

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

Paul Auster
et la vie secrète des événements

Les événements prennent une place prépondérante dans la poétique de Paul Auster. Dans son écriture, l'anecdote prend le dessus sur la phrase; la logique des événements, les coïncidences et les contingences l'emportent sur les effets de style et les constructions savantes. Le mot se conçoit chez Auster toujours dans sa relation au monde. Et c'est une relation complexe. Le monde n'existe pas sans les mots, nous-mêmes ne pensons pas sans le langage, mais en même temps, les mots n'existent pas sans le monde et leur fonction est non pas de s'en dégager, créant leur propre réalité, uniquement langagière, mais de révéler le monde dans sa complexité. Or, celle-ci est exprimée de façon imagée dans cette assertion nichée au cœur de *L'invention de la solitude*, selon laquelle « les événements d'une vie peuvent rimer entre eux¹. » C'est dire que, pour Auster, les événements

1. Paul Auster, *L'invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002 [1992], p. 254. Désormais, les

se comportent comme des mots et peuvent être organisés en fonction de ressemblances ou de correspondances à la manière des homophonies recherchées en poésie. La relation habituelle entre les mots et les choses est, ici, renversée. Ce sont non pas les mots qui ressemblent aux choses qu'ils désignent, mais au contraire, les événements qui s'agencent tels des mots.

C'est à comprendre une telle esthétique que je m'arrêterai ici. Je poserai, d'entrée de jeu, que l'esthétique de Paul Auster implique un style minimaliste et dépouillé, où l'écriture cède volontairement le pas aux événements, et en montrerai certaines caractéristiques. J'explorerai ensuite la logique surprenante des événements qui a cours dans ses premiers romans et récits, ainsi que l'importance démesurée qu'y prend l'anecdote. Et je terminerai sur une définition en trois composantes de l'esthétique de l'auteur.

L'effacement comme style

Le style de Paul Auster est dépouillé et son écriture est minimaliste. La recherche des effets se trouve du côté non pas de la langue et des figures, mais de celui de la fiction et de sa mise en scène. Il use de phrases brèves, parfois même syncopées, qui parviennent à transmettre un sentiment d'étrangeté et d'aliénation, à la manière d'Albert Camus. Elles portent aisément la charge négative d'une crise existentielle. Il faut dire que l'absence de détails, la circonspection de la narration, le jeu des allusions favorisent le mystère de la crise et aggravent le sentiment d'impuissance qui y est lié. Souvenons-nous du début de *Revenants*, le deuxième roman de la *Trilogie new-yorkaise*². L'incipit met en scène une figure qui reviendra presque systématiquement dans l'œuvre de Auster : celle d'un homme seul assis à sa table de travail, écrivant ou alors musant devant une feuille de papier ou une fenêtre.

références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention IS.

2. Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1988], 424 p. (*Tome I : Cité de verre*; *Tome II : Revenants*; *Tome III : La chambre dérobée*).

Tout d'abord il y a Bleu. Plus tard il y a Blanc, puis Noir, et avant le début il y a Brun. Brun l'a initié, lui a appris les ficelles et, lorsque Brun s'est fait vieux, Bleu lui a succédé. C'est ainsi que cela commence. Le lieu : New York; le temps, le présent; aucun des deux ne changera jamais. Bleu se rend à son bureau à tous les jours, il s'assoit à sa table et attend que quelque chose survienne³.

Les phrases sont laconiques et énigmatiques. C'est une écriture blanche, proche du degré zéro de l'écriture dont parlait, il y a très longtemps, Roland Barthes. Le jeu sur les patronymes qui exploite le spectre des couleurs confère à cet incipit une grande absurdité, comme si la scène qui s'ouvrait n'était pas singulière et spécifique, mais générique. Cela se passe ainsi, cela s'est toujours passé ainsi, et le présent n'est qu'une répétition du passé. De plus, l'absence de déterminations temporelles fermes donne à ce présent un caractère générique. Cela commence maintenant, même si ce temps n'est aucunement ancré dans une situation précise. Cette lacune nous dit bien que rien, ni l'époque, ni l'identité de ses protagonistes, ne viendra nous distraire de l'essentiel de ce récit, qui est l'ensemble des événements qui s'y dérouleront. Ces événements parleront par eux-mêmes, il ne sert à rien de les enjoliver avec des détails inutiles. Mais nous ne sommes pas pour autant dans un régime de la transparence, où le langage se ferait limpide et se retirerait tout bonnement devant un monde cristallin, comme s'il pouvait être compris en soi, dans son évidence même. Au contraire, le langage ne cesse d'être opaque, parce que le monde l'est lui aussi, et c'est dans la relation de l'un à l'autre que se construit la signification et que le sens se déploie. Il n'y a pas de connaissance du monde sans langage, comme il ne peut y avoir de langage sans monde. Ce sont des forces, des pans de notre rapport au monde qui se complètent. Si le langage sert de pâte à modeler, ce sont des formes qui sont constituées, des situations et des rapprochements, comme si les choses pouvaient être manipulées avec du langage, comme du langage. Paul Auster explique ainsi, dans *L'invention de la solitude* :

