les rues, se préparer à des changements. Mais tout se passe trop vite ici, les variations sont trop brusques, ce qui est vrai à un moment donné ne l'est plus une minute après. (...) Ce qu'il te faut donc faire, c'est être prêt à toute éventualité. » (V.A, p. 40-41)

² « (...) le climat varie constamment. Un jour de soleil suivi par un jour de pluie, un jour de neige suivi par un jour de brouillard, de la chaleur puis de la fraîcheur, du vent puis le calme plat (...) » (V.A, p. 9)

Les saisons se dérèglent, mais en dehors de la ville, la contemplation du ciel voit émerger nostalgie et poésie. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, alors que Guy Roland est avec Robert, le gardien du château, sa vision de la lumière change :

« Il s'assit sur l'une des balançoires et ralluma sa pipe. Je pris place sur l'autre. Le soleil se couchait et enveloppait d'une lumière tendre et orangée la pelouse et les buissons du labyrinthe. Et la pierre grise du château était mouchetée de cette même lumière. » (R.B, p. 90)

Tout se passe comme si à l'extérieur de la ville, l'homme était préservé de la rigueur du climat. A l'intérieur des murs de la ville, tout n'est que chaos. C'est le portrait que dresse Quinn en opposant radicalement la cité à la nature :

"To one side of him was the park, green in the morning sun, with sharp, fleeting shadows; to the other side was Frick, white and austere, as if abandoned to the dead." ³ (C.G, p. 12)

La ville ne remplit plus sa fonction protectrice contre les intempéries et les invasions. Etre dans son enceinte signifie être vulnérable. Les personnages sont fragilisés par la ville. Anna le démontre en évoquant l'*Hiver terrible* :

"No one knows how many people died during the winter, but I have heard estimates as high as one-third to one-fourth of the population." ⁴ (I.T.C.L.T, p. 92)

Elle a survécu en brûlant des livres pour se chauffer, tandis que Samuel écrivait l'histoire de la ville - curieuse ironie que la ville engendre.

Impressions confondues, idées floues, quelque chose d'indéfinissable semble émerger de la ville et de sa lumière :

« Nous dînions dans un restaurant basque, du côté de l'avenue Victor-Hugo. Hier soir, j'ai essayé de le retrouver, mais n'y suis pas parvenu. Pourtant j'ai cherché dans tout le quartier. (...) Hier soir, en parcourant ces rues, je savais bien qu'elles étaient les mêmes qu'avant et je ne les reconnaissais pas. Les immeubles n'avaient pas changé, ni la largeur des trottoirs, mais à cette époque la lumière était différente et quelque chose d'autre flottait dans l'air... » (R.B, p. 161)

³ « D'un côté il vit le parc, verdoyant sous le soleil matinal, avec des ombres nettes et fugitives ; de l'autre, le bâtiment de la collection Frick, blanc et asutère, comme livré à la mort. » (C.V, p. 28)

⁴ « Nul ne sait combien de gens ont péri pendant l'hiver, mais j'ai entendu des estimations qui allaient d'un quart à un tiers de la population. » (V.A, p. 127)

Comme si le passé rejetait des impressions différentes, impossibles aujourd'hui à retrouver : la lumière, le climat ont perdu avec le temps leur stabilité et les impressions sont modifiées. Même impression pour Jean dans *Un cirque passe*, la lumière conditionne la vision et les sentiments :

« Derrière la vitre d'une fenêtre, dans une lumière étouffée, je distingue un blond d'une cinquantaine d'années en robe de chambre écossaise, une jeune fille en manteau de fourrure et un jeune homme... »

L'ampoule, sur le pied de lampe, est trop petite et trop faible. Si je remontais le cours du temps et revenais dans cette même pièce, je pourrais changer l'ampoule. Mais sous une lumière franche, tout cela risquerait de se dissiper. » (C.P, p. 58)

Mais le présent de la ville n'est pas plus net : des scènes surréalistes semblent émerger du climat de la ville :

« Une buée a envahi tout le parc et la voûte des feuillages la retient et la fait stagner, une buée de hammam. Elle vous remplit la gorge, elle finit par rendre flous les groupes qui se tiennent devant le casino, elle étouffe le bruit de leurs palabres. » (R.B, p. 200)

Bientôt, fumées et brumes se confondent et les personnages en même temps que le décor perdent toute notion de réalité :

« Le brouillard s'était levé, un brouillard à la fois tendre et glacé, qui nous emplissait les poumons d'une telle fraîcheur que vous aviez la sensation de flotter dans l'air. » (R.B, p. 49)

Avec l'emploi de la deuxième personne du pluriel, l'auteur « prend à partie » le lecteur. Il partage avec lui l'impression d'irréel. Mais il arrive aussi que les fumées et les brumes ne soient pas d'origine climatique :

« La fumée des pipes et des cigarettes noyait les clients du comptoir dans brouillard jaune et cette grosse tête rouge était à son tour de plus en plus floue, à cause de la buée que son souffle étalait sur la vitre. » (R.B, p. 132)

Si bien que dans l'atmosphère inquiétante qui se dégage, les personnages se ménagent des petits instants de bonheur où la réversibilité des choses apparaît. La fumée qui rendait les visages flous et donnait naissance à des ombres, devient rassurante et témoignage de vie. Dans *In the Country of Last Things*, Anna raconte ses instants de bonheur avec Samuel Farr ; parmi eux, fumer des cigarettes en regardant des ombres se créer :

“We would smoke them after it got dark, lying in bed and looking out through the big, fan-shaped window, watching the sky and its agitations, the clouds drifting across the moon, the tiny stars, the blizzards that came pouring down from above. We would blow the smoke out of our mouths and watch it float across the room, casting shadows on the far wall that dispersed the moment they formed.”⁵ (I.T.C.L.T, p. 109-110)

Mais Anna et Samuel ne sont pas les seuls à apprivoiser ainsi les ombres de la nuit, Gisèle et Jean, également allongés, ont des impressions similaires :

« Dans la chambre du cinquième, elle était allongée contre moi. (...) Des reflets glissaient sur les murs. Leur forme et leur mouvement évoquaient des feuillages qui bruissent et tremblent sous le vent. C'était le passage du dernier bateau-mouche, avec ses projecteurs braqués sur les façades des quais. » (C.P, p. 58-59)⁶

Il y a plus étonnant encore dans ce rapprochement : les deux couples vivent dans des lieux voués à l'oubli, au passage. Anna et Samuel vivent dans les combles de la bibliothèque, lieu de passage par définition et non de vie ; quant à Gisèle et Lucien, ils vivent dans un vieil appartement où la moitié des meubles ont été vendus et qui est éclairé par les bateaux-mouches, c'est-à-dire *visités* par des touristes comme un musée. Le dernier bateau-mouche qui passe est comme l'indication de la fermeture du musée.

La ville se donne tout d'abord comme obscurité qu'il faut découvrir et dévoiler pour mieux percer ses mystères. C'est la ville qui crée l'obscurité. C'est ce que l'on déduit d'une remarque de Jean :

« Un passage étroit et obscur qui était jadis un chemin de campagne monte à travers les immeubles jusqu'à la rue Raynouard. » (C.P, p. 62)

Ce qui était un chemin de campagne est devenu un passage, comme si l'installation de la ville avait nécessairement réduit le paysage. La ville détruit les horizons et les infinis à contempler, et oblige à regarder de près.

⁵ « Nous fumions après la tombée de la nuit, allongés dans le lit et regardant, à travers la lune, les minuscules étoiles, les blizzards qui déferlaient d'en haut. Nous rejetons la fumée par la bouche et nous la regardions flotter dans la pièce, jetant sur le mur du fond des ombres qui se dispersaient sitôt qu'elles se formaient » (V.A, p. 150)

⁶ Encore une fois ce passage est la répétition d'un autre, Cf. C.P, p. 17.

2. La destruction

La ville s'insinue en tout et contamine tout ce qui de près ou de loin l'approche : les hommes comme les choses.

*"A white wall becomes a yellow wall becomes a gray wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still."*⁷ (C.G, p°104)

Non seulement elle modifie les choses et leurs apparences, mais elle les détruit, rendant impossible toute habitude à elle :

*"A house is there one day, and the next day it is gone. A street you walked down yesterday is no longer there today."*⁸ (I.T.C.L.T, p. 1)

La destruction de la ville est amorcée, ces changements radicaux ne permettent pas à l'homme de s'adapter assez vite. L'idée d'une fin proche n'apparaît pas sous la forme d'un chaos qui serait plus grand que celui que la ville vit déjà, mais qui lentement, comme une gangrène, la rongerait de l'intérieur :

*"Slowly and steadily, the city seems to be consuming itself, even as it remains. There is no way to explain it."*⁹ (I.T.C.L.T, p. 21-22)

Mais la ville moderne n'est pas non plus épargnée de la désolation. Là encore, tout est détruit et cassé, explique Peter Stillman (le père) à Quinn dans *City of Glass* :

*"I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap."*¹⁰ (C.G, p. 78)

Devant cette destruction, des analogies avec la guerre naissent et la ville semble prise sous le feu de la guerre :

⁷ « Un mur blanc devient un mur jaune devient un mur gris, se dit-il. La peinture perd ses forces, la ville s'infiltre avec ses suies, le plâtre se désagrège à l'intérieur. Des changements, et puis encore des changements. » (C.V, p. 148)

Le mot « gray » signifie « gris », il s'orthographie et se prononce « gray » aux Etats-Unis alors qu'il s'écrit « grey » en Angleterre.

⁸ « Une maison se trouve ici un jour et le lendemain elle a disparu. Une rue où on a marché hier n'est plus là aujourd'hui. » (V.A, p. 9)

⁹ « Lentement et sûrement la ville semble se consumer, et cela bien qu'elle subsiste. C'est absolument inexplicable. » (V.A, p. 35).

¹⁰ « Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir tout cela. Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville n'est qu'un vaste dépotoir. » (C.V, p. 115)

« L'autre jour, j'ai voulu une dernière fois reconnaître les lieux. J'ai débouché dans cette zone de pavillons administratifs, au bord de la Seine. On était en train de détruire la plupart d'entre eux. Des tas de gravats, des murs éventrés, comme après un bombardement. Les bulldozers, de leur mouvement lent, dégageaient les décombres. » (C.P, p. 62)

La ville est sous le feu des bombardements, mais aucun conflit n'est ouvert dans le pays. Les descriptions deviennent paradoxales, c'est pourtant la situation énoncée par les deux auteurs dans leurs livres : la ville vit la guerre sans la voir.

3. Ville en état de siège

Dans *In the Country of Last things*, Anna s'étonne d'entendre des bruits d'artilleries et de canons¹¹. Elle n'en saura jamais l'origine. La ville qu'elle décrit a tous les aspects d'une ville en pleine guerre : des tranchées, des gravats, des péages qui ressemblent à des contrôles, des milices privées qui s'organisent. Le chaos règne comme lors du siège d'une ville. Comme dans une guerre, les intellectuels sont soupçonnés d'organiser des réseaux parallèles et des actes contre la ville, et comme dans une guerre, ils sont déportés lors d'un *Mouvement de Purification*. N'est-ce pas le cas des rescapés de la Bibliothèque où Anna vient s'installer ?

*"The residents were all scholars and writers, remnants of the Purification Movement that had taken place during the tumult of the previous decade."*¹²
(*I.T.C.L.T.*, p. 110)

Mais s'ils ont provisoirement survécu, ce ne sera pas le cas longtemps. En effet, il y aura un premier mouvement de déportation puis l'incendie de la bibliothèque. Des événements qui ne sont pas sans rappeler ceux de la Seconde Guerre mondiale et de nombreux conflits du 20^e siècle.

Cette instabilité politique mais également physique de la ville laisse les personnages dans l'angoisse, une angoisse diffuse qui atteint son paroxysme lorsque le personnage est dans la rue. C'est le cas de Guy Roland dans *Rue des Boutiques Obscures*, lorsqu'il se souvient qu'il était Pedro :

« (...) et maintenant je comprends pourquoi j'ai ressenti un pincement au cœur. Sans m'en rendre compte, je marchais sur mes anciens pas. (...) De

¹¹ Cf., *V.A.*, p. 36 et *I.T.C.L.T.*, p. 22.

¹² « Les résidents [de la bibliothèque] étaient tous des chercheurs et des écrivains, rescapés du Mouvement de Purification qui avait eu lieu pendant le tumulte de la précédente décennie. » (*V.A.*, p. 151)

nouveau, la peur me reprend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me remarque, que l'on m'arrête, que l'on me demande mes papiers. Ce serait dommage, à quelques dizaines de mètres du but. Surtout marcher jusqu'au bout d'un pas régulier. (...) Cette nuit encore j'ai échappé au danger. Elle m'attend là-haut. Elle est la seule à m'attendre, la seule qui s'inquièterait de ma disparition dans cette ville. » (R.B, p. 168-169)

Ceci est le récit du passé, mais le présent n'est pas plus rassurant ; dans un restaurant, le narrateur compare le sommelier à une sentinelle (R.B, p. 80). Les souvenirs du passé le hantent, mais il semble qu'il ait toujours l'impression que l'on va l'arrêter pour lui demander son identité : c'est justement cela qu'il cherche, son identité.

Jean raconte une scène qui se déroule dans les années 60 et contrairement à Guy Roland, il n'a pas vécu la guerre :

« Je craignais qu'au prochain carrefour nous soyons arrêtés par l'un de ces barrages de police fréquents à Paris en ce temps-là, après minuit. » (C.P, p. 53)

Les narrateurs, Guy et Jean, se sentent constamment en danger dans la ville, traqués et recherchés. A l'extrême, on pourrait dire qu'ils souffrent d'un symptôme de persécution. Une persécution qui n'aurait pas d'origine, mais qu'ils sentiraient autour d'eux, latente et prête à bondir. Le souvenir recrée ces mêmes impressions, mais la réalité devient déformée par les souvenirs vagues :

« Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient (...) » (R.B, p.122)

Les personnages ne sont plus à l'abri nulle part : Anna sera ainsi éjectée de l'appartement qu'elle habitait avec Isabelle par les fils du voisin de l'appartement du dessous. L'arbitraire gouverne. Certains espèrent être épargnés et ne cessent de vérifier partout, au cas où une ombre surgirait. Mansouire, dans *Rue des Boutiques Obscures*, s'excuse auprès de Guy Roland de ses obsessions :

« - Excusez-moi... Mais il y a des moments où j'ai l'impression que quelqu'un se cache derrière les rideaux... » (R.B, p. 144)

D'ailleurs, c'est un personnage qui ne cesse de s'excuser. Vivant cloîtré chez lui, derrière une porte aux nombreux verrous, toutes ses peurs sont liées à la ville :

« - Excusez-moi, me dit-il essoufflé, mais cette rue me rappelle de drôles de souvenirs... Excusez-moi... » (R.B, p. 138)

La ville se trouve divisée en zones, zones où le personnage est à l'abri du danger, zone où il peut y être confronté ; mais ces zones ne sont délimitées sur aucune carte, l'homme seul les connaît :

« A l'instant où nous traversons la rue Germain-Pilon, je le vis jeter un regard horrifié vers cette rue étroite aux maisons basses et sombres qui descend en pente assez raide jusqu'au boulevard. » (R.B, p.138)

Une intuition ou une impression (car tout fonctionne à l'impression dans ces romans) similaire se retrouve dans le personnage de Jean qui va jusqu'à penser que le chien de Gisèle perçoit le danger aussi bien que lui :

« Mais il me semblait que si nous allions à leur rencontre nous entrerions dans une zone dangereuse. (...) Brusquement, ils se trouvaient loin de nous, dans un autre espace (...).

