

L'identité dans la Trilogie new-yorkaise de Paul Auster

Valérie Litalien

Numéro 130, été 2003

La littérature américaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55711ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Litalien, V. (2003). L'identité dans la Trilogie new-yorkaise de Paul Auster. *Québec français*, (130), 36–38.

L'identité

dans la *Trilogie new-yorkaise*

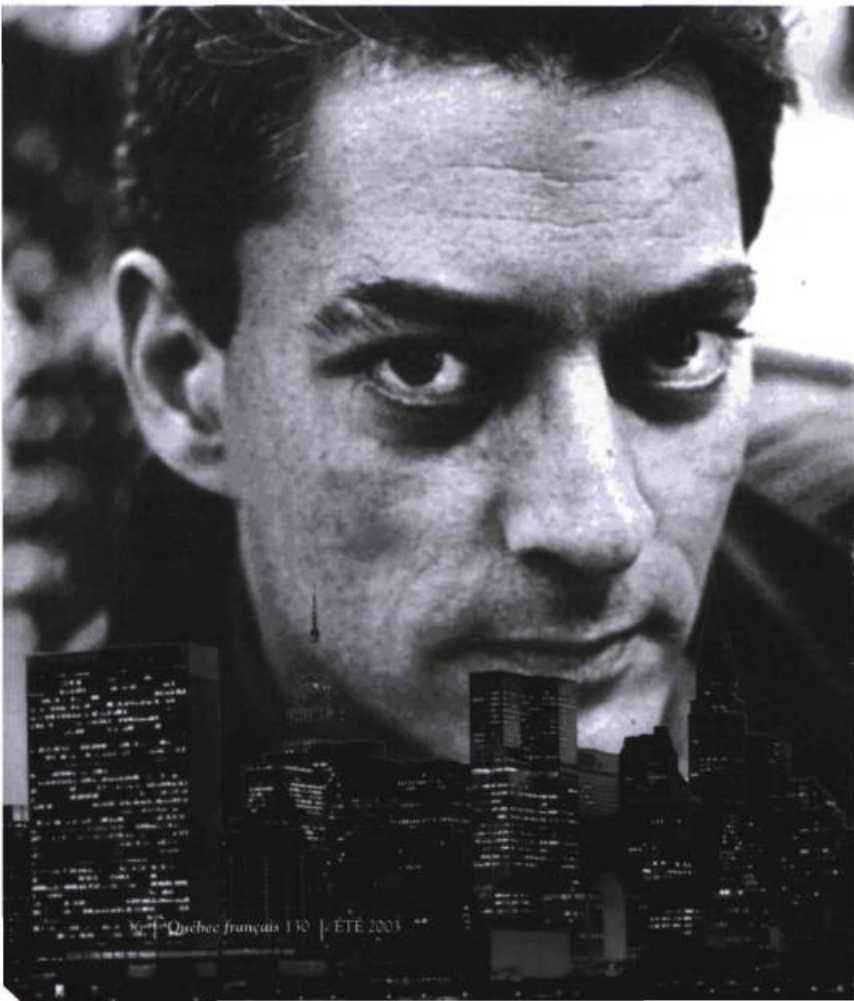
de Paul Auster

par Valérie Litalien*

L'identité constitue d'abord le caractère de ce qui demeure individuellement identique à soi-même, puis de deux sujets de pensée identique. Baudelaire rapprochait ressemblance et identité et Sartre disait : « Je n'existe que par le regard des Autres ». Comme la *Trilogie new-yorkaise* de l'écrivain américain Paul Auster se veut avant tout une démonstration romanesque de la quête identitaire intrinsèque à chacun de nous, bien ficelée sous le couvert d'un polar, la position du regard, versatile, s'y voit primordiale. Ainsi, en analysant les techniques relatives au point de vue dans les trois romans constitutifs de la trilogie (*Cité de verre*, *Revenants* et *La chambre dérobée*, publiés pour la première fois en 1985 et 1986) puis, en les comparant, nous tenterons d'en montrer le rôle crucial dans la construction

particulière de l'identité de leurs trois principaux protagonistes enquêteurs.