3. *Ibid.*, p. 189.

Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses. De même que les mots, les choses ne prennent un sens que les unes par rapport aux autres. « Deux visages semblables, écrit Pascal, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. » Ces visages riment pour l'œil, juste comme deux mots peuvent rimer pour l'oreille. Poussant un peu plus loin, A. irait jusqu'à soutenir que les événements d'une vie peuvent rimer entre eux. (*IS*, p. 253-254).

Le langage, dit Auster, est notre manière d'exister dans le monde. C'est notre interface, ce par quoi on connaît le monde et en interprète les événements. Cette assertion à caractère ontologique indique bien qu'il ne peut y avoir d'événement sans un sujet qui se l'approprie, sans une prise en charge langagière. Il s'agit en fait d'une dyade. Le monde existe par le langage, nous existons dans le monde par le langage. Cette dyade est le principe à l'œuvre à la fin de *Cité de verre*. Daniel Quinn s'est isolé dans un appartement et son seul lien au monde est un carnet qu'il remplit d'une écriture de plus en plus ténue. Quand il arrive à la fin de son carnet, quand il ne lui reste plus d'espace pour écrire et que son écriture, sa seule forme de communication avec le monde, s'interrompt pour de bon, il disparaît littéralement. Il quitte la surface de la terre, comme un spectre évanoui dans l'air pourtant confiné de la pièce. Cette disparition a beaucoup intrigué, et les explications à saveur métaphysique se sont multipliées; mais elle n'est que l'application pratique de ce principe que le langage est notre manière d'exister dans le monde. Quand le langage s'épuise, c'est le sujet lui-même qui cesse d'exister. Il ne peut plus être vu, il n'est plus présent.

C'est la même dyade qui est à l'œuvre dans l'affirmation de l'existence de rimes événementielles. On peut faire rimer les événements comme on fait rimer les mots. L'existence est comme le langage, elle donne lieu à des relations, à des ressemblances, à des phénomènes étonnants, en

un mot, à des rimes. C'est dire qu'elle donne lieu à des anecdotes où le hasard et les coïncidences jouent un rôle prépondérant et permettent toutes les relations. Ces coïncidences sont au cœur de l'esthétique de Paul Auster, que l'on pense à *Cité de verre*, *Revenants*, *La musique du hasard*⁴, *Moon Palace*⁵, *Léviathan*⁶, etc.

La vie secrète des événements

L'anecdote joue un rôle essentiel dans la poétique austérienne. Dans un opuscule intitulé *Pourquoi écrire?*⁷, la section éponyme prend la forme de cinq anecdotes qui toutes offrent des rimes d'événements. La première anecdote relate l'histoire d'un homme allemand dont la femme était enceinte de son premier enfant. Elle écoutait, à la télé, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn, quand tout à coup elle a perdu ses eaux et a dû se rendre de toute urgence à l'hôpital. Trois ans plus tard, enceinte de son deuxième enfant, elle s'assoit pour écouter la télé, et que voit-elle? Évidemment, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn... Cette fois-ci elle peut l'écouter jusqu'à la fin. Mais immédiatement après, elle perd ses eaux... Les autres anecdotes reposent toutes sur le même principe : celui des coïncidences, des hasards heureux, des événements exceptionnels. Comme si les événements rimaient tout seuls. Et qu'il suffisait à l'écrivain de noter les rimes et de les transcrire, ou alors d'inventer ses propres rimes d'événements.

Dans *Pourquoi écrire?*, Paul Auster ne répond pas à la question, il semble même l'éviter complètement. En fait, il laisse les événements

4. Paul Auster, *La musique du hasard*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Romans, nouvelles, récits, textes anglais ou américains », 1991, 235 p.