Le chien lui-même, qui n'était pas retenu par sa laisse, demeurait immobile, à nos côtés, comme s'il sentait lui aussi une frontière invisible entre eux et nous. » (C.P, p. 98)

Devant les barrières et les zones que la ville érige, les personnages réagissent en voulant fuir la ville.

Troisième partie : La ville en question

Dans la relation que l'homme entretient avec la ville, la dualité est toujours présente : attirance et rejet se côtoient. Baudelaire, poète de Paris, rêvait de l'ailleurs, de l'exotisme du fond des ruelles de la capitale : il chérissait Apollonis Sabatier et voulait Jeanne Duval. Jean-Baptiste Clamence dans *La chute* fait visiter Amsterdam et, la vague à l'âme, parle des îles grecques et de Cipango. La ville suppose son contraire et mélange les aveux de haine et les déclarations d'amour. Dans tous les cas, auteurs et personnages sont tentés par les lignes de fuite.

A. Sans la ville

1. Cartographie urbaine

La cartographie des villes a une influence semblable chez les deux auteurs. Il suffit de prendre une carte de New York pour l'un, une de Paris pour l'autre pour s'en rendre compte. Ces romans se lisent aussi bien dans une chambre, que sur place, une carte à la main. Une obsession pour la précision des détails montre que les auteurs sont familiers des lieux qu'ils décrivent. Même dans *In the Country of Last Things*, qui décrit pourtant une ville imaginaire, Paul Auster s'acharne à donner des noms de rues et de quartiers comme si la ville était devant ses yeux, devant ceux du lecteur.

Au milieu de tant de repères géographiques, l'irréalité de la ville est tout de même criante : c'est l'impression, celle du narrateur ou de l'auteur, qui est retranscrite au lecteur. Et la ville, malgré le souci du détail, apparaît comme dans un rêve.

Ces repères, ces plots dressés dans le récit, sont des balises qui servent à aiguiller les personnages en pleine tempête. Mais ce sont également les repères du lecteur pour l'orienter dans le livre. La topographie urbaine et la topographie romanesque se suivent, la marche du personnage et celle du lecteur ne font plus qu'un et c'est dans cette association que les auteurs attirent le lecteur vers eux : ils le font rentrer dans le livre. La ville est chaos et les personnages ne font que passer, il faut donc s'attacher au plus près à ce qui est fixe, à ce qui est le moins susceptible de varier.

Guy Roland, après avoir donné un certain nombre de détails topographique sur la ville de Valbreuse s'engage dans une avenue, mais ce n'est pas au hasard :

« Je m'y suis engagé sans hésitation, car j'avais étudié le plan de Valbreuse. » (R.B, p. 83)

Jean, qui veut quitter Paris pour Rome, s'obstine à vouloir étudier le plan de la ville pour ne pas être dépaysé.

« J'ai pensé à notre prochain départ pour Rome et j'ai décidé de me procurer le plus vite possible un plan de cette ville. » (C.P, p. 60)

« Il fallait me procurer un plan de cette ville, l'étudier chaque jour, apprendre le nom de toutes les rues et de toutes les places. (...) Ainsi à mon arrivée à Rome, je ne serais pas dépaysé. » (C.P, p. 27-28)

Cette obsession pour les détails, Jean la conserve par la suite. Alors qu'il cherche à se souvenir, il constate que les noms des rues et les numéros ne conduisent pas au passé :

« Mais les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi : loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide. » (C.P, p. 41)

Tous ces détails, plutôt que de lui remettre en tête le passé, l'ont éloigné de lui. Il ne s'est pas attaché à l'essentiel, mais au superflu, il a cherché dans le matériel de quoi agrémenter le spirituel et avoue son échec :

« On est jeune, on néglige certains détails qui auraient été précieux plus tard. » (C.P, p. 48)

En effet, comme Jean ne pose pas les bonnes questions, son attention ne se porte pas sur les bonnes choses. Les rues de la ville ne sont pas seulement des parcours qui font passer le personnage d'un endroit à l'autre, d'un quartier à l'autre, mais bien des lieux qui le font passer d'un état à l'autre : de la contemplation à la nostalgie, du passé au présent. Elles sont un fil conducteur qui marque les étapes de son parcours comme des stèles ponctuent l'ascension d'un chemin de croix. Mansoureh est le premier à l'avouer :

« Excusez-moi, (...) cette rue me rappelle de drôles de souvenirs... » (R.B, p. 138)

La ville, ou la rue, n'est pas seulement un lieu mais tous les autres lieux qu'elle suppose :

« *Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées.* »¹

Un lieu de mémoire mais aussi un lieu du pouvoir : lieu de mémoire parce qu'un lieu en évoque mille, parce que l'Histoire est gravée dans sa chair ; lieu de pouvoir, parce qu'elle est le cœur névralgique d'un Etat. Dans *Un cirque passe*, Jean et Gisèle se retrouvent à *La Tomate*, *Strip-Tease permanent*, comme l'annonce son enseigne (C.P, p. 88), pour voir Grabley. Les lieux rappellent à Jean « *un établissement semblable à celui-ci : quelque « Kit Cat » ou quelque « Carrousel » de Genève ou de Lausanne.* » (C.P, p. 106) A partir de cet endroit, Jean va évoquer son « *collège en Haute-Savoie* », Genève, puis Rome. Ce lieu devient celui de tous les lieux et le prétexte à une anecdote qui expliquera son envie de « *conjuré le passé.* » Et donc de fuir la ville. Le fait de vivre en ville crée alors les conditions mêmes de la fuite de cette ville en évoquant d'autres villes, d'autres lieux : la possibilité d'un départ

Mais le lien entre les différents lieux se créent aussi d'une autre manière, par la recherche. De Paris aux îles du Pacifique, des îles du Pacifique à Rome, de Paris à Nice etc. pour *Rue des Boutiques Obscures*. La recherche mène Guy Roland à différents endroits du monde, mais elle le ramène toujours à la ville. Aussi loin qu'il aille, la ville se rappelle à lui, comme Rome, lors de son séjour dans le Pacifique.

Les villes que Modiano et Auster explorent ont la spécificité d'être des lieux de *diffusion* et de *réception* d'informations, comme l'explique Michel Butor dans son essai sur *L'Espace du roman*². Réception, parce qu'il abrite les musées et les bibliothèques, d'où les personnages peuvent voyager vers l'extérieur. C'est le cas de Quinn dans *City of Glass*, lorsqu' au chapitre 6, il se rend à la bibliothèque de l'université de Columbia pour en connaître plus sur l'expérience qu'a tenté le père de Stillman. A partir de ce lieu, il *voyage* à travers le monde : Espagne, Caraïbes, Egypte... De là, un parcours parallèle à celui du livre s'installe. Diffusion ou émission, parce que Paris est la capitale, le centre d'informations de la France et c'est le lieu de départ de Guy Roland dans la recherche de son passé. Les dépêches d'informations, qui concernent les hommes qu'il recherche, ne peuvent pas être concevables dans une autre ville, qui ne serait pas à la fois le centre institutionnel, politique, stratégique, économique etc. Véritable centre des médias et de l'Etat, Paris est le siège du ministère de l'intérieur : là où par exemple, aboutissent toutes

¹ Michel Butor, *L'espace du roman*, in *Essais sur le roman*, op. cit. p. 57.

² *Ibid.*

les gardes à vue prononcées en France métropolitaine et en Outre-mer, où sont stockés tous les dossiers des services de renseignements. Ce sont probablement ces derniers qui fournissent des éléments à Guy Roland.

La ville crée donc ce qu'elle suppose : des conditions propices à la fuite. Les personnages veulent conjurer le passé, l'oublier ou le retrouver, le fuir pour ne plus avoir peur.

2. Hors-la-ville

Le passé n'est pas le seul moteur qui motive les personnages à quitter la ville. Le plus souvent les personnages ont la volonté de partir parce qu'ils se sentent en danger dans ses murs, parce qu'ils se sentent traqués comme des animaux de proie. Et ce sentiment est presque visionnaire. Jean, dans *Un cirque passe*, se sent mal à l'aise, comme s'il présageait la fin obscure du livre, il sent qu'il faut partir et se fixe Rome comme destination :

« Une envie brutale de fuir cette ville m'a saisi, comme si je sentais une menace rôder autour de moi. » (C.P, p. 84)

Les personnages sont tous en recherche, mais se sentent à leur tour recherché. Et paradoxalement, la ville offre un refuge, mais qui n'est que provisoire :

« Elle appuyait la tête contre mon épaule et elle m'a dit en souriant que « personne ne pourrait nous retrouver dans cette foule ». » (C.P, p. 12)

Les narrateurs ou personnages principaux des livres ne sont pas les seuls à sentir cette atmosphère pesante. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, Mansoure fait lui aussi partie de ces personnes qui se sentent traquées. Tout se passe comme si tous ceux qui vivent dans la ville ont le même sentiment :

« Il me lança un regard traqué. (...) Il marchait d'un pas rapide et j'avais de la peine à le suivre. J'essayais de demeurer à sa hauteur. » (R.B, p. 58-59)

Les personnages se voient extérieurement et imaginent le regard des autres, c'est ainsi qu'ils demeurent persuadés d'être toujours suspects, comme si leur apparence trahissait leurs erreurs.

« Nous formions un drôle de couple et nous devions avoir l'air suspect, tous les deux » (C.P, p. 52)

Cette impression, les personnages arrivent parfois à trouver son origine :

« Le collège que j'avais connu pendant six ans et la menace d'un prochain départ pour la caserne me donnaient l'impression de dérober chaque instant de liberté et de vivre en fraude. » (C.P, p. 71-72)

D'autres, comme Guy Roland, gardent l'impression sans pouvoir trouver son origine :

« J'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe. » (R.B, p. 122)

« En ce temps-là, aussi, je restais quelques instants immobile après avoir éteint la lumière, comme si j'éprouvais de l'appréhension à sortir. » (R.B, p. 165)

Ainsi, les personnages observent toujours dans le regard des autres les réactions à leurs comportements et tentent toujours de dissimuler leurs actions :

« J'étais sûr que l'homme nous suivait des yeux. Marcher le plus naturellement possible. Surtout, ne pas avoir l'air de fuir. » (C.P, p. 52)

Une sensation de traque que la ville oppression laisse à ses personnages et ce n'est peut-être pas un hasard. N'est-elle pas en effet peuplée de morts et de criminels en fuite ?

« - Vous regardiez par la fenêtre ? (...) Dire que l'assassin d'Alec est quelque part là-dedans... (...) - Et il y en a eu d'autres, me chuchota-t-il... Beaucoup d'autres... Si je faisais le compte... Tous ces morts... » (R.B, p. 144-149)

La ville est le refuge des assassins, le lieu privilégié où ils rôdent parce qu'ils peuvent s'y perdre facilement, parce qu'ils peuvent y vivre impunément.

« Selon la Bible, le fondateur de la première ville fut Caïn, assassin de son frère ; il vit en elle ce qui pourrait le protéger de cette errance fugitive à laquelle l'Éternel l'avait condamné. Caïn demanda donc à la cité, à laquelle il donna le nom de son fils Hénoc, de lui procurer non seulement un abri mais surtout un refuge. »³

³ Jean Brun, *La ville : l'abri et le refuge*, in *Corps écrit*, op. cit., p. 33.

Ce n'est donc pas un hasard si les assassins de la ville moderne s'y retrouvent. L'idée de ville-refuge contenue dans le texte de la Genèse⁴ se poursuit également dans les lois du peuple hébreu, comme une recommandation positive

*« Ces villes que vous devez donner aux Lévites sont, d'abord, les six villes de refuge, que vous accorderez pour que le meurtrier s'y retire. »*⁵

Ainsi, certaines villes sont vouées à la perdition, à l'assassin. Dans La Bible, il s'agit de celui qui a tué sans le vouloir, par erreur ; dans les quatre romans, c'est l'inverse, la ville est le refuge des meurtriers *de sang* qui, comme leurs victimes, hantent les murs.

Gisèle a un passé plutôt obscur, elle est accompagnée d'une curieuse valise dont on ne saura pas le contenu. Elle est la première à le faire remarquer à Jean :

« - Dans une ville étrangère on peut être tranquille... Personne ne nous connaît... » (C.P, p. 32)

On peut donc y fuir, s'y dissimuler, mais une ville étrangère reste une ville, le mieux reste de ne pas y entrer. D'où les regrets qui se développent sur le temps « d'avant la ville » et dont l'on pourrait exposer ici un exemple à partir des lettres d'Anna⁶. Claude Howard, le gastronome, condamné à manger indéfiniment, le reconnaît devant Guy Roland : il n'aurait jamais dû venir :

« - Au fond, me dit-il, nous n'aurions jamais dû quitter l'île Maurice... » (R.B, p. 81)

Chacun sait en fait, qu'il ne peut plus faire marche arrière :

*“In spite of what you would suppose, the facts are not reversible. Just because you are able to get in, that does not mean you will be able to get out. (...) That is how it works in the city.”*⁷ (I.T.C.L.T, p. 85)

De là, la fuite vers des paradis imaginaires ou réels, des objectifs que les personnages se fixent en sachant qu'ils ne les atteindront pas.

⁴ Voir Genèse IV versets 10-17 : « Caïn bâtitait alors une ville, qu'il désigna du nom de son fils Hénoc », La Bible du rabbinat français, *op. cit.*

⁵ Les Nombres XXXV, 6, *Ibid.*

⁶ Cf. par exemple V.A, p. 249-250 et I.T.C.L.T, p. 183-184.

⁷ « Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, les faits ne sont pas réversibles. Ce n'est pas parce que tu as pu entrer que tu seras capable de sortir (...). C'est ainsi que ça marche dans la ville. » (V.A, p. 118)

3. La rédemption

Les personnages cherchent dans la fuite ce que Caïn cherchait dans la ville : la rédemption. Dans *City of Glass*, c'est cette solution qu'envisage Quinn pour Peter et Virginia Stillman au moment où il s'aperçoit que le père a disparu dans la ville : fuir la ville comme si la fuite permettait de tout balayer, pardonner, absoudre et d'éviter la mort du fils :

*"They could leave neighbourhood, perhaps leave the city altogether. At the very worst, they could take on new identities, live under different names."*⁸
(C.G, p. 91)

Dans cet exemple, quitter la ville est le second choix qui apparaît dans l'échelle des solutions qu'élabore Quinn. Avant cela, il envisage qu'ils peuvent changer de quartiers, c'est le choix privilégié par les héros des romans de Patrick Modiano : quitter le centre-ville pour se perdre dans la périphérie, comme si l'attraction qu'exerce le centre était synonyme de malheur et de perte, de nocivité et de peurs :

« Et je suis sûr que je descends la rue Mirabeau, si droite, si sombre, si déserte que je presse le pas et que je crains de me faire remarquer, puisque je suis le seul piéton. (...) Il m'arrivait aussi d'emprunter le chemin inverse et de m'enfoncer à travers les rues calmes d'Auteuil. Là, je me sentais en sécurité. »
(R.B, p. 167)

Le centre-ville est désert, abandonné de ses habitants, on y trop vite remarqué. Il est synonyme de danger, parce qu'il est le siège du symbolisme de la ville : là s'y concentre tous les pouvoirs de la ville et de l'Etat. La périphérie est débarrassée de toutes les valeurs et des concepts inhérents au centre-ville. Toute sa symbolique reste à forger : elle est forcément calme et sérénité pour l'esprit car on n'y ressent pas le poids de l'histoire, ancrée dans le centre. Le centre-ville accumule sur différentes couches, différentes strates un concentré de l'histoire humaine. Et il est souvent le lieu de résidence des personnages des romans, le quitter, c'est déjà s'évader de l'enfermement et de la pression qu'il suppose.