On dénote d'abord une particularité commune aux principaux personnages de la trilogie qui réside dans leur rapport très régulier avec l'écriture. Ainsi Quinn, l'enquêteur de *Cité de verre*, est avant tout un écrivain anonyme. Il se voit attribuer, par un simple concours de coïncidences, la mission de poursuivre un deuxième auteur, Peter Stillman, par le fils de ce dernier, un autre portant le même nom. Il s'improvise alors privé, du jour au lendemain, pour protéger Stillman fils de la menace que représente le retour du père, fanatique de pratiques religieuses inquiétantes. L'enquêteur se voit alors contraint à bien des subversions pour démasquer l'objet de ses recherches, se répercutant jusque dans le sacrifice total de toute activité intime, dans la perte de tout intérieur, de toute réflexion. Nous avons dit que Quinn pratiquait un métier littéraire. De ce fait, il évoque la problématique, plus cardinale chez Auster, de l'identité. On pourrait attribuer à ce dernier personnage la notion d'une trinité identitaire, soit celle de Quinn l'écrivain-marionnette, Wilson le pseudonyme-ventriloque ainsi que Work le personnage-voix (p. 19). Lorsqu'il commence son enquête, Quinn emprunte aussi le nom de Paul Auster. C'est alors le point de vue de ce personnage, préalablement instable, que l'auteur privilégie dans son premier récit, d'abord par la première focalisation que Quinn dirige vers Stillman père à la demande du fils. Le détective suit donc ce vieux philosophe partout à travers la ville, arpétant les ruelles et tous les parcs publics, sans cesser de noter ses moindres faits et gestes d'un point de vue externe. Mais, il établit peu à peu une relation d'un point de vue interne avec le personnage ; il va jusqu'à engager directement la conversation avec lui afin de soutirer le maximum d'informations à son sujet, tout en utilisant divers simulacres d'identité, se déclarant successivement Quinn, Henry Dark, puis Peter Stillman fils. Admettons alors que la construction de *Cité de verre* engendre de prime abord chez ses lecteurs de profondes confusions quant à l'identité de son principal protagoniste qui change continuellement de nom, à sa guise. Mais ce n'est pas tout. Peu à peu, le regard de Quinn, alias Paul Auster, se désintéresse du père pour se tourner vers le fils qu'il épie jour et nuit de son poste



d'observation, improvisé prestement dans un réservoir à déchets. Le point de vue de Quinn devient alors neutre puisque tout ce qu'il réussit à saisir de façon tangible provient de sa vision extérieure sur la façade de l'appartement des Stillman. Pourtant, cette « période » (p. 160-175) n'est pas tout à fait dénuée d'une focalisation interne de Quinn ; sous prétexte d'épier Stillman fils, il semble étudier les limites de sa propre survie et de sa nouvelle identité. « Il était arrivé au bout de lui-même, et maintenant il s'en rendait compte ». À la suite de son détachement plus que complet devant l'ensemble des nécessités sociales ou biologiques (dormir, manger, discuter...), « [...] il ne restait plus rien » (p. 176). Évidemment, en se faisant clochard, Quinn rappelle l'univers de Stillman premier, lui aussi exilé, itinérant. Parallèlement, Paul Auster use, dans *Cité de verre*, d'un subterfuge narratologique (pour ainsi dire) dans le but de nous laisser découvrir à la fin de son premier récit que son narrateur est homodiégétique ; sa proximité avec le véritable Paul Auster du roman, personnage d'une importance considérable tout compte fait, l'a bel et bien entraîné à participer, de loin et par interposition, au déroulement du récit. C'est d'ailleurs à Quinn qu'il transmet la chute de son récit en lui souhaitant bonne chance (p. 186).

« Nous sommes dans deux affaires à la fois et il est doublement difficile d'en sortir » (p. 234), écrit ensuite Auster dans *Revenants*, le deuxième roman de la trilogie où Bleu, aspirant détective, doit épier jour et nuit Noir, posté à la fenêtre de sa chambre qu'une simple avenue sépare de celle de Bleu, et occupé à écrire ou à lire *Walden* de Thoreau. C'est un certain Blanc qui aurait fait appel à Bleu dans le but de lui demander, pour des raisons obscures, un rapport hebdomadaire sur les habitudes et les activités de Noir. À ce moment, Bleu est loin d'envisager que l'affaire durera des années. Le mysticisme d'Auster sillonne à nouveau le récit. L'écrivain y utilise d'ailleurs la même technique pour la voix narrative que dans son premier roman, ne nous révélant directement que dans le dernier paragraphe de son texte le caractère homodiégétique de son narrateur qui tout au long nous apparaît comme hétérodiégétique et omniscient. Rappelons également que ce narrateur est le premier focalisateur du récit à porter un regard externe sur l'ensemble des personnages et à déterminer les balises spatio-temporelles du récit : « le lieu : New York ; le temps : le présent » (p. 189). Bleu, dont l'état civil est strictement mis en place par le narrateur dès les premières pages : apprenti privé, romantique et quelque peu crédule, devient subitement le focalisateur capital de *Revenants*, d'abord appliqué à poser un regard neutre sur Noir par l'intermédiaire de son cahier de filature dans lequel il consigne tous les détails observables sur le sujet de son enquête. Puis, Bleu s'applique également à démystifier Blanc, son employeur dont il ne connaît rien de très concret puisqu'il ne correspond avec lui que par courrier, lorsqu'il se rend à la poste (p. 232), mais il nous