5. Paul Auster, *Moon Palace*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 480 p.

6. Paul Auster, *Léviathan*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1997 [1994], 396 p.

7. Paul Auster, « Pourquoi écrire? », *Le diable par la queue* suivi de *Pourquoi écrire?*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1999 [1996], p. 157-174.

répondre à sa place. Et cette réponse tient au fait que les événements d'une vie constituent une trame d'une grande complexité et que le travail du romancier consiste essentiellement à recueillir les principales corrélations et à s'en servir comme point de départ de ses propres agencements. Pourquoi écrire? Simplement parce que le monde est complexe, que ses relations se multiplient et que le langage seul peut assurer la pérennité des liaisons et des concordances qui ne manquent pas de s'y produire. De telles connexions, nous dit Auster dans *L'invention de la solitude* :

on a tendance à ne pas les voir dans la réalité — car celle-ci est trop vaste et nos vies sont trop étriquées. Ce n'est qu'en ces rares occasions où on a la chance d'apercevoir une rime dans l'univers que l'esprit peut s'évader de lui-même, jeter comme une passerelle à travers le temps et l'espace, le regard et la mémoire. (*IS*, p. 254-255)

L'importance de ces anecdotes où les événements riment semble très grande pour Auster. On en retrouve cinq dans *Pourquoi écrire? Constat d'accident*⁸, on en trouve sept autres. Dans *Le carnet rouge*⁹, treize nouvelles. Dans *Je pensais que mon père était Dieu*¹⁰, Auster a réuni cent quatre-vingts histoires, autant de rapports « envoyés du front de l'expérience personnelle » et glanés dans le cadre de l'émission radiophonique *The National Story Project*. En fait, son œuvre entière est faite d'anecdotes qui s'agglutinent pour constituer un tissu romanesque d'une rare imprévisibilité.

On a associé ces rimes et le jeu des contingences qu'elles supposent au hasard. Et il est évident qu'on retrouve, dans l'œuvre d'Auster, d'innombrables concours de circonstances inattendus et inexplicables.

8. Paul Auster, *Constat d'accident et autres textes*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003, 60 p.

9. Paul Auster, *Le carnet rouge. L'art de la faim*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Le Livre de Poche, 2000 [1993], 351 p.

10. Paul Auster, *Je pensais que mon père était Dieu et autres récits de la réalité américaine*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, 480 p.

Mais le hasard qui y est à l'œuvre n'est pas superficiel; il est celui, plus secret, qui lie les événements entre eux et qui les fait se répondre et se compléter, comme s'il y avait un œil omniscient qui regardait le monde et qui s'amusait, tel un auteur, à mettre ensemble et à faire se répondre les événements. « [Je] crois que l'univers est plein d'événements étranges. La réalité est beaucoup plus mystérieuse que nous ne nous le figurons¹¹ », avance-t-il dans une entrevue. Et, lorsque interrogé par Gérard de Cortanze, dans *La solitude du labyrinthe*, sur les innombrables hasards dans ses romans, il répond, exaspéré :

« Paul Auster et le hasard »... ah oui, je trouve ça très agaçant! Vous avez entièrement raison! Il y a nécessité et contingences et la vie n'est que contingences. Il suffit d'ouvrir les yeux, de regarder la vie de vos proches, celle de vos amis pour voir combien aucune existence ne se déroule en ligne droite. Nous sommes, en permanence, la proie des contingences quotidiennes. Les choses arrivent quand on ne les attend pas. Les vies sont faites, composées par l'inattendu. S'il n'y avait qu'une idée à retenir de mes livres, ce serait celle-là...¹²

Le hasard n'est jamais que l'expression superficielle, le symptôme apparent de la complexité du monde, ce que le terme de contingence révèle. Le contingent est, dans le cadre de la logique, le contraire du nécessaire. C'est l'accidentel, le fortuit, l'inattendu. Évidemment, le hasard se nourrit de cette modalité logique, mais il n'en est qu'une des manifestations en surface. Pour Auster, affirmer la contingence des événements du monde, c'est spéculer sur sa structure profonde. Les événements ont une vie secrète dont un observateur peu attentif n'aperçoit que la partie la plus évidente, comme la pointe d'un iceberg, et qu'il nomme le hasard. Les événements ont une vie secrète que l'écrivain se doit d'apercevoir et d'exploiter pour en montrer l'étendue et la complexité.