« J'aurais voulu me promener avec elle dans les allées du bois, (...) où j'allais souvent, seul, en fin d'après-midi, après avoir pris le métro pour m'éloigner du centre de Paris. » (C.P, p. 41)

⁸ « Ils pouvaient quitter le quartier, voire la ville. Dans la pire des hypothèses, ils avaient la possibilité de prendre une nouvelle identité et de vivre sous un autre nom » (C.V, p. 132)

Mais l'éloignement n'est jamais réalisé, alors même qu'il devient la principale motivation des personnages. Ce désir s'exprime au conditionnel, comme dans la précédente citation et les deux suivantes :

« J'aurais préféré que nous oublions leur existence, mais c'était difficile tant que nous n'aurions pas quitté Paris. » (C.P, p. 80)

« J'aurais voulu que nous soyons tous les deux dans un endroit qui n'évoquât plus rien du passé. Mais elle m'a dit que cela n'avait aucune importance du moment que nous étions ensemble. » (C.P, p. 111)

La ville et le passé font corps et quitter la première, c'est déjà abandonner le second. Elle s'imprègne au plus profond de l'âme et semble irradier tout l'être, jusqu'à ce qu'il soit prisonnier de ses fantômes.

« Mais j'ai eu un serrement au cœur de la voir prisonnière de ces ombres et de ces événements qui me semblaient déjà révolus. C'était comme si je gagnais le large et que je la regardais se débattre contre le courant, derrière moi. » (C.P, p. 142)

Elle s'ancre si profond dans les personnages qu'elle contamine tout jusqu'aux vêtements, qui deviennent sa propriété et sont exprimés sous la forme d'un complément du nom dans la citation suivante. Les personnages pensent pouvoir tout abandonner : l'illusion d'une autre vie a traversé l'esprit de Guy Roland quand il était encore Pedro, il l'exprime au conditionnel :

« (...) je me disais que personne ne viendrait nous chercher ici. Nous ne risquions rien. Nous devenions peu à peu invisibles. Même nos habits de ville (...) se fondaient dans le brouillard. » (R.B, p. 217-218)

Et de ces illusions découlent de nombreux rêves de fuite, des plans de départs avortés qui se généralisent et placent déjà les personnages en plein rêve :

« Mais oui. En attendant ce départ, nous ne quitterions plus le quartier, à l'exemple des voyageurs dans la salle de transit d'un aéroport avant l'embarquement. » (C.P, p. 148)

Des rêves similaires pour Boris, l'ami d'Anna qui, avant le départ de la ville avec les survivants de la résidence Woburn, se voit déjà illusionniste dans une troupe :

“His principal obsession these days is trying to figure out what we will do with ourselves once we leave the city. (...) He comes up with a new plan almost every morning, each one more absurd than the last. (...) He wants the four of us

create a magic show. (...) He will be the magician, of course, dressed in a black tuxedo and a high silk hat."⁹ (I.T.C.L.T, p. 187)

Mais peut-être le spectacle a-t-il déjà commencé et la troupe se représente depuis le début devant le lecteur, à travers le livre ? Boris avait déjà tout du prophète, du guide, le voilà magicien. Le départ reste à écrire, Anna le situe pour le lendemain et le livre se clôt, sur des personnages enfermés dans la ville, en attente de départ. Y-a-t-il quelque chose en dehors de la ville ? Alors qu'Anna et Isabelle sont sur le toit de l'appartement d'où elles jettent le cadavre de Ferdinand, Anna réalise que la ville n'est pas partout en découvrant l'océan :

*"A small breeze began to stir things back and forth, and when I finally got to my feet and looked down into the jumbled world below, I startled to discover ocean – way out there at the edge, a strip of gray-blue light shimmering in the far distance."*¹⁰ (I.T.C.L.T, p.74)

Mais rien ne dit qu'Anna ait raison. Elle a peut-être été victime d'une illusion de la ville. Elle vient de fournir un effort pour jeter le corps de Ferdinand, elle peut-être encore en train de rêver.

En définitive, les héros ne sortent pas de la ville, ils s'y cantonnent. Guy Roland va bien dans les îles Pacifique, mais c'est pour mieux annoncer son retour dans une autre ville : Rome. Les personnages des quatre livres demeurent dans la ville : là, ils errent parmi un décor irréel. Cette errance n'a pas de but en soi, elle s'en découvre un.

⁹ « Son obsession principale, ces jours-ci, est d'essayer de déterminer ce que nous ferons de nous-mêmes lorsque nous aurons quitté la ville. (...) Il sort un nouveau plan presque tous les matins, et chacun est plus absurde que le précédent. (...) Il veut que nous mettions sur pied tous les quatre, un spectacle de magiciens. (...) Ce sera lui le magicien, bien sûr (...) » (V.A, p. 253)

¹⁰ « Une petite brise a commencé à faire ondoyer les choses, et lorsque enfin je me suis relevée et que j'ai plongé mes regards dans l'enchevêtrement du monde au-dessous de moi, j'ai été frappée de découvrir l'océan – tout là-bas, au bord, une bande de lumière gris-bleu qui scintillait au loin. » (V.A, p. 104)

B. L'équilibre

L'errance, dont le racine latine se confond avec le mot *erreur*, a par essence la rédemption qui attend l'homme ou le personnage en fin de course. Dans les quatre romans, c'est l'inverse, l'errance n'a aucun but, et comme dans les romans de Franz Kafka, la faute reste à trouver. Un critique¹ associe les trames des œuvres de Patrick Modiano au mythe du Juif errant. Il oublie au passage que le véritable ressort de ce mythe, c'est l'immortalité. On pourrait également associer ce mythe à l'œuvre de Paul Auster, mais ce serait là encore s'égarer pour la même raison².

Jean a commis l'erreur de croire qu'il pouvait éloigner les ombres du passé de Gisèle, de croire qu'il pouvait ensuite la retrouver à travers une enquête. Guy Roland a commis une erreur semblable, il croit qu'il pourra se retrouver et reste en attente d'un voyage à Rome. Une fois là-bas, il y aura probablement une autre piste et encore une autre... Anna croit pouvoir investir la ville et y retrouver son frère, mais ce défit finira par devenir celui de la survie. Tous sont condamnés à rester en ville et à y demeurer en attente de quelque chose. Ces trajets n'auront aucun sens jusqu'au moment où ils s'éclaireront d'un nouveau jour.

1. Ecriture et marche

*Une ville, la nuit, est une devanture vidée de son contenu.
Il a suffi de quelques graffiti sur un mur pour que les souvenirs qui
sommeillaient dans mes mains s'emparent de ma plume.*
Edmond Jabès, *Le Livre des questions I*.

Dans *City of Glass*, Quinn a pris Stillman en filature et ses errances³ quotidiennes du début de l'ouvrage (là où il se perdait dans la ville pour se perdre en soi) prennent un nouveau sens.

*"To keep his eyes fixed on Stillman, therefore, was not merely a distraction from the train of his Thoughts, it was the only thought he allowed himself to have."*⁴ (C.G, p. 62)

¹ Paul Gellings, *op. cit.*

² Pour le mythe du Juif errant chez Paul Auster, Cf. Catherine Argand, *Entretien avec Paul Auster*, in *Lire*, n°305, mai 2002, p. 96-101.

³ Au passage il est bon de rappeler que phonétiquement « wonder » et « wander » sont très proches ; en Français respectivement se « demander » et « errer. »

⁴ « Garder les yeux fixés sur Stillman n'était donc pas simplement une façon de s'ôter à son train de pensées, c'était la seule pensée qu'il puisse s'autoriser à avoir. » (C.V, p°94)

Si bien que pour garder son attention, Quinn décide d'acheter un carnet rouge et un stylo pour inscrire et conserver toutes les actions de Stillman, actions qui deviennent bientôt les siennes :

*"It would be helpful to have a separate place to record his thoughts, his observations, and his questions. In that way, perhaps, things might not get out of control."*⁵ (C.G, p.38)

La marche n'est plus seule, elle est liée à l'écrit. Et plutôt que de quitter la ville, c'est la marche, mais surtout l'écriture qui devient rédemption.

*" (...) it was the red notebook that offered him salvation."*⁶ (C.G, p. 62)

De là découle que Quinn, (qui n'est déjà plus Quinn puisqu'il est Paul Auster), devient désormais Stillman, il l'imité, l'observe, le cherche et sa vie se trouve rythmée par celle du vieillard. Lui qui avait l'habitude de marcher rapidement dans les rues, ralentit le pas jusqu'à ce que les deux pas ne fassent qu'un. Notons au passage qu'il achète un stylo à un sourd-muet : ce stylo lui permettra de communiquer avec une autre voix, non celle de l'oralité, mais celle de l'écrit. Et petit à petit, ses écrits vont divaguer.

Le premier niveau de lecture sera constitué par la recherche d'un sens dans les pas de Stillman. Un sens qui fera apparaître des mots : TOWER OF BABEL, mais des mots tracés dans l'air, voués à la disparition.

Un second niveau de lecture émergera petit à petit. Stillman sera le miroir de Quinn- non pas qu'ils se ressemblent- mais les divagations renverront Quinn à Quinn. Il ne sera bientôt plus question des actions de Stillman, mais des siennes. Voyageant sous différentes identités, c'est finalement par l'intermédiaire (grâce à l'intersession ?) de Stillman qu'il viendra au livre et donc à lui-même. Pourtant, le livre et l'écrit ne lui étaient pas étrangers. Il écrivait bien sous le pseudonyme de William Wilson les histoires de Max Work, mais il s'agissait toujours de se dissimuler. Avec Stillman, il retirera au fur et à mesure les différentes strates qui l'éloignaient de lui-même et se découvrira pleinement.

On pourrait penser que la trajectoire de *Rue des Boutiques Obscures* est tout à fait opposée. Guy Roland s'est mis en quête de lui-même. Il apprend qu'il s'appelait Jimmy Pedro Stern. Et la vie qu'il va poursuivre ne sera plus la sienne mais elle sera regardée

⁵ « Il serait utile d'avoir un endroit à part où il noterait ses pensées, ses observations et ses questions. Ce serait peut-être une façon d'empêcher les choses de lui échapper entièrement. » (C.V, p. 62)
Malheureusement, la traduction ne retransmet pas tous les sens contenus dans le mot "helpful".

⁶ « (...) ce fut le cahier rouge qui lui apporta le salut. » (C.V, p. 94)

comme extérieure à lui. Plutôt que de se rassembler, comme le fait Quinn, Guy Roland-Jimmy Pedro Stern éclate sous ses différentes identités. Les liens sont rompus :

« Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaine, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi. » (R.B, p. 124)

Au milieu du livre, l'analepse se découvre. Le narrateur ouvre le livre sur le « je ne suis rien » et au milieu de celui-ci, après de multiples investigations, il revient à la même conclusion : « je n'étais rien ». Le temps est alors envisagé comme cyclique et si on regarde la fin du livre, on imagine que Guy Roland est toujours en quête de son passé, il reste fixé dans un état intermédiaire, comme pour mieux prouver la vanité des certitudes. Non, Guy Roland ne saura rien, il ne saura pas qui il est : il n'a livré qu'une part de lui-même. Le reste s'est enfermé dans la neige le jour où Oleg de Wrédé lui a tendu un piège. Les liens sont brisés et Guy Roland s'observe alors comme étranger à lui-même, il revoit son passé, comme s'il n'y avait pas pris part, comme la femme qui voit un enfant dans la rue que l'on appelle Pedro et qui n'est pas lui (R.B, p°242). C'est l'avis défendu par Martine Guyot-Bender qui explique :

« Contrairement à Jean [NDR : narrateur d'Un cirque passe], Stern revit son propre exil à Megève, sa vie clandestine dans les Alpes et sa tentative de passage de la frontière suisse, comme s'il était authentiquement détaché de son propre passé, qu'il était devenu étranger à celui qu'il avait été dans les années quarante. Son expérience est devenue celle d'un autre. »⁷

Guy Roland ne matérialise pas son parcours dans l'écrit, comme le fait Quinn, mais il exhume des reliques du passé, il recherche la vérité. Malgré cela, le livre, en lui-même, se présente comme un journal où le lecteur vit en même temps que le narrateur les découvertes de son identité : de la genèse de la recherche à son *aboutissement*, si on peut parler d'aboutissement. Les fiches d'identités, soigneusement recopiées dans le livre, sont la trace des errances de Guy Roland. Même si le narrateur ne prend aucune note, ne fait aucun projet, la trace de ses errances sont dans le livre. Curieux livre, d'ailleurs, qui en dehors de quelque passage à la troisième personne, est entièrement écrit à la première, comme si à un moment, l'auteur montrait son existence au lecteur par le biais de cette variation.

⁷ Martine Guyot-Bender, « *Mémoire en dérive* », *poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Coll. *Archives des Lettres Modernes*, n°276, lettres modernes minard, Paris-Caen, 1999, p. 25.

Si une réalité est à trouver dans les quatre livres, elle se situe du côté de l'écrit, c'est lui qui conserve la marque du passage des personnages. De la même façon, Anna conserve à travers ses lettres - ses errances dans la ville. Sam lui aussi écrit, mais il n'écrit pas sur lui, il écrit sur la ville :

*“ ‘The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I’d be lost. I don’t think I’d make it though another day.’ ”*⁸
(I.T.C.L.T, p. 104)

Il voulait écrire le livre de la ville mais n'a pas pu conserver ses travaux. Ils ont brûlé dans la bibliothèque. Est-ce que l'enfermement auquel il se soumet n'est pas ainsi condamné par le feu ? Anna, au contraire, vit la ville tous les jours et ce sont ses écrits, plus que ceux de Sam, qui parviennent au lecteur. Sam est condamné parce qu'il n'a pas vécu la ville, il l'a décrite, mais n'a pas parlé de sa propre existence. La ville ne peut pas être dite autrement que par le vécu semble dire le livre.

Anna s'enferme donc dans le livre, son dernier rempart contre la folie. Il lui faut transmettre son expérience, même si elle ne sait pas si ses lettres trouveront leur destinataire. « La ville dépouille de toute certitude », explique-t-elle au début de ses lettres.⁹ Il faut donc garder la trace des événements, conserver ses certitudes par écrit. Ecriture et survie se mêlent à tel point que, matériellement, les livres lui viennent en aide. Alors que l'hiver sévit à l'extérieur de la bibliothèque, Anna est contrainte de brûler des livres pour se chauffer. Ironie là encore : elle avoue qu'elle brûle des livres pour en fabriquer un autre, celui de Sam, qui brûlera lui-aussi. Tout ce gaspillage, Anna en réalise la portée et, elle apprend du même coup l'économie de la lettre : il lui faut réduire au maximum son écriture. Que lui restera-t-il quand son petit carnet sera plein ? Où écrira-t-elle le récit de son voyage dans la ville, ses certitudes ?

*“Time is running short now, and I mustn’t waste any more words than I have to.”*¹⁰ (I.T.C.L.T, p. 183)

Après l'incendie de la bibliothèque, Sam connaîtra l'errance et pourtant il n'écrit plus. L'exil le transfigurera au point qu'il abandonnera son être au hasard et à l'incertitude :

⁸ « Ce livre est la seule chose qui me maintienne. Il m'empêche de penser à moi-même et d'être englouti dans ma propre vie. Si jamais j'arrêtais d'y travailler, je serais perdu. Je ne crois pas que je survivrais un jour de plus. » (C.V, p. 143)

⁹ « Par bribes, la ville te dépouille de toute certitude. » (V.A, p. 15) “Bit by bit, the city robs you of certainty.” (I.T.C.L.T, p. 6)

¹⁰ « Le temps tire à sa fin, maintenant, et je ne dois pas gaspiller plus de mots que nécessaire » (V.A, p. 247)

“ ‘I gave up trying to be anyone,’ he said. ‘(...) The idea was to achieve indifference, (...). I said good-bye to the book (...). I even tried to say good-bye to myself.’ ”¹¹ (I.T.C.L.T., p. 162-163)

Ce renoncement n'est pas sans rappeler celui de Quinn à la fin de *City of Glass*. Les privations qu'ils s'infligent sont les mêmes. Ils renoncent petit à petit à la vie en faisant tout d'abord abstraction de leur corps, puis de leur esprit. Chacun des personnages s'isole. Lorsqu'ils ne se retrouvent pas dans l'isolement, c'est la chute qui les guette.