est alors impossible, même d'un point de vue externe, de connaître l'identité du personnage visé puisqu'il porte un masque. C'est néanmoins par le truchement de la focalisation, qui saute inopinément de la forme externe à interne, qu'on démarque les frontières possibles entre les rôles de Noir et de Blanc, inscrits dans le délire identitaire de Bleu (p. 134-135). Plus tard, par le rapprochement interne qu'il établit enfin avec Noir, Bleu déguise à son tour son profil sous diverses nouvelles identités, divers rôles (exemple p. 237) pour s'adresser directement à son interlocuteur. Il découvre alors qu'il a été depuis longtemps victime d'une parfaite supercherie puisque Noir et Blanc se révèlent être une seule et même personne ayant fait de lui « la seule chose qui ne change pas, la seule chose qui retourne tout » (p. 267), dans un excès de lucidité ou de folie (c'est selon). Ne devient-il pas aussi de plus en plus amnésique face à sa propre identité, possédé par le désir d'élucider celle de Noir, par le biais d'une filature, alors simple distraction ou prétexte ? Sa propre identité n'en vient-elle pas à se substituer graduellement à celle de Noir pour enfin lui céder complètement la place ? Car, sans Noir, il ne peut véritablement plus exister (voir p. 251) ; il serait donc voué au nihilisme identitaire par son propre point de vue, insistant et irrévocablement interne, sur Noir. Voilà notamment ce qui nous pousse à croire, comme l'écrit Auster, qu'« [e]n épiant Noir de l'autre côté de la rue, c'est comme si Bleu regardait dans un miroir, et au lieu de simplement observer quelqu'un d'autre, il découvre qu'il s'observe aussi lui-même » (p. 201).

Admettons toutefois que des trois récits de la trilogie, *La chambre dérobée* est le plus simple à résumer. Un homme reçoit la demande de son compagnon de jeunesse le plus intime de débroussailler l'ensemble de ses écrits et de les faire publier après sa disparition soudaine. Il prend tranquillement sa place de conjoint, de père, voire de fils à force d'introspection et de recherche dans l'œuvre de toute sa vie. L'auteur y lève évidemment le voile sur la problématique essentielle qui motive la construction du point de vue dans ses trois romans : l'incidence de l'interdépendance sur l'identité et sur le comportement de ses principaux protagonistes. Par l'emploi d'une voix narrative autodiégétique, il apparaît clair dès le commencement du récit que le narrateur y primera comme focalisateur interne, posant inévitablement un regard subjectif sur lui-même (par exemple : « [...] je me suis mis à pleurer », p. 353). Ce dernier, contrairement aux personnages des deux premiers romans, se verra explicitement attribuer par Fanshawe, son frère « intérieur » mystérieusement disparu, le devoir de faire la lumière sur son œuvre. Mais, ce que le narrateur ne sait pas lorsqu'il se met à la tâche, même lorsqu'il projette d'écrire la biographie complète de Fanshawe, c'est qu'il devra également, afin de s'assurer une focalisation entière, emprunter le parcours de son ami. Tout ce qu'implique son travail de biographe (les nombreuses lectures de l'œuvre du focalisé, les rencontres tumultueuses



avec sa mère, son séjour en France, dans le Midi, puis à Paris...) le pousse à « entrer dans sa propre obscurité » (p. 364). En plus, décrire Fanshawe signifie aussi marcher dans ses pas, interroger sa singularité, même prendre sa place. Tout ce processus de focalisation interne-intime entraînera même Sophie, la conjointe du narrateur, à l'accuser de ressusciter Fanshawe et de s'évanouir devant ses yeux. Elle va jusqu'à lui dire : « Tu vas disparaître et je ne te reverrai plus » (p. 389-390). Effectivement, tout porte à croire que, s'efforçant d'écrire la vie de Fanshawe, le narrateur en oublie son unicité, la substituant parfois à celle du sujet de ses recherches, celle d'un terrain connu depuis l'enfance. Il faut toutefois mentionner qu'au dénouement du récit, la définition entre focalisateur et focalisé s'embrouille un instant lorsque Fanshawe, dont on apprend trois ans plus tard qu'il est toujours vivant, dans l'apogée même de l'aveu et du dernier vœu, concède avoir lui-même filé son observateur à New York, rappelant subtilement l'histoire de Quinn, du premier roman (p. 421).