2. L'isolement ou la chute

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.
Blaise Pascal, *Les Pensées*.

Devant la ville, chacun s'isole et se reconstruit ainsi une réalité. En se coupant du monde, les personnages tentent de fuir leurs angoisses. Wildmer, dans *Rue des Boutiques Obscures*, se coupe du monde dans l'une des pièces du chalet « Croix du Sud » :

« (...) et pour accéder à la chambre de Wildmer, il fallait descendre encore un étage car elle se trouvait en contrebas et sa fenêtre, un hublot, était au ras du sol. Mais Wildmer lui-même avait choisi de s'installer là – dans son terrier, comme il le disait. » (R.B., p. 219)

Ce « terrier » n'est pas sans rappeler celui de Franz Kafka, *Der Bau*, où un troglodyte fait partager ses joies souterraines de l'isolement le plus complet. S'isoler pour se retrouver, ce pourrait-être la devise de ce personnage. Mais si Wildmer s'isole, c'est qu'il a peur qu'un jour où l'autre, en sortant à l'extérieur, on le reconnaisse et le dénonce.

Quinn n'était-il pas lui-aussi ce passager égaré qui s'isole ? Tout le ramène à cela. Le livre s'ouvre sur la description d'un homme isolé dans son appartement, coupé du monde et de ses réalités et qui s'est enfermé dans le mutisme pour se protéger. S'il a bien une démarche extérieure, ce n'est que pour mieux de nouveau s'enfermer, dans la ruelle qui fait face à l'appartement des Stillman. Enfermé, non plus dans un appartement mais dans une voie sans issue, il est devenu la ville :

“It was as though he had melted into the walls of the city.”¹² (C.G., p. 116)

¹¹ « « J'ai abandonné tout effort d'être quelqu'un, a-t-il dit. (...) Mon intention était d'arriver à l'indifférence, (...). J'ai dit adieu au livre (...) J'ai même essayé de dire adieu à moi-même. (...) » » (V.A., p. 220-221)

¹² « C'était comme s'il s'était fondu dans les murs de la cité. » (C.V., p. 165)

Comme la cité, il est devenu un spectre, un être sans corps, qui a réduit ses besoins alimentaires au minimum. Il connaît désormais une sorte de bonheur, en contemplant le ciel au-dessus de sa tête. L'objet de son enquête disparaît petit à petit et il redécouvre le monde comme un enfant :

*"He spent many hours looking up at the sky. From his position at the back of the alley, wedged in between the bin and the wall, there were few other things to see, and the days passed he began to take pleasure in the world overhead."*¹³
(C.G, p. 117)

Ce passage rappelle une idée qui court tout au long de l'essai d'Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*¹⁴ : un homme enfermé dans un puits pourrait vivre uniquement en observant le passage des nuages au-dessus de sa tête. Enfermé, c'est exactement le sort que Stillman réserve à son fils : il le séquestre dès sa naissance, le retire du monde pour qu'il parle la langue de Dieu. L'expérience est ratée et Peter, le fils, est devenu fou ou presque. C'est le parcours inverse qui attend Quinn. Peter était sain avant d'être enfermé, il est sorti neuf ans plus tard comme un pantin, incapable de marcher, de parler et même de se nourrir. Quinn suit le chemin inverse, mais il ne ressort pas du placard : *"That was isolation (...). That was silence."*¹⁵ (C.G, p. 35), se dit-il en songeant au cercueil de son fils, mais il pourrait très bien dire la même chose pour les neuf ans d'enfermement qu'a vécu Peter Stillman.

Ferdinand, dans *In the Country of Last Things*, s'isole dans la construction de maquettes navales et ne sort plus de l'appartement qu'il occupe avec Anna et Isabelle. Dans le même roman, une grande partie des habitants est mobilisée pour la construction d'un Mur marin, une entreprise aussi vaine qu'inutile. Elle est censée protéger la ville de ses ennemis extérieurs. Mais qui voudrait conquérir une ville qui n'offre que la désolation à ses habitants ? L'autarcie se développe donc dans l'esprit de tous les habitants de la ville. Il y a l'idée même d'une sorte d'insularité dans la ville décrite par Anna. Anna, Ferdinand et Isabelle sont les « Robinson » d'une ville devenue île. Il y aurait bien des champs dans l'arrière pays, mais ce qu'elle a vu ce n'est que la mer, une mer à perte de vue. Comme Karl, dans *Amérika* de Franz Kafka, est arrivé en bateau, Anna est venue à la cité par la mer. Tous deux sont venus pour des problèmes familiaux, l'un parce qu'il a couché avec la bonne, l'autre parce qu'elle cherche son frère. Mais le repli de la cité sur elle-même va

¹³ « Il passa de nombreuses heures à regarder le ciel. De sa position au fond de l'allée, coincé entre le caisson et le mur, il ne pouvait pas voir grand-chose d'autre et au fur et à mesure que les jours passaient il prenait plaisir à observer le monde au-dessus de lui. » (C.V, p. 165-166)

¹⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris, 1942. Edition de poche : coll. Folio/essai n°11, Paris, 1985.

¹⁵ « L'isolement, se dit-il, c'était cela. Le silence, c'était cela. » (C.V, p. 58)

beaucoup plus loin, non seulement personne ne sort de la cité, mais encore aucun bébé n'y naît, selon Victoria Woburn. C'est peut-être pour cette raison qu'Anna perdra son enfant. S'il y a toujours des gens pour entrer dans la cité, personne ne peut en sortir. D'autant plus que les entrées sont soigneusement gardées, que des barrages, toujours censés protéger des ennemis de l'extérieur, se dressent à ses entrées.

Quant aux héros de Patrick Modiano, « *leur errance ne s'accommode que de lieux de transit et d'enfermement, signe de la nécessité et de l'impossibilité de changer leur destin.* »¹⁶ Ces lieux sont un appartement presque vide, des cafés, des terrasses, des rues, une boîte de Strip-tease pour *Un cirque passe*, un manoir, des appartements, des bars, des restaurants, pour *Rue des Boutiques Obscures*. Des lieux de passages par définition, qui accueillent un public toujours nouveau et où l'on oublie vite les gens. Ce qui est encore plus étonnant dans ce roman, c'est que le narrateur ne semble pas avoir de domicile. En dehors du bureau de Hutte (dont le nom en lui-même désigne déjà un lieu), il n'a pas d'attache. Il est enfermé dans un lieu clos qu'il peuple de souvenirs et dont il ne sort que pour les compléter. Lui aussi est prisonnier d'une île, l'île de la Cité, qui matérialise le centre historique et politique de la ville. Comme Jean, il tente de la fuir, mais ses voyages, contrairement à ceux de Jean qui se heurte à la frontière italienne (frontière aussi bien symbolique que réelle), n'ont pas de limite, c'est l'éternel retour à la cité tentaculaire.

« *Je crois que c'est une question d'équilibre* »¹⁷ avouera Anna au destinataire de sa lettre. Un équilibre bien difficile à trouver pour les personnages. Un équilibre entre l'extérieur et ses lieux de transit d'une part, et l'intérieur et son enfermement d'autre part. Mais un équilibre qui reste fantomatique, ce sont d'ailleurs les termes qu'elle emploie pour parler de sa vie avec Sam dans la résidence Woburn :

“*There was a ghost equilibrium to this life*”¹⁸ (*I.T.C.L.T.*, p. 169)

C'est-à-dire qu'Anna ressent déjà l'illusion dont lui a parlé Boris : la résidence est construite sur des nuages et elle devrait un jour tomber. Cette île dans l'île, cette pause de bonheur dans la terreur, ne peut se poursuivre indéfiniment : un jour, l'équilibre est brisé et c'est le grand saut. Bien sûr, ce n'est pas le Saut Ultime, évoqué au début du roman et qui concerne ceux qui ne peuvent plus tenir dans la ville, mais il s'agit également d'un saut. En substance, le livre se construit autour de la chute, qui est l'autre versant de l'isolement.

¹⁶ Martine Guyot-Bender, *Op. cit.* p. 25.

¹⁷ *V.A.*, p. 250, “*It's a question of balance, I think.*” (*I.T.C.L.T.*, p. 184)

¹⁸ « *Cette vie avait un équilibre fantomatique* » (*V.A.*, p. 229)

Ferdinand s'isole, devient fou et veut violer Anna. Il finira tué par Isabelle puis jeté du haut du toit pour lui donner la majesté des Sauteurs et sauver les apparences... Ce dernier épisode est l'un des axes structurants du récit : Isabelle va mourir, Anna devra partir de l'appartement, elle découvrira Samuel Farr. Mais ce qui brisera leur bonheur, sera encore une fois une chute ; autre axe structurant du récit. C'est en rencontrant Dujardin et sa boucherie humaine qu'elle va se jeter par la fenêtre et du coup perdre son enfant. Elle trouvera ainsi la résidence Woburn. Mais le jeu d'équilibriste ne se limite pas à cela, dès l'entrée dans le récit et l'exposé des lois de la ville, Anna explique comment il faut marcher dans les rues :

*"When you walk through the streets, she went on, you must remember to take only one step at a time. Otherwise, falling is inevitable."*¹⁹ (I.T.C.L.T, p. 5)

La chute fatale est celle que tous les personnages tenteront d'éviter en gardant l'équilibre. La ville semble taillée pour faire trébucher l'homme à la moindre faiblesse, même la lumière qui s'y déploie est hostile à l'homme et précipite sa chute :

*"You must be careful in this light not to open your eyes too wide, to squint at just the precise degree that will allow you to keep your balance. Otherwise, you will stumble as you walk, and I need not enumerate the dangers of falling."*²⁰ (I.T.C.L.T, p. 21)

Dans les quatre romans tout semble être une question d'équilibre. Jean repense à ce qu'il a fait lorsqu'il était avec Gisèle et explique :

« C'est plus tard, vers trente ans, que j'ai commencé à ressentir de vagues remords en songeant à certains épisodes du passé, comme l'équilibriste qui éprouve un vertige rétrospectif une fois qu'il a traversé le gouffre, sur son fil. » (C.P, p. 140)

La ville porte en elle-même ce gouffre dans lequel le narrateur a rétrospectivement peur de tomber. Cette peur de la chute, on la retrouve chez Guy Roland, qui, sur un pont avec Waldo Blunt, craint lui aussi le vide :

« Il s'arrêta et vint s'appuyer contre le parapet de pierre du pont. Je ne pouvais pas l'imiter parce que cela me donnait le vertige. Alors je restais debout, devant lui. Il hésitait à parler » (R.B, p. 60)

¹⁹ « Lorsque tu marches dans les rues, poursuivait-elle, tu dois te souvenir de ne faire qu'un pas à la fois. Sinon la chute est inévitable. » (V.A, p. 14)

²⁰ « Dans cette lumière, il faut faire attention de ne pas ouvrir trop grands les yeux, de cligner avec l'exacte précision qui permet de garder l'équilibre. Sinon, on trébuche en marchant et je n'ai pas besoin de m'étendre sur les dangers des chutes. » (V.A, p. 35)

Dans *City Of Glass*, le fils Peter Stillman, parmi ses divagations, évoque les métiers qu'il voudrait faire. L'un retient l'attention du lecteur, parce qu'il est très fortement ancré dans l'œuvre de Paul Auster²¹ :

*"The last thing I will be is a high-wire walker. When I am very old and have at least learned how to walk like other people. Then I will dance on the wire, and people be amazed. (...) That is what I would like. To dance on the wire until I die."*²² (C.G, p. 19)

Il semble que tous les personnages aspirent à cet équilibre entre le ciel et la terre, à vouloir marcher sur un fil, presque voler. Ils voudraient ne plus avoir à subir les lois qui régissent le monde, comme celle de la gravité ; ne plus subir les lois qui règlent la ville. Ils entament un parcours pour des raisons diverses mais aboutissent tous entre isolement et chute à une sorte d'équilibre, un équilibre retrouvé, d'avant le basculement avec la ville. Car la ville est à l'image du monde, l'homme y est tombé comme il est tombé au monde. Après le paradis, la terre.

3. Ishtar aux enfers

Pour retrouver l'équilibre perdu, l'équilibre d'avant la chute et le jardin d'Eden, les personnages deviennent des ascètes et expérimentent la privation sous toutes ses formes. Comme l'artiste du jeûne de Franz Kafka, ils oublient les nourritures terrestres pour passer à un stade supérieur, celui qui permettra aux personnages de sortir de leurs corps, pour mieux sortir de la ville. Ils s'adonnent à la contemplation de l'univers et énoncent des règles, pour ensuite les nier. Les derniers passages des livres sont à cet égard significatifs. Chacun se livre à une autoscopie : Guy Roland observe un lagon et se livre à une réflexion romantique, comme Lamartine avant lui, il demande au temps de suspendre son vol. Il se regarde partir vers Rome, il regarde son image dans le lagon : qui est-il en définitive ? Il s'est déjà vu extérieurement, il a revécu son passé, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. Il reste suspendu à un autre espoir, mais c'est comme s'il ne se faisait plus d'illusions sur ce qu'il trouvera au bout de son chemin.

²¹ cf. Paul Auster, *Mr. Vertigo*, Faber and Faber, Londres, 1994. *Mr. Vertigo*, trad. Christine Le Bœuf, Actes Sud, Arles, 1993 ou en livre de poche, coll. *Babel*, n°106.

²² « *La dernière chose que je serai c'est funambule. Quand je serais très vieux et que j'aurai enfin appris à marcher comme tout le monde. C'est alors que je danserai sur le fil et les gens seront abasourdis. (...) C'est ce que j'aimerais. Danser sur un fil jusqu'à ce que je meure.* » (C.V, p. 37)

« *J'avais sorti de ma poche, machinalement, les photos de nous (...).* » (R.B, p. 251)

Et il s'arrête un instant sur celle de Gay Orlow, son chagrin refermera le livre et laissera le lecteur avec les mêmes interrogations qui s'offraient à lui en l'ouvrant.

Anna reste figée dans une cuisine, où elle rédige les derniers mots d'une lettre qui parviendra au lecteur sans son point final :

*"That was how we left if before going to bed : if the sky looks promising, we will be off without another word."*²³ (I.T.C.L.T, p. 187)

L'ouvrage se clôt sur une promesse : elle écrira de nouveau lorsqu'elle sera hors de la ville. Dans cet ultime passage, elle se regarde comme si elle était sortie de son corps, qu'elle planait au-dessus de la résidence et qu'elle pouvait se voir écrire dans la cuisine et voir ses compagnons dormir à l'étage.

*"It is deep into the night now, and the wind is blowing through the cracks in the house. Everyone else is asleep, and I am sitting downstairs in the kitchen, trying to imagine what is ahead of me."*²⁴ (I.T.C.L.T, p. 187)

L'autoscopie semble aussi de mise pour Jean, dans *Un cirque passe*. Lui, qui revoit son passé avec le regard de l'âge mûr, se le remémore en même temps que le lecteur découvre l'histoire, chronologiquement. Il se rappelle l'annonce de la mort de Gisèle et sa réaction : déjà il n'était plus lui-même, ni dans la même ville :

« *A mesure que je marchais, il me semblait que j'étais déjà dans une ville étrangère et que je devenais quelqu'un d'autre.* » (C.P, p. 153)

La mort de Gisèle a accompagné son passage vers l'âge adulte. Jusqu'à présent, il jouait aux « grands », s'inventait une fugue à Rome avec son amie, il est maintenant confronté à la réalité, dans sa nudité et sa violence. Mais Jean n'en est pas à sa première métamorphose. Auparavant, son parcours lui avait offert un moyen de changer :

« *Ma timidité, mes doutes, cette habitude de m'excuser pour le moindre de mes gestes, de me dénigrer, de donner souvent raison aux autres contre moi, tout cela avait disparu comme tombe une peau morte.* » (C.P, p. 137)

²³ « *Voici où en étaient les choses quand nous sommes allés nous coucher : si le ciel paraît favorable, nous nous en irons sans un mot de plus.* » (V.A, p. 254)

²⁴ « *Nous sommes au cœur de la nuit, maintenant, et le vent souffle dans la maison à travers les fissures. Tous les autres dorment et je suis assise en bas, dans la cuisine, en essayant d'imaginer ce qui m'attend.* » (V.A, p. 254)

Ces changements sont également vécus par Quinn. Progressivement, il abandonne son être : il refuse l'alimentation, puis retire ses vêtements ; son « corps social » ayant fuit, il fuit son corps humain et ses contraintes, puis son esprit pour se retirer à tout jamais. Dans un article critique, Catherine Pokucinski compare cette démarche à celle du caméléon, il change de peau selon le décor, comme il change de nom : s'il change de peau, c'est qu'il se sent jugé, il a besoin du regard des autres pour vivre explique-t-elle : « [NDR : un] *personnage qui cherche la justification de son existence dans le regard d'autrui, avant de céder à la tentation de l'effacement et de l'indétermination.* »²⁵

Mais ce regard d'autrui, Quinn ne semble pas tant le subir que cela. Il vit enfermé, célibataire, sans autre but que d'écrire et de marcher dans les rues de New York. S'il désire le contact avec l'autre, il ne le cherche pas spontanément et lorsqu'il en a, comme avec le fan des Mets dans un bar, il ne les approfondit pas.

Le véritable parcours de Quinn n'est pas un parcours de caméléon, parce qu'un caméléon ne mue pas, parce qu'un caméléon change la teinte de sa peau, mais ne se retrouve jamais nu. Quinn ne subit pas ces transformations. Il est une sorte d'Ishtar masculin, cette déesse de la ville et de la fécondité qui descend aux enfers pour sauver son bien-aimé, comme le raconte la légende babylonienne. A chacune des portes qui la sépare de l'Enfer, elle laisse un de ses vêtements au gardien de la porte et finit nue, aux enfers.

Quinn réagit de la même manière, il descend progressivement vers le néant et à chacune des étapes, il se sépare de l'un de ses « vêtements » : le vêtement social, sexuel, physique etc. Il conservera son cahier rouge, sa dernière parure avant de disparaître. Il apparaît et disparaît, là est son énigme. Son domaine est celui des moines qui renoncent à tout pour se consacrer à Dieu. Quinn renonce effectivement à tout, mais devant la nudité du monde, il abandonne, comme Samuel dans *In the country of Last Things*, tout espoir d'être quelqu'un. Et si Quinn est si proche de la légende babylonienne d'Ishtar, c'est que sa descente est ritualisée. Son abandon du monde ressemble à une procession religieuse, à un abandon de la vie qui se déroule dans une atmosphère de sacré reconstruit :

“After that he took off all his clothes, opened the window, and one by one dropped each thing down the airshaft: first his right shoe, then his left shoe; one sock, and then the other sock; his shirt, his jacket, his underpants, his pants. He did not look out to watch them fall, nor did he check to see where they landed.

²⁵ Catherine Pokucinski, *op. cit.* p. 299-312.

Then he closed the window, lay down in the centre of the floor, and went to sleep.”²⁶ (C.G, p. 126)

Renonçant au confort, il abandonne, il renonce au monde qu’il a jugé absurde. Et ce processus qu’il engage, cette lente cérémonie d’adieu, n’est qu’un moyen de redonner, par le sacré et le religieux, un sens au monde. Il consent un dernier effort avant de sombrer dans le néant. C’est alors que Quinn verra défiler des plats devant ses yeux, il mangera et il sera heureux, parce qu’il ne sera plus.

Si la comparaison avec Samuel de *In the Country of Last Things* est juste, Quinn tente alors lui-aussi de devenir un bouddha, de faire sortir le monde de soi avant de sortir celui-ci :

*“Little by little, I became as serene as a Buddha, sitting in my corner and paying no attention to the world around me.”*²⁷ (I.T.C.L.T, p. 163)

Il devient étranger au monde, comme Jean dans *Un cirque passe* devient étranger à la ville. Tous subissent ainsi le même processus d’abandon, un abandon ritualisé qui veut faire sens dans un monde qui l’a perdu progressivement parce qu’il a perdu l’usage de ses mots.

²⁶ « Après quoi il se déshabilla entièrement, ouvrit la fenêtre, et un à un, laissa choir chaque vêtement dans le conduit d’aération : d’abord sa chaussure droite, puis la gauche ; une chaussette, puis l’autre ; sa chemise, sa veste, son slip, son pantalon. Il ne se pencha pas pour les regarder tomber et il n’essaya pas non plus de voir où ils atterrissaient. Il referma alors la fenêtre, s’allongea au milieu du parquet et s’endormit. » (C.V, p. 179)

²⁷ « Petit à petit, je suis devenu aussi serein qu’un bouddha, assis dans mon coin et n’accordant aucune attention au monde qui m’entourait. » (V.A, p. 221)

C. Le livre de la ville

Paris nous ignore, alors que c'est dans cette ville que le livre s'ouvre et s'est fermé, alors que c'est ici que les paroles que nous avons échangées se sont engravées.

Edmond Jabès, *Le livre des Ressemblances*.

Dans l'interrogation sur la cité, le langage se situe au cœur du problème. Le premier malheur infligé à une cité dans la Bible, c'est la division des langues dans l'épisode de la Tour de Babel. Les hommes construisent un édifice pour se mettre à égalité avec Dieu et Dieu divise leurs langues pour ne plus qu'ils ne se comprennent lus. Les hommes sont alors confondus. Ce dernier mot, en hébreu *Balal*¹, semble avoir donné son nom à la ville : Babel, la confusion ? A l'orgueil, Dieu répond la confusion. Ce fléau vient avant la destruction des deux villes de Sodome et Gomorrhe, comme s'il en était le présage : division des langues, puis destruction.

1. Babel : le langage de la cité

Dans *In the Country of Last Things*, Anna observe la construction d'un mur marin qui doit protéger la ville de l'extérieur. La ville se ferme sur elle-même et s' imagine des rivaux. Sur le chantier du mur, Anna note que beaucoup parlent des langues différentes et qu'ils ont dû mal à se comprendre :

*"In effect, each person is speaking his own private language, and as the instances of shared understanding diminish, it becomes increasingly difficult to communicate with anyone."*² (*I.T.C.L.T.*, p. 89)

L'hiver viendra bouleverser la construction du mur. Ce n'est pas ici Dieu qui divise les langues, mais la ville qui, par son fonctionnement, favorise l'oubli. Une fois qu'une chose a disparu, son nom est préservé un temps, explique Anna, puis elle disparaît totalement :

¹ Littéralement ce terme est une forme conjuguée du verbe : *confondre*. Néanmoins certains dictionnaires émettent l'hypothèse d'une double origine au nom, de l'hébreu *Bābhel* et de l'assyro-babylonien, *Bāb-ili*, porte de Dieu.

² « En fait, chacun parle sa propre langue personnelle, et, comme les occasions d'arriver à une compréhension partagée diminuent, il devient de plus en plus difficile de communiquer avec qui que ce soit. » (*V.A.*, p. 124)

*“How can you talk to someone about airplanes, for example, if that person doesn't know what an airplane is? It is a slow but ineluctable process of erasure.”*³ (I.T.C.L.T, p. 88-89)

Alors que leur réalité s'est envolée, certains mots continuent à exister : la rupture entre signifiant et signifié est consommée.

*“But then, little by little, the words become only sounds, a random collection of glottals and fricatives, a storm of whirling phonemes, and finally the whole thing just collapses into gibberish.”*⁴ (I.T.C.L.T, p. 89)

Aussi faut-il envisager les lettres d'Anna comme un double processus de survie : une survie personnelle associée à une tentative de survie des mots : les utiliser pour ne pas les voir disparaître. C'est pourquoi elle économise et réduit son écriture, pour que tous puissent entrer dans le livre. Le livre n'est pas seulement un objet inhérent à la cité, il devient un moyen de passer outre l'univers irréal. Il collectionne les mots disparus, élabore une nouvelle définition pour certains... Il vit alors même que la vie semble avoir disparu de la ville. Anna ne pourra pas avoir d'enfant, il ne naît plus d'enfant ici, lui explique Victoria, pourtant, elle accouchera de ses lettres. Elle reconstruit du coup une généalogie spirituelle, elle s'offre le moyen d'exister après sa disparition, le même moyen qu'elle emploie pour sauvegarder et faire vivre les mots.

On a vu précédemment que les personnages s'attachaient à recréer des rituels sacrés, des rituels de passage et de transition. Parler le *langage des spectres*, parler le passé, c'est déjà un processus de sacralisation. « *La langue sacrée est partiellement affranchie de la fonction signifiante, sans que d'autre part la signification soit jamais entièrement perdue.* »⁵ C'est ce que réalise Anna en parlant des avions. Sacré et poétique se confondent, il n'y a qu'à relire les livres poétiques de la Bible, comme *Le Cantique des Cantiques*, pour s'en convaincre. Ils sont étroitement liés. Le livre écrit par Anna, à travers ses lettres, est une promesse de signification. Il ne délivrera pas totalement son sens au lecteur.

La lecture constante de la Bible dans les pays anglo-saxons, que l'on attribue à une pratique protestante du texte (qui suppose une lecture individuelle et un rapport direct au

³ « *Comment parler à quelqu'un d'avions, par exemple, s'il ne sait pas ce qu'est un avion ? C'est un processus lent, inéluctable, d'effacement* » (V.A, p. 123).

Le mot *érosion*, semble mieux convenir pour traduire *erasure* plutôt que celui d'*effacement*. (NDR)

⁴ « *Mais ensuite, petit à petit, les mots deviennent uniquement des sons, une distribution aléatoire de palates et de fricatives, une tempête de phonèmes qui tourbillonnent, jusqu'à ce qu'enfin le tout s'effondre en charabia.* » (V.A, p°123-124)

⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962.

texte), implique une traduction sans cesse réactualisée. Cette traduction fixe la norme du langage par son caractère sacré. Dans les pays latins, la tradition de lecture du texte sacré suppose un éloignement. Un intercesseur est nécessaire entre le texte et son lecteur. Ceci caractérise une lecture *catholique*⁶ du texte. La Vulgate, en latin, sert de base au langage mais ce sont les Humanités, c'est-à-dire ceux qui donnent le sens au texte sacré, qui servent de référent au langage. Mais les Humanités ont quelque peu disparues et ne rendent plus le sens du monde actuel ; et la croyance systématique (et longtemps imposée) en le sacré a diminué... Aussi les auteurs se proposent-ils de combler ce vide :

*« La poésie se déploie toujours dans la nostalgie d'un monde sacré perdu. Le poète est celui qui se rend compte que le langage, et avec lui toutes choses humaines, est en danger. Les mots courants n'ont plus de garantie ; ils perdent leurs sens, tout se met à perdre son sens – le poète va essayer de leur rendre. »*⁷

Non seulement le livre conserve *la langue des Spectres*, la langue de l'avant-ville, mais encore propose-t-il de donner des nouvelles formes pour décrire de nouvelles réalités.

*« La poésie, par conséquent, est d'abord cette garantie retrouvée du sens des mots et de la conservation des paroles. »*⁸

Dans *Un cirque passe*, Jean échange des livres pour subsister - principalement des ouvrages de Balzac. Symboliquement, il n'a plus besoin de ces livres, car ils sont *réalistes*, il marchande une nouvelle forme contre une ancienne. Car à partir de l'ancienne forme, il a décidé d'en construire une nouvelle qui corresponde aux préoccupations d'aujourd'hui. Les bibliophiles savent bien qu'ôter la page de garde d'un livre, c'est lui faire perdre toute sa valeur, tout son sens et toute son âme. Sans page de garde, un livre est privé d'auteur et de titre. C'est pourtant ce que va faire Jean au début du roman :

« J'ai pris un livre sur les rayonnages, j'ai arraché la page de garde sur laquelle j'ai noté mon nom, mon adresse et DANTON 55-61. » (C.P, p. 19)

Modiano prêche, à travers ce geste qu'il fait faire à Jean, pour un nouveau rapport au livre dans la cité. Il incite le lecteur à prendre de la distance par rapport à l'écrit : les contours de la réalité ne sont pas ceux que l'on croit. Il privilégie ainsi l'expérience individuelle de l'homme par rapport à la ville et au monde. Le livre est remis dans son

⁶ Bien qu'il faille quelque peu nuancer l'opposition entre catholique et protestant, elle reste néanmoins valable dans ces grands principes, si l'on fait abstraction des différents courants qui gravitent autour de ces deux axes.

⁷ Michel Butor, *Le roman et la poésie*, in *Essais sur le roman*, op. cit., p. 36.

⁸ *Ibid.*

contexte d'objet, dont la consommation peut-être différente de celle qu'elle occasionne à l'accoutumée. Quel est le livre dont il a arraché la page ? C'est au lecteur de choisir le sien. Ce n'est pas un appel à l'autodafé, mais un appel au recul, au fondement d'une autre manière de voir le livre. De même que l'expérience est subjective, l'Histoire elle-même est subjective, comme le passé, comme le souvenir et comme les livres. Et le même processus est retranscrit dans *In the Country of Last Things* : le livre est brûlé pour servir de chauffage à Anna et Samuel. Ce n'est pas non plus un pied de nez à la littérature, la ville enclenche ici un processus de survie et pousse l'homme à faire ce qu'il ne voulait pas faire. Avec le recul, le choix d'Anna est le bon choix, puisque de toute manière, la bibliothèque de « the city », comme la bibliothèque d'Alexandrie, partira en cendres. Il faut donc tout reconstruire : la littérature, les écrits sont à repenser et c'est finalement sous un jour nouveau que s'ouvre le lendemain de l'incendie. L'unique livre qui est conservé par la ville est finalement celui d'Anna. Ses lettres constituent l'histoire fragmentaire du chaos de la ville.