La séquence narrative qui motive presque intégralement chacun des trois récits de la *Trilogie new-yorkaise* est donc évidente. Dans chaque roman, le principal protagoniste (Quinn, Bleu et le narrateur du troisième récit) est d'abord mandaté pour épier un second individu, l'Autre (Stillman, Noir et Fanshawe) ; il tient alors lieu d'enquêteur et devient le focalisateur que privilégie Auster. Par le biais de l'écriture, il collecte d'abord maintes informations sur l'Autre d'un point de vue neutre, s'appuyant simplement sur des observations externes. Puis, il entre directement en contact avec lui, falsifiant souvent son identité distinctive sous de nouvelles icônes, de nouvelles signatures. Voilà que, par ce rap-

prochement qui s'établit, s'instaure un rapport de focalisation, voire d'interdépendance interne entre l'enquêteur focalisateur et l'Autre focalisé, relation qui semble atteindre son paroxysme lorsqu'au contact de son focalisé, l'identité et l'individualité du détective commencent soit à s'évaporer ou à se dévoiler. Toutefois, si l'identité de l'enquêteur paraît se forger, se définir à travers son caractère analogue à l'Autre, elle tend à devenir de plus en plus floue au fil de son investigation, de telle sorte que nous ne savons pas concrètement ce qu'il advient des deux premiers enquêteurs tandis que le troisième adopte vraisemblablement le rôle délaissé par son focalisé, Fanshawe.

Malgré les différenciations secondaires effectuées par Auster entre les trois romans de la trilogie au niveau du contenu, émerge de l'ensemble une organisation sous-jacente équivalente du point de vue, le plus souvent interne. Ce leitmotiv nous entraîne à nous interroger sur la construction ou la déconstruction identitaire des personnages, tant du côté de leur caractère identique que de leur intériorité individuelle. D'autre part, mis à part certains éléments d'intertextualité interne comme les nombreuses références à la littérature ou la thématique récurrente de la dichotomie, ne serait-ce pas en regard de cette séquence que l'écrivain américain affirme de ses trois romans qu'ils sont « une seule et même histoire considérée à des stades différents de conscience » (p. 401) ?

* Étudiante, programme Arts et lettres, Cégep Limoilou

Œuvre citée

Trilogie new-yorkaise, Arles, Actes Sud (Babel), 1991.

Joyce Carol Oates

En 1938, New York voit naître Joyce Carol Oates, une auteure très prolifique et extrêmement versatile. Attirée dès son plus jeune âge par les histoires qu'elle dessinait avant de pouvoir les écrire, elle obtient une maîtrise en anglais à l'Université du Wisconsin. Elle enseigne l'anglais et la création littéraire dans plusieurs universités, dont celle de Windsor au Canada. Avec son époux, Raymond J. Smith, elle publie la revue littéraire *The Ontario Review* dès 1978. Elle s'installe à Détroit, où elle est confrontée pour la première fois à un climat de tension sociale et de violence. La ville de Détroit devient alors le noyau de plusieurs de ses romans, dans lesquels elle critique cette violence qui perturbe les habitants et l'ordre social. À l'âge de 30 ans, Joyce Carol Oates est l'une des auteures les plus respectées et honorées, publiant des romans au rythme de deux ou trois par année. Tout aussi brillamment, elle passe du roman psychologique, avec *Bellefleur* (1980), au roman réaliste, avec *You Must Remember This* (1987), et du roman féminin, *Solstice* (1965), au suspense sous le pseudonyme Rosamond Smith. Aujourd'hui, elle compte plus de soixante-dix ouvrages qui vont du roman à la poésie en passant par le théâtre et l'essai. De même, ses œuvres de fiction lui ont apporté de nombreux prix et bourses, tels que le National Book Award et l'American Academy and Institute of Arts and Letters Award. De plus, elle fut deux fois nommée pour le Prix Nobel de la littérature.



Richard Brautigan



Richard Brautigan naît en 1935 à Tacoma, à Washington. Il passe son enfance en Oregon dans la pauvreté et doit subir des traitements psychiatriques assez violents (électrochocs) à l'Oregon State Hospital. Une fois cette période traversée, il devient un artiste de la contre-culture et une figure importante de ce mouvement. Il s'implique dans une multitude de causes politiques et sociales, fait des discours et des lectures de poèmes lors de divers spectacles et soirées de manifestations et produit des journaux clandestins avec des groupes d'artistes tels que les « Diggers ». Dans ses romans *Lay The Marble Tea* (1959) et *Trout Fishing In America* (1967), Brautigan joue avec la narration qui devient déconstruite, surréelle et incongrue, et avec le rapport entre les signifiants et les signifiés. Ainsi, les noms deviennent des verbes, les personnages remplacent les idées et les titres se transforment en personnages. Alors qu'il est reconnu en tant qu'auteur important dans les années 1960, les critiques le discréditent dans les années 1970 et il sombre alors dans l'alcoolisme et se suicide en 1984. Toutefois, son œuvre est aujourd'hui largement revendiquée par de nombreux écrivains.