La réflexion sur le langage et la poétique ne s'arrête pas là. Si Stillman collecte des objets usés et sans forme dans New York, c'est qu'il tente de leur trouver un nouveau nom : il y a des noms pour les objets utiles, mais une fois qu'ils sont jetés, inutiles et transformés en un amas non identifiable, ils n'ont plus de nom. Stillman veut leur donner un nom et donc un sens. Et cette quête du sens des choses va plus loin encore. Ses discussions avec Quinn, quasiment intraduisibles en français, ont un point commun : elles cherchent désespérément un lien entre les choses, entre objet et nom, entre les objets entre eux, entre les hommes et les objets, entre les noms ; cette quête d'un sens nouveau ne trouve pas sa fin, elle s'épuise dans la quête de l'être qui lui est parallèle. En définitive, le nom qui serait l'objet n'existe pas, la réunion des langages après Babel n'est pas possible. C'est pourquoi d'ailleurs la figure du Sourd-muet est si récurrente dans l'œuvre de Paul Auster : c'est à un sourd-muet que Quinn achète son stylo ; dans la résidence Woburn, Maggie Vine, l'une des personnes qui compose l'équipe est sourde-muette. Quant à Patrick Modiano, dans *Un cirque passe*, il présente le narrateur Jean, comme un jeune-homme qui veut devenir écrivain. On retrouve cette idée même jusque dans son dernier ouvrage paru à ce jour, *Accident nocturne*, où son narrateur, après avoir été renversé par une voiture, se retrouve dans un hall d'hôtel, il veut parler à un homme qu'il croit être policier : « *J'aurai*

*voulu lui poser la question, mais je savais d'avance qu'il ne m'entendrait pas. Désormais, j'avais une VOIX BLANCHE. »*⁹

Dans la ville d'Anna, chacun utilise sa propre langue, Boris Stepanovich s'en sert comme un « *moyen de locomotion* » et est doué aussi bien pour la persuasion que pour faire revivre les éléments disparus du passé. M. Frick, le chauffeur de la résidence, parle un langage désarticulé... Quant à Peter Stillman, enfermé neuf ans dans un placard dans *City of Glass*, son langage est plus une succession de phonèmes, de répétitions, de jeux sur les mots qu'une réelle communication. D'ailleurs il se dit poète et crée une réalité à partir de son expérience inédite :

*“ I am mostly now a poet. Every day I sit in my room and write another poem. I make up all the words myself, just like when I lived in the dark. (...) I am the only one who knows what the words mean. They cannot be translated. These poems will make me famous. Hit the nail on the head. Ya, ya ya. Beautiful poems. So beautiful the whole world will weep. ”*¹⁰ (C.G, p. 19)

A l'ultime fin du roman, Quinn deviendra lui-aussi poète. Son stylo s'épuise en même temps que son cahier rouge. Comme Anna, il écrit de plus en plus petit, condense de plus en plus ses phrases. Il veut continuer d'écrire avec sa voix qui ne peut être conservée comme l'écrit :

*“He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again.”*¹¹ (C.G, p. 131)

De tous ces exemples, une idée ressort : l'homme cherche sa voix dans un monde qui l'a étouffé. De même que les personnages recherchent leur nom sacré, intérieur et caché, ils cherchent leurs voix. Leurs errances ne conduisent qu'à cela. C'est pourquoi ils s'isolent, deviennent ascètes, ils cherchent le moyen de s'écouter eux-mêmes. Cette voix est la voix poétique mais c'est également une voie spatiale. Les chemins ne mènent qu'à cela : la

⁹ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Gallimard, Paris, 2003, p. 12. Etrange coïncidence, la même année, Paul Auster et Patrick Modiano font paraître tous deux un livre. Un recueil de textes pour le premier, *Constat d'accident*, Actes Sud, Arles, 2003 (*Accident Report*, en Anglais); un roman pour le second. Les deux titres contiennent le mot *accident*.

¹⁰ « Je suis surtout poète, maintenant. Chaque jour je reste dans ma chambre à écrire un nouveau poème. J'invente tous les mots moi-même, comme lorsque je vivais dans le noir. (...) Je suis le seul à savoir ce que ces mots signifient. Ils ne peuvent pas être traduits. Ces poèmes me rendront célèbre. J'ai tapé dans le mille. Ya, ya, ya. De beaux poèmes. Si beaux que le monde entier pleurera. » (C.V, p. 36)

¹¹ « Il se demanda s'il aurait en lui assez de ressources pour écrire sans stylo, s'il pouvait apprendre à parler au lieu d'écrire, à emplir les ténèbres de sa voix, à lancer les mots dans l'air, dans les murs, dans la ville, et cela même si la lumière ne devait jamais revenir. » (C.V, p. 184)

découverte d'une voix intérieure et propre. L'espace et l'écrit sont liés par cette même voix.

Un nouveau rapport s'installe entre la ville et l'écrit, entre la cité et le langage auquel elle donne naissance. Ce rapport se découvre à travers un nouveau pacte de lecture, où l'auteur, contrairement à celui du XVIII^e siècle qui prétendait à la vérité, avertit le lecteur qu'il ne faut pas prendre le livre à la lettre. D'ailleurs, ce livre, l'auteur l'offre au lecteur et s'en dépossède en quelque sorte. Il ne devient plus l'auteur du livre, mais un nom sur une couverture. A cet égard, l'épisode de la gare dans *City of Glass* de Paul Auster est révélateur. Quinn y rencontre une de ses lectrices. Ce n'est pas la lectrice qu'il attendait, ce n'est pas ainsi qu'il voulait être lu, etc. Sa déception est un clin d'œil au lecteur en même temps qu'une première épreuve dans son parcours de renonciation au monde.

La ville irréelle donne naissance à des écrits qui veulent s'inscrire avec obsession dans ses murs : ils veulent laisser ou retrouver une marque, livrer un langage qui puisse à nouveau rendre compte de la complexité du monde moderne. La voix émerge du chaos pour percer le sens.

2. Poétique de la ville irréelle

*Nul souvenir ne subsiste des anciens, de même
de leurs plus récents successeurs il ne
demeurera aucun souvenir chez ceux qui
viendront plus tard.*

Ecclésiaste, I, v.11.

S'il faut définir la poétique de la ville irréelle et ses figures principales, la construction des phrases paraît l'un des axes structurants : les anaphores, aussi bien au niveau des phrases que des actions des personnages, sont omniprésentes. « *Little by little* », se retrouve en permanence dans les ouvrages de Paul Auster. Un tour d'horizon des citations données jusqu'à maintenant permet de s'en apercevoir sans qu'il soit besoin d'énumérer toutes les occurrences. De même, la répétition systématique des mêmes événements chez Patrick Modiano : le fait d'agripper le bras du narrateur, par exemple. Comme dans le langage sacré dans les textes bibliques, la répétition se confond avec l'incantation, elle est un moyen mnémotechnique, une musique qui permet de retenir l'esprit aux phrases. Les noms sont capitaux dans la recherche du sens perdu. « *Pour commencer, il me faut un nom* »¹², annonce Stillman à Quinn, et ce nom va conditionner les rapports entre les deux hommes. Stillman y cherchera une rime (ce que la traduction rend assez mal). Cette rime

¹² C.V, p. 109, "In order to begin, I must have a name." (C.G, p. 74)

est « Twin », c'est-à-dire « jumeau » (la traduction française donne « Fouine »). Avec la rime, Stillman perce une partie de l'identité de Quinn. Lui qui a un nom qui pose une question et qui est signifiant, cherche dans celui de Quinn une signification. Celle-ci se révèle juste. Quinn est un « Jumeau », il est le double de lui-même parce qu'il a plusieurs identités. Quinn se présente sous sa vraie identité, cette identité est éclatée en deux morceaux : il est également Paul Auster, le détective privé, chargé d'enquêter sur Stillman :

"I like your name enormously, Mr Quinn. It flies off in so many little directions at once." ¹³ (C.G, p. 74)

Il y a également une fonction poétique dans le nom. Ce que Marcel Proust remarquait déjà dans *Du côté de chez Swann* : « *Le nom de Parme, (...) m'apparaissait compact, lisse, mauve et doux (...)* » ¹⁴ Un exemple qui n'a pas été pris au hasard, puisque que l'on retrouve chez Modiano la même formulation :

« Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précèdent notre départ à tous pour Megève me reviennent (...). Ce sont (...) les noms, comme celui, pourpre et scintillant, de : « Rubirosa », et, celui, blafard, d' « Oleg de Wrédé » et d'autres détails impalpables... » (R.B, p. 208)

La fonction poétique se mêle au sacré quand elle devient *litanie incantatoire* ¹⁵ : c'est le sens que l'on peut donner aux passages bibliques ¹⁶ où tous les descendants des tribus d'Israël sont donnés. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, c'est cette fonction qui est mobilisée par Patrick Modiano.

« Il me passait les photos une par une en m'annonçant le nom et la date qu'il avait lus au verso, et c'était une litanie à laquelle les noms russes donnaient une sonorité particulière tantôt éclatante comme un bruit de cymbales, tantôt plaintive ou presque étouffée. Troubetskoï. Orbeliani. Cheremeteff. Galitzine. Eristoff. Obolensky. Bagration. Tchavtchavadzé... » (R.B, p. 43)

L'incantation transite par les noms et permet à Stioppa de convoquer le passé. Guy Roland le fait renaître à travers sa perception du langage. C'est un univers où le nom

¹³ « *Votre nom me plaît énormément, monsieur Quinn. Il s'éparille dans tant de petites directions à la fois* » (C.V, p. 110)

¹⁴ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, 3^e partie : *Noms de pays : noms de lieux*, Coll. *Bouquins*, Tome I, éditions Robert Laffont / Quid, Paris, 1991, p. 320-321

¹⁵ « litanie » est à prendre au sens originel du terme, *prière* et « incantatoire » dans le sens de magique, la « litanie incantatoire » serait donc une prière, reprenant régulièrement les mêmes termes à laquelle on attribuerait des pouvoirs magiques, comme celui de faire revivre le passé. NDR.

¹⁶ Voir par exemple le chapitre XXXVI de la Genèse.

promet le sens sans le délivrer totalement¹⁷. L'incantation est considérée comme un moyen d'accès à la mémoire. « *Les signifiés se perdent dans les sonorités, les mots se détachent lentement de leurs référents, délogent la linéarité de la prose et construisent finalement d'autres réalités.* »¹⁸ Les réalités se situent alors dans le langage et non plus dans le sens. Cette même fonction, Jean la mobilise pour retrouver le nom d'un ami de son père :

« *L'un des noms avait une consonance comme « Beaufort » ou « Bousquet ».*
(C.P, p.19)

Il ne s'agit plus d'écrit, mais bien d'oralité, les consonnes et les voyelles n'ont plus de sens. Jean ne cherche pas un personnage qu'il a connu, mais quelqu'un dont il a entendu parler. Ce nom, qu'il ne trouvera pas, lui permet d'enclencher le processus du souvenir. Le langage devient le point de départ de sa réflexion sur la mémoire. De là même manière, le nom ouvre aussi les horizons, le langage permet de sortir des frontières de la ville.

« *Le mot « Portugal » avait aussitôt évoqué pour lui l'océan vert, le soleil, une boisson orangée que l'on boit à l'aide d'une paille, sous un parasol.* » (R.B, p°172)

Le rêve ou le passé perdu, Quinn et Stillman les évoquent dans leurs conversations ontologiques. Mais ce ne sont pas les seuls éléments convoqués par le langage, la littérature est appelée, comme pour marquer une continuité, pour affirmer une descendance dans l'univers livresque.

3. Répétitions et espaces blancs

*Le souvenir des mots est fixé par l'encre sur le papier.
La lumière est dans leur absence que tu lis.
Edmond Jabès, Le Livre des Questions I.*

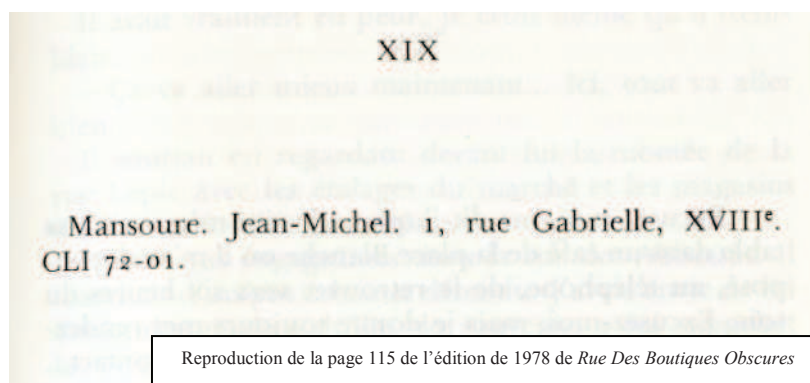
Cette descendance, les deux auteurs la marquent en répétant des épisodes d'autres livres, comme des clins d'œil à leur lecteur. Non seulement leurs propres livres, mais aussi les livres qui les ont précédés. Se jouant de tous les genres, les auteurs s'amuse avec le lecteur et les pistes d'interprétations. En reproduisant nombre d'épisodes qui ont marqué le 20^e siècle, Paul Auster, dans *In the Country of Last Things*, joue avec la notion de ville, qu'il va jusqu'à élargir à celle de communauté humaine. Ces nombreux épisodes sont assez

¹⁷ Cf. Octave Mannoni, *Un commencement qui n'en finit pas*, Coll. *Champ freudien*, éditions du Seuil, Paris, 1980.

¹⁸ Martine Guyot-Bender, *op. cit.* p. 88-89.

situés pour qu'on puisse les identifier, mais assez vagues pour qu'ils aient une portée générale, applicable dans toutes les situations.

Ce qui caractérise également ces romans, c'est l'utilisation des espaces blancs et des zones hors du texte. *Rue des Boutiques Obscures* compte quarante-sept chapitres répartis sur près de deux-cent cinquante pages (éditions de poche). Certains chapitres ne font qu'une phrase.



Reproduction de la page 115 de l'édition de 1978 de *Rue Des Boutiques Obscures*

Cette reproduction a conservé le format d'origine. La page (21 x 14cm) est occupée au un quart par le texte. Le reste est constitué d'espace blanc. A partir de ces indications fragmentaires, le lecteur doit tout imaginer. Un nom, suivi d'un prénom, comme dans un rapport de police, suit l'adresse, le quartier et le numéro de téléphone. L'auteur refuse de conclure. Il fournit les éléments au lecteur, qui doit imaginer le sens qu'il doit leur donner à partir de ces indications. L'objectivité de l'information et la réduction de la phrase sont poussées à l'extrême. Il s'agit seulement de livrer une information à l'état brut, sans aucun commentaire.

Dans *L'œuvre ouverte*¹⁹, Umberto Eco énonce les principes de la théorie de l'information. Dans un premier temps, il explique que plus une information est claire est réduite, plus elle a de chance d'aboutir à son destinataire. Dans un second temps, il expose la nécessité de la clarté et de l'ordre du message. Mais, ajoute-t-il, « *Plus un message est ordonné et compréhensible, plus il est prévisible* »²⁰, c'est-à-dire qu'il risque d'être perdu à cause de sa banalité. Aussi énonce-t-il une règle, par rapport à l'horizon d'attente du récepteur : « *L'information serait (...) liée non à l'ordre, mais au désordre, ou du moins à un certain type de négation de l'ordre habituel et prévisible.* »²¹ Ramené au passage de *Rue*

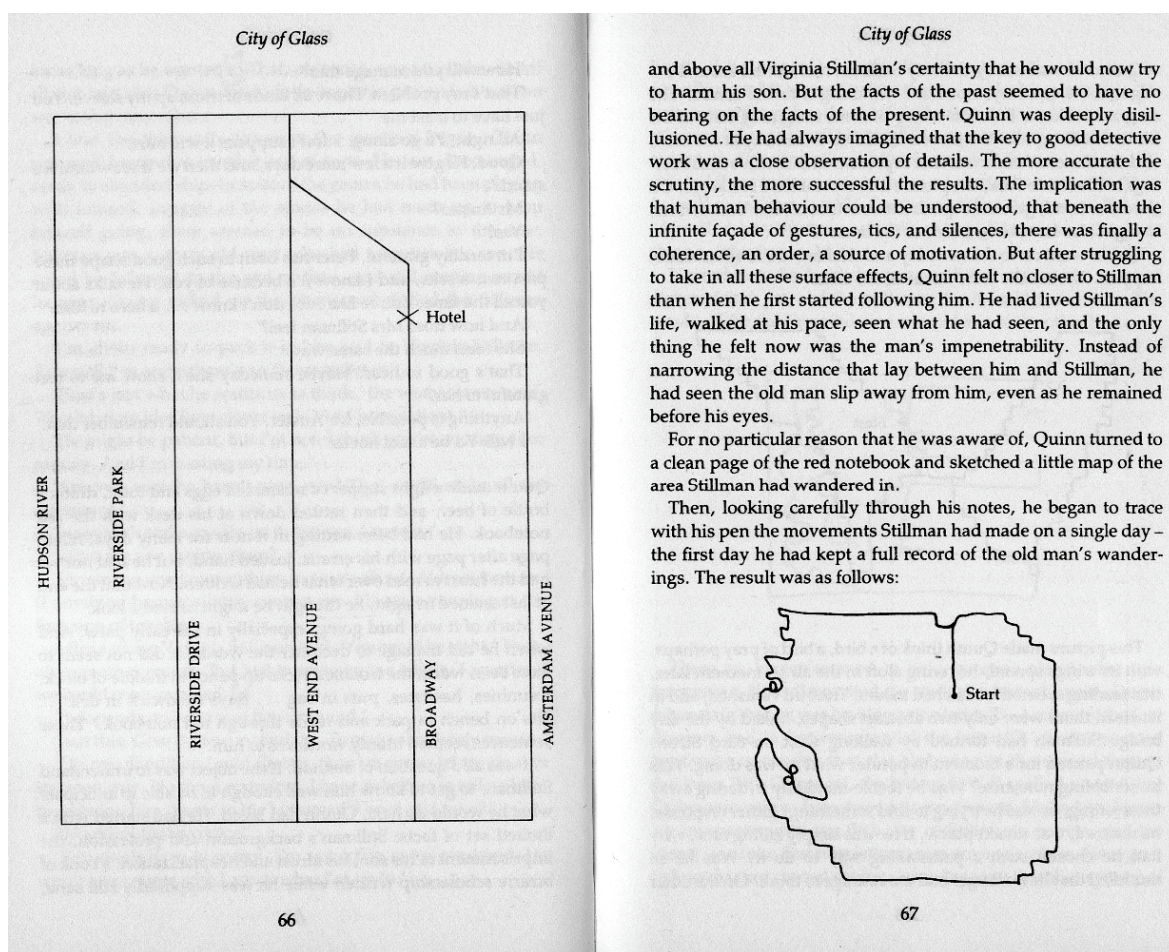
¹⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 70 à 78.

²⁰ *Ibid*, p. 78.

²¹ *Id.*, p. 82. (les passages en romain sont en italique dans le livre).

des Boutiques Obscures, on peut dire que le *message* (ou *l'information*, même s'il ne s'agit pas cela) a de quoi surprendre le lecteur. Le lecteur est celui d'un roman. Naturellement, il s'attend à trouver ce que l'on trouve dans un roman, c'est-à-dire, une phrase avec un sujet, un verbe et un complément : « Jean-Michel Mansoure habitait au numéro 1 de la rue Gabrielle dans le 17^e arrondissement de Paris. Son numéro de téléphone était CLI 72-01. » Il est vrai que cette phrase est fort mal construite, avec des répétitions inutiles. Devant cette phrase le lecteur se demande pourquoi tant d'informations inutiles. Or, justement, ces informations inutiles font le corps du chapitre. Le message que transmet l'auteur est retenu par le lecteur pour son étrange formulation : on s'attend à un roman, et le lecteur lit un extrait d'annuaire. Il prend la place du narrateur, feuillette les mêmes documents et suit les mêmes pistes. L'errance et les aléas de la pagination reproduisent formellement les errances du personnage dans la quête de son identité : les numéros de téléphone se présentent comme des énigmes à résoudre, les adresses comme des rébus à compléter. C'est le lecteur qui doit ici tirer les conclusions.

Paul Auster va plus loin encore, puisqu'il offre une carte des divagations des deux personnages : Quinn et Stillman.

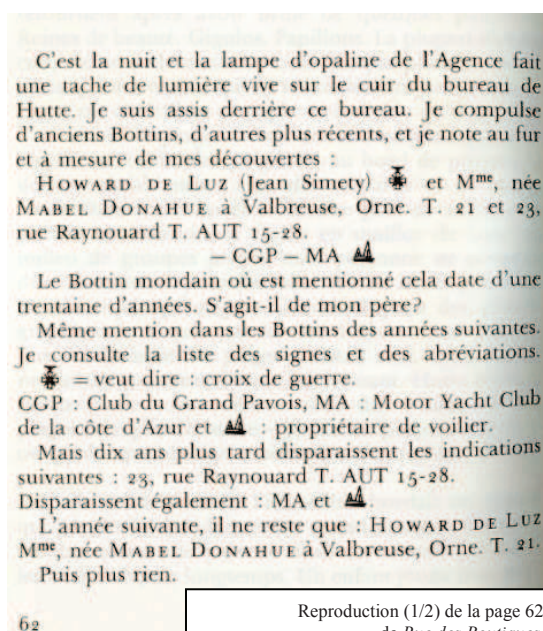


Ci-dessus reproduction (8/10) des pages 66 et 67 de l'édition anglaise au format « poche »

L'espace du roman est investi non plus par des mots, mais par des images : des plans et des cartes, des indications précises qui permettent au lecteur de retrouver les parcours des personnages. Sur la reproduction précédente, le dessin de la page de droite fait également penser à un jeu autour du test de Rorschach.²² Avec un peu d'imagination, on pourrait y voir le territoire des Etats-Unis redessiné. Ces dessins n'apportent en eux-mêmes rien à la trame du livre, ils sont là pour créer une atmosphère.

Parmi les autres formes explorées par Modiano, on trouve pêle-mêle : une coupure de journal, des documents à en-tête, des extraits de bottins, d'annuaires, une inscription de porte, une lettre, le texte d'une carte postale, des fiches de police, les abréviations du bottin mondain etc.

²² Il s'agit d'un test psychologique où le sujet est prié d'exprimer ses idées sur dix planches où sont étalées des taches d'encre symétriques. NDR



Reproduction (1/2) de la page 62 de l'édition de 1978
de *Rue des Boutiques Obscures*

Les signes qui apparaissent sur la reproduction précédente²³ sont expliqués par le narrateur, ils offrent une clé de lecture. Le lecteur en même temps que le narrateur croit qu'il va découvrir derrière ces signes une piste, mais rien n'apparaît, toutes les tentatives pour apporter de la clarté dans la recherche sont annulées. De même qu'au chapitre XVII, le narrateur se demande ce que veut dire une inscription sur une porte : « *MEN SPREEKT VLAAMSCH* » (R.B, p. 127) : « *on parle flamand* », traduit un des portiers. La compréhension n'apporte rien, la traduction ne donne pas les moyens de percer les mystères. Le narrateur reste devant des énigmes qu'il s'est lui-même posées. Il reste « planté », comme il le dit ensuite, et rien n'est résolu, si ce n'est que l'énigme pourrait être un clin d'œil à la mère de l'auteur, d'origine flamande.

Toutes ces pistes, aussi vite résolues que lancées, laissent le narrateur et le lecteur dans une impasse. Elles demandent la participation de celui-ci à la conception de l'ouvrage. Le lecteur doit reconstituer des pans d'histoires, car les blancs qui s'installent sont des passages à réécrire, de phrases à compléter. Et si finalement, certaines choses semblent irréelles, c'est que le lecteur doit les inventer au fur et à mesure que la narration avance dans le récit.

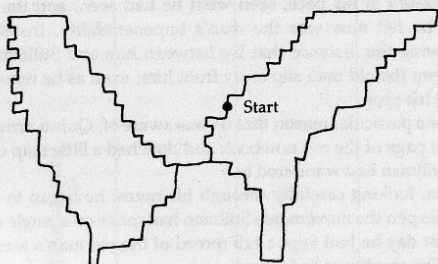
Les signes précédents ne correspondaient à rien, tandis que ceux élaborés par les parcours de Quinn et Stillman révèlent au fur et à mesure de la lecture leur sens.

²³ A noter qu'ils sont légèrement différents selon qu'il s'agit de l'édition papier ou poche.

City of Glass

Quinn was struck by the way Stillman had skirted around the edge of the territory, not once venturing into the centre. The diagram looked a little like a map of some imaginary state in the Midwest. Except for the eleven blocks up Broadway at the start, and the series of curlicues that represented Stillman's meanderings in Riverside Park, the picture also resembled a rectangle. On the other hand, given the quadrant structure of New York streets, it might also have been a zero or the letter 'O'.

Quinn went on to the next day and decided to see what would happen. The results were not at all the same.



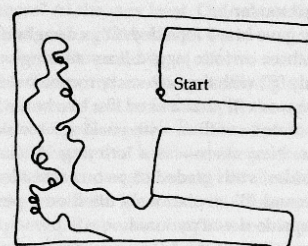
This picture made Quinn think of a bird, a bird of prey perhaps, with its wings spread, hovering aloft in the air. A moment later, this reading seemed far-fetched to him. The bird vanished, and in its stead there were only two abstract shapes, linked by the tiny bridge Stillman had formed by walking west on 83rd Street. Quinn paused for a moment to ponder what he was doing. Was he scribbling nonsense? Was he feeble-mindedly frittering away the evening, or was he trying to find something? Either response, he realized, was unacceptable. If he was simply killing time, why had he chosen such a painstaking way to do it? Was he so muddled that he no longer had the courage to think? On the other

68

City of Glass

hand, if he was not merely diverting himself, what was he actually up to? It seemed to him that he was looking for a sign. He was ransacking the chaos of Stillman's movements for some glimmer of cogency. This implied only one thing: that he continued to disbelieve the arbitrariness of Stillman's actions. He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure. This, in itself, was unacceptable. For it meant that Quinn was allowing himself to deny the facts, and this, as he well knew, was the worst thing a detective could do.

Nevertheless, he decided to go on with it. It was not late, not even eleven o'clock yet, and the truth was that it could do no harm. The results of the third map bore no resemblance to the other two.



There no longer seemed to be a question about what was happening. If he discounted the squiggles from the park, Quinn felt certain that he was looking at the letter 'E'. Assuming the first diagram had in fact represented the letter 'O', then it seemed legitimate to assume that the bird wing of the second formed the letter 'W'. Of course, the letters O-W-E spelled a word, but Quinn was not ready to draw any conclusions. He had not begun his inventory until the fifth day of Stillman's travels, and the identities of the first four letters were anyone's guess. He regretted not having started sooner, knowing now that the mystery of

69

Ci-dessus reproduction (8/10) des pages 68 et 69 de l'édition anglaise au format « poche »

Du parcours, le lecteur est invité à passer à la lettre puis au mot. Ce mot délivrera le sens ultime : TOWER OF BABEL. Mais là encore, au bout de la solution, aucune révélation n'est donnée. Le parcours était vain, New York est assimilée à Babel, car le sens y a été perdu, les morts s'y sont égarées. Mais le schéma mythologique, qui veut qu'après avoir posé une énigme on arrive de l'autre côté de la porte, qu'on franchisse un stade pour arriver vers la supériorité, est rompu. Aucune délivrance ne vient : les lettres que Stillman a érigées dans la cité n'étaient destinées à personne d'autre que Quinn, c'est lui qui a pu décrypter le test... Aussitôt apparues, elles se sont volatilisées et n'ont rien apporté.

Conclusion :

*A ton tour, tu as pris la route de l'exil.
Ah ! tu n'étais pas seul. Ainsi tu marchais seul.
Edmond Jabès, Le Livre des Questions I*

Ces romans proposent quatre approches de la ville dans son irréalité. Une ville irréelle parce qu'elle est privée de ses habitants, de ses activités, de tout ce qui la fait vivre. Essoufflée, la ville décrite par les deux auteurs est à l'image de la fin du 20^e siècle, elle ne se résout pas à s'effacer. Ces livres, créés entre 1978 et 1992, font l'état des lieux d'une civilisation. Chacun met en évidence les pathologies de la ville moderne dans le siècle finissant. On attribue souvent à la ville les maux des hommes, parler d'elle, c'est parler d'eux. Et bien que son regard ne soit pas des plus optimistes sur la ville, l'homme y est toujours avec un regard humain, un regard qui aurait quelque peu été déçu...

Leur sens de ces livres est clair : la quête d'une voix juste, secrète, qui corresponde tout à la fois au monde et à l'individu. S'il présente les épreuves par lesquels les personnages se grandissent pour la mériter, il ne présente pas l'accomplissement, ils invitent le lecteur à suivre ses traces.

La perception du monde, comme celle qu'offre la littérature est liée à l'Histoire. L'impression de l'irréel n'est pas propre à la fin du 20^e siècle. *La vie est un songe*, de Pedro Calderón de la Barca a été publié en 1636 dans un siècle tourmenté. Alors bien plus que l'irréalité des choses, ce qui caractérise ces romans, c'est le champ qu'il laisse au lecteur, le refus en quelque sorte de clore la narration.

« *La Prague de Kafka n'est pas plus irréelle que le Londres de Dickens ou le Saint-Petersbourg de Dostoïevski* » écrit Marthe Robert dans son essai, *Roman des origines et origines du roman*, « ces trois villes n'ont que la réalité empirique des livres où elles sont créées, celle d'objets dont rien ne tient lieu et qui ne remplacent rien, mais qui viennent un jour s'ajouter réellement aux autres objets réels du monde. »¹ Cette citation s'applique au Paris de Modiano et au New York de Paul Auster. Ces villes se sont inscrites dans le livre, un livre qui s'est dépossédé de son auteur et que le lecteur s'est approprié. Elles ont désormais leur existence propre dans le livre. En marge des villes qui en furent les inspiratrices, elles s'ajoutent aussi réelle que les pierres au mur de la cité. Comme il est inconcevable de voir Prague sans Kafka, il est bien difficile d'imaginer un Paris sans

¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, 1^{ère} édition : Bernard Grasset, 1972, réédition : Collection « Tel », Editions Gallimard, Paris, 1977, extrait de la première partie du livre.

Modiano, un New York sans Paul Auster. Comme les deux auteurs font parcourir l'Histoire aux lecteurs, ils parcourent la littérature à travers un réseau complexe d'intertextualité. On aurait très bien pu se pencher ici sur les relations textuelles qui lient ces auteurs à d'autres : Modiano à Kafka, à Proust, à Balzac, Jabès... et Auster, à Kafka, Nathaniel Hawthorne, Hölderlin, Jabès...

Si ce travail a quelque peu tenté d'étudier la ville irréelle dans les œuvres des deux auteurs, il aura montré au passage qu'une comparaison entre eux était envisageable. Reste que la ville irréelle ne permet pas de parler de la totalité de ce que les auteurs présentent dans leurs ouvrages.

D'autres points peuvent encore être étudiés. L'un d'eux fut ignoré dans ce travail. Il s'agit du jeu que ces deux auteurs entretiennent avec leur lecteur : la part d'autobiographie dans leurs œuvres, qui en même temps que les lie à leur lecteur les limite.

Mais en dehors des lectures et des champs ajustés pour l'analyse, il demeure comme pour chaque romancier une « part d'ombre », celle-ci, paradoxalement se situe dans les espaces blancs du roman.

*Třicet pět let lisuji starý papír a knihy,
třicet pět let se umazávám literami, takže se podobám
naučnejm slovníkům, kterých jsem vylišoval jistě
třicet metrů.*¹

Bohumil Hrabal

Bibliographie :

■ Sur la ville :

- BONELLO Yves-Henri, *La ville*, collection *Que sais-je*, n°3047, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- MUMFORD Lewis, *La cité à travers l'histoire*, Editions du Seuil, Paris, 1964.
- MUMFORD Lewis, *Le déclin des villes ou la recherche d'un nouvel urbanisme*, Trad. G. Hurel, Paris, 1970.
- *Corps écrit*, numéro 29 : *La ville*, Presses universitaires de France, Paris, mars 1989.
- « *L'école de Chicago* », *Naissance de l'écologie urbaine*, Présentation Y. Grafmeyer et I. Joseph, Editions Aubier, Paris, 1984. 1^{ère} édition : Les éditions du Champ Urbain, C.R.U., Paris, 1979.

■ Sur Paul Auster :

- ARGAND Catherine, *Entretien avec Paul Auster*, in *Lire*, numéro 305, mai 2002, p. 96-101.
- CHARD-HUTCHINSON Martine, *Moon Palace de Paul Auster ou la stratégie de l'écart*, collection « Prépa Capes-Agrégation », Editions Messene, 1996, Paris.
- POKUCINSKI Catherine, *La crise de l'identité dans The New York Trilogy de Paul Auster*, in *Poétiques de l'indéterminé, Le caméléon au propre et au figuré*, Collections Littératures, C.R.L.M.C, Association des publications de la Faculté de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1998, p. 299-312.
- *Paul Auster, de la Trilogie new-yorkaise à Smoke*, in *Magazine Littéraire*, n°338, décembre 1995, p. 16 à 48.
- *L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles*, Textes rassemblés par Annick Duperray, Actes Sud /Université de Provence, Arles, 1995.

■ Sur Patrick Modiano :

- ASSOULINE Pierre, *Modiano, lieux de mémoire*, in *Lire*, mai 1990, p. 35-46.
- EZINE Jean-Louis, *Patrick Modiano, L'homme du cadastre*, *Magazine Littéraire*, n°332, mai 1995, p. 63-65.
- GELLINGS Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, « le fardeau du nomade »*, collection *situation*, numéro 55, éditions lettres modernes minard, Paris Caen, 2000.

¹ Voilà trente-cinq ans que je presse des livres et du vieux papier, trente-cinq ans que, lentement, je m'encrasse de lettres à tel point que je ressemble aujourd'hui à ces encyclopédies dont j'ai bien comprimé trois tonnes pendant tout ce temps... Bohumil Hrabal, *Hlučná Samota*, Pražská imaginace, Praha, 1994. Trad. D.K.

- GUYOT-BENDER Martine, « *Mémoire en dérive* », *poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Collection *Archives des Lettres Modernes*, numéro 276, Editions lettres modernes minard, Paris Caen, 1999.
- LAURENT Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1997.
- MAURY Pierre, *Patrick Modiano, Travaux de déblaiement*, Magazine Littéraire n°302, septembre 1992, p. 100-104.
- TEXIER Jean-Claude, *Entretien avec Patrick Modiano*, in *La Croix*, 9-10 novembre 1969, p. 8.

▪ Ouvrages généraux et Textes cités:

- CALDERON de la Barca Pedro, *La vie est un songe*, traduction Lucien Dupuis, coll. *Folio / Théâtre*, n°36, Gallimard, Paris, 1996.
- CAMUS Albert, *Œuvres complètes* en 2 volumes, coll. *La Pléiade*, Gallimard, Paris, 1965.
- DANTE, *La Divine Comédie*, Traduction Henri Longnon, collection *Chefs-d'œuvre étrangers*, Classiques Garnier, Editions Garnier Frères, Paris, 1959.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Les éditions de Minuit, Paris, 1993.
- ELIOT T.S., *Terre vaine*, édition bilingue de Pierre Leyris, l'école des lettres, Seuil, Paris, 1995.
- HEIDDEGGER Martin, *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1980.
- JABES Edmond, *Le Livre des Questions I*, coll. *L'infini*, Gallimard, Paris, 1988.
- JABES Edmond, *Le Livre des Questions II*, coll. *L'infini*, Gallimard, Paris, 1989.
- JABES Edmond, *Le livre des Ressemblances*, coll. *L'infini*, Gallimard, Paris, 1991.
- KAFKA Franz, *Œuvres complètes*, traduction Alexandre Vialatte, coll. *La Pléiade*, Gallimard, Paris, 1976.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, édition de Philippe Sellier, collection *classique*, Le Livre de Poche, Paris, 2000.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Coll. *Bouquins*, Tome I, éditions Robert Laffont / Quid, Paris, 1991.
- RODENBACH Georges, *Bruges-la-morte*, Flammarion, Paris, 1892.
- RILKE R. M., *Œuvres* en 3 volumes, édition de P. de Man, Seuil, Paris, 1972-1976.
- STEINBECK John, *La Perle*, Traduction de R. Vavasseur et M. Duhamel, Gallimard, Paris, 1950.
- Encyclopédia Judaïca, Keter Publishing House, Jerusalem, Israël, 1970-1981.
- *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopédia Universalis/Albin Michel, Paris, 1997.
- *La Bible du Rabbinate français*, coll. *Judaïca-poche*, Les éditions Colbo, Paris, 1989.
- ARON Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Collection *Tel*, Editions Gallimard, Paris, 1986.
- BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Collection *Tel*, éditions Gallimard, Paris, 1992. édition originale, Les éditions de Minuit, 1960-1964.

- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, collection « Bouquins », Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1969 pour l'édition originale, 1982 pour l'édition revue et corrigée.
 - DURKHEIM Emile, *Le suicide*, P.U.F, Paris, 1960.
 - ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, collection *Points / Essais*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
 - ELIOT T.S., *Essais Choisis*, collection : *section étrangère*, Editions du Seuil, Paris, 1950.
 - GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, collection *Bouquins*, Editions Robert Laffont, Paris, 1989.
 - LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, éditions Plon, Paris, 1962.
 - MANNONI Octave, *Un commencement qui n'en finit pas*, Collection *Champ freudien*, éditions du Seuil, Paris, 1980.
 - RABATE Dominique, *Le roman français depuis 1900*, P.U.F, Paris, 1998.
 - ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, 1^{ère} édition : Bernard Grasset, 1972, réédition : Collection *Tel*, Editions Gallimard, Paris, 1977.
 - STEINER Georges, *Réelles présences, Les arts du sens*, Editions Gallimard, Paris, 1991.
 - WIGODER Geoffrey, *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, collection *Bouquins*, Editions Cerf / Robert Laffont, Paris, 1996.
- Regards d'écrivains sur la ville :
- AUSSEUR Christine, *Guide littéraire de New York*, Editions Hermé, Paris, 1997.
 - KLAT Gudrun, *Benjamin, passager de Paris*, in Magazine littéraire, n°273, Janvier 1990.
 - SALFELLNER Harald, *Franz Kafka et Prague*, Vitalis, Praha, 1999.

Le sentiment de l'irréel

C'est le sentiment que j'ai le plus souvent observé. Chez les psychasthéniques. « Je ne vis plus sur terre, dit P... dans les périodes de grave maladie, puisque je ne vois plus rien qui existe réellement. « Je ne puis pas me mettre dans l'idée que vous et les gens qui m'entourent, vous vivez réellement, que vous êtes de vraies personnes. » Cette malade est intéressante parce que dans tous les intervalles des crises, quand la maladie diminue, elle se félicite « de retrouver enfin des objets réels ». D'autres, comme T*** ou M***, n'ont ce sentiment qu'à propos des perceptions visuelles ou auditives, « elles ont besoin de toucher, comme saint Thomas, pour se rendre un peu compte que l'objet existe ». (...) Une expression dont les malades aiment beaucoup à se servir pour désigner ce trouble de leurs perceptions est celle de *rêve*, quoique ce soit, bien entendu, une simple métaphore ainsi que le remarque M. Dugas, car il n'est pas du tout certain que l'on ait un sentiment semblable dans le véritable rêve. Tous répètent comme L... : « je vis dans le rêve, dans les espaces, je ne sens pas les choses de ce monde. » « je vois tout au travers d'un voile, d'un brouillard, j'entends parler comme si j'étais dans un rêve » (D***). « je ne distingue vraiment pas bien ce que j'ai vécu et ce que j'ai rêvé » (G***). Pendant de longues périodes, Nadia répète « qu'elle se sent drôle, qu'elle se sent comme dans un rêve perpétuel ».

(...) Une femme de 58 ans, G***, admise à la Salpêtrière, vient d'être envoyée à l'infirmerie parce que depuis deux mois elle est atteinte d'un délire extraordinaire. Elle ne veut plus faire aucun travail ni s'occuper à quoi que ce soit, elle reste constamment sur sa chaise à gémir et à se lamenter : « Il est inutile de rien faire, répète-t-elle, puisque tout est mort, on m'a mise dans un tombeau où il n'y a rien, où je suis absolument seule dans une affreuse obscurité. Tout est noir autour de moi, d'un noir d'encre ; tout est vide ; il n'existe plus personne, aucun être vivant ne m'entoure, c'est comme si j'étais morte moi aussi, etc. » Comme toujours, l'examen habituel des sens et de la conduite nous cause le même étonnement : on ne peut constater aucun trouble même le plus léger d'aucune sensibilité, la malade voit très bien les objets et les couleurs et se conduit très correctement. Au moment même où elle déclare que tout est noir et que tout est mort, elle va très bien demander sa tisane à la surveillante.

Les principaux sentiments observés dans ce cas sont le sentiment d'absence de relief, d'obscurité, de noir, de drôle, d'étrange ; de dégoûtant, de jamais vu, de faux, de simulé, de rêve, d'éloignement, d'isolement, de mort. Quel est le sentiment auquel se rattachent tous les autres ? Je crois que c'est le sentiment de non-réel, le *sentiment d'absence de réalité*. ... En un mot, les malades continuent à avoir la sensation et la perception du monde extérieur, mais ils ont perdu le sentiment de réalité qui ordinairement est inséparable de ces perceptions.

PIERRE JANET, *Les Obsessions et la Psychasthénie*, P. U. F., p. 289-290 et 432 de l'édition de 1903.

Avec Klarsfeld contre l'oubli par Patrick Modiano, Article de Libération(1994) extrait du site Internet Un siècle d'écrivain (France3.fr)

Des noms, des prénoms, des dates de naissance. Parfois, la ville de cette naissance était indiquée. Rien de plus. Et cela pour quatre-vingt mille hommes, femmes, enfants. C'était le mémorial de la déportation des juifs de France, qu'avait publié Serge Klarsfeld en 1978. Il l'avait dressé tout seul, en déchiffrant souvent avec peine des listes sur du papier pelure. J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttait déjà depuis plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causés, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie.

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et à raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'occupation, mais c'était comme pour se rassurer, faire le malin quand on a peur et que l'on parle très fort dans le noir. Après la parution de mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais.

Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec.

J'ai voulu suivre l'exemple que m'avait donné Serge Klarsfeld. En consultant pendant des jours et des jours son mémorial, cette liste de noms et de prénoms, j'ai essayé de trouver un détail supplémentaire, une adresse, la moindre indication sur la vie de telle ou telle personne. Certaines avaient laissé une trace et pouvaient facilement être identifiées : le boxeur Young Perez, des écrivains comme Irène Nemirowski, David Vogel, Benjamin Fondane ou Olga Goutvein, Edith Hirshowa qui était peintre, Sonia Mossé que l'on voyait souvent au café de Flore, Ruth Kronenberg, l'amie du poète Roger Gilbert-Lecomte, Annette Zelman, la fiancée de Jean Jansion, Jean-Pierre Bourla qui avait dix-neuf ans et qui était un élève de Sartre au Lycée Pasteur, Robert Tartakovsky, critique et éditeur d'art... Mais j'ai appris aussi que Niela Szirazen, née en Pologne, avait été envoyée à Auschwitz parce qu'un gardien de la paix jugeait que sa carte d'identité n'était pas en règle. Elle habitait 14, rue des amandiers. Henri Benachevitz était tailleur pour homme et habitait 16, boulevards des filles du calvaire, Berco Blum avait été déchu de la nationalité française et il était chirurgien dentiste, 12, rue Léonce-Reynaud, dans le XVI^e, Vladimir Dyck, déporté avec sa femme et sa fille, était compositeur de musique et habitait 79, avenue de Breteuil, Yvonne Créange était sage-femme au 38, rue de Pascal dans le XIII^e arrondissement, Gabrielle Margoline, couturière au 104, avenue d'Orléans. D'autres, dont le nom seul figure dans ce mémorial, sans la date de naissance. Et dans le convoi du 24 août 1942, cette mention qui nous déchire le cœur : Enfant sans identité n°122 (Beaune-la-Rolande). Enfant sans identité n°146 (Beaune-la-Rolande).

Serge Klarsfeld publie aujourd'hui le mémorial des enfants juifs déportés de France. Il poursuit sa lutte exemplaire contre l'oubli.

Contre l'oubli. C'est le titre d'un livre d'Henri Calet où celui-ci essaie de retrouver, à travers les rues et le brouillard de la banlieue, ceux dont les noms et les adresses étaient inscrits sur les murs de Fresnes.

Le hasard a voulu que je sois tombé un jour sur une annonce qui figurait dans le Paris-Soir du 31 décembre 1941 : "on recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Orléans, Paris."

J'ai trouvé le nom de Dora Bruder dans le mémorial de la déportation des Juifs de France qu'a publié Serge Klarsfeld en 1978. Elle était dans le convoi parti de Drancy le 18 septembre 1942. Seuls sont mentionnés son nom et son prénom. Bruder, Dora. Sans date de Naissance. Puis celui qui devait être son père : Bruder Ernest. Date et lieu de naissance : S.0599, Vienne. Nationalité : apatride. Puis, dans le convoi du 11 février 1943 : Bruder Cécile. Date et lieu de naissance : 17.04.07, Budapest. Nationalité : roumaine. Était-ce sa mère ? Ces parents et cette jeune fille qui se sont perdus la veille du Jour de l'An 1942, et qui, plus tard, disparaissent tous les trois dans les convois vers Auschwitz ne cessent de me hanter.

Grâce à Serge Klarsfeld, je saurai peut-être quelque chose de Dora Bruder. Il a rassemblé dans le Mémorial des enfants 1500 photos. Il aurait voulu – écrit-il - "un livre de 11000 pages, de 11000 visages."

Des photos de famille, le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos de jeunes filles. Les photos de copains, dans la rue. Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus se sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocence.

Table des Matières

Epigraphes	2
Plan et notes sur le texte	3
Introduction	4
Première partie : L'homme et la ville	10
A. L'identité	11
1. De l'origine à la filiation	12
2. Le nom	15
3. La ville morte	22
B. La négation	26
1. Des figurants	26
2. Le meurtre	31
3. Le suicide	32
C. La ville tisse ses liens	34
1. La communication	34
2. La connaissance de l'autre	37
3. Sexualité et contact humain	40
Deuxième partie : L'expérience de la ville	46
A. Guides et obstacles	46
1. Guides et labyrinthes	46
2. L'obstacle	51
3. Le parcours	53
B. L'absence	57
1. La disparition	57
2. La photographie	60
3. Le rêve	63
C. Les mouvements de la ville	68
1. Lumière et climat	68
2. La destruction	72
3. Ville en état de siège	73
Troisième partie : La ville en question	76
A. Sans la ville	76
1. Cartographie urbaine	76
2. Hors-la-ville	79
3. La rédemption	82
B. L'équilibre	85
1. Ecriture et marche	85
2. L'isolement ou la chute	89
3. Ishtar aux enfers	93
C. Le livre de la ville	97
1. Babel : le langage de la cité	97
2. Poétique de la ville irréelle	102
3. Répétitions et espaces blancs	104
Conclusion	110
Bibliographie	112
Annexes I : Le sentiment de l'irréel	115
Annexes II : Contre l'oubli	116