11. Paul Auster, *Le carnet rouge. L'art de la faim*, op. cit., p. 299.

12. Paul Auster et Gérard de Cortanze, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 106-107.

Auster exploite cette poétique de façon explicite dans *La musique du hasard* qui repose, comme le souligne le titre au crayon gras, sur le jeu des contingences. Son personnage principal est un être de l'oubli et de l'errance, un navire sans gouvernail qui choisit ses destinations au gré des vents et des caprices. Mais l'exemple le plus fascinant, voire percutant, de cette vie secrète subitement révélée apparaît dans *Cité de verre*, le premier tome de la *Trilogie new-yorkaise*. Daniel Quinn, qui se fait passer pour Paul Auster, le détective privé, accepte d'aider Peter Stillman Jr dont le père vient de sortir de prison. Stillman, qui craint que son père cherche à se venger, veut que Quinn l'attende à sa descente du train et le prenne en filature. Notre héros se rend donc à Central Station et il aperçoit bien vite Stillman père.

La ressemblance avec la photo ne semblait pas faire le moindre doute. Non, il n'était pas devenu chauve, comme Quinn l'avait prévu. Il avait les cheveux blancs non coiffés, ébouriffés, çà et là en épis. Il était grand et mince, il avait incontestablement plus de soixante ans et le dos un peu voûté. [...] Lorsqu'il eut atteint le seuil de la gare, Stillman posa à nouveau sa valise et fit une pause. A cet instant-là, Quinn se permit de regarder à droite de Stillman pour être doublement certain qu'il ne s'était pas trompé. Ce qui se passa alors défie toute explication. Venant juste après Stillman, surgissant quelques centimètres à peine derrière son épaule droite, un autre homme s'arrêta, sortit un briquet d'une de ses poches et alluma une cigarette. Son visage était la réplique exacte de celui de Stillman. Pendant une seconde Quinn crut à une illusion, une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques du corps de Stillman. Mais non, cet autre Stillman bougeait, il respirait, il clignait des yeux; ses gestes étaient, sans doute possible, indépendants du premier Stillman. Le deuxième Stillman respirait la prospérité. Il était habillé d'un costume bleu de bonne marque; il avait des chaussures cirées; ses cheveux blancs étaient peignés; et dans ses yeux il y avait l'expression rusée d'un homme du monde¹³.

13. Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 85-86.

Quinn est confronté à deux Peter Stillman. Dans la logique d'une vie secrète des événements propre à l'esthétique de Auster, on comprend que le monde vient de se mettre à rimer. Les contingences ont fait que tout à coup des personnages et des actions ont commencé à se répondre. Que disait Pascal? Que deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. Ici, évidemment, c'est la perplexité qui s'impose. Le principe de la complexité maximale sous-tendu par la logique des contingences est à l'œuvre et il fournit au pseudo-détective deux cibles plutôt qu'une, il suscite une défamiliarisation extrême qui ne laisse pas intact celui qui la ressent.

Cela dit, si la rime aperçue transforme les faits eux-mêmes, si elle ne laisse pas le monde indifférent, c'est qu'observateur et observé ne constituent qu'une seule entité, une dyade. Il est clair ainsi, pour Auster dans *L'Invention de la solitude*, que : « la rime [que deux faits] produisent quand on les voit ensemble modifie la réalité de chacun d'eux. » (*IS*, p. 254). Quinn croit, une fraction de seconde, « à une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques ». C'est la reprise sur le mode fictionnel de la conception de l'écriture à l'œuvre dans *L'invention de la solitude* :

De même que deux objets matériels, si on les rapproche l'un de l'autre, dégagent des forces électromagnétiques [...], ainsi la rime advenue entre deux (ou plusieurs) événements établit un contact dans l'univers, une synapse de plus à acheminer dans le grand plein de l'expérience. (*ibid.*)

Le monde est fait non d'objets mais de relations et de tensions, du surgissement des événements. Deux Stillman apparaissent et la situation devient subitement labyrinthique : « Tout choix — et il lui fallait en faire un — serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard¹⁴. » La ligne de sa filature est brisée et il lui faut prendre une décision : choisir un Stillman plutôt que l'autre. Après quelques tergiversations,

14. *Ibid.*, p. 86.

Quinn opéra pour le premier, le plus pauvre des deux. Mais le mal est fait : il a pénétré dans un labyrinthe. Dès cet instant d'ailleurs, sa filature se fera interminable déambulation dans une ville devenue, et cela littéralement, un texte. Malgré les apparences, nous ne sommes pas dans un univers fantastique. L'apparition de ces deux figures n'est pas la première appréhension d'une strate cachée de réalité, voire de l'ouverture d'un inframonde. Nous restons dans un régime essentiellement réaliste, même si le magique n'en est pas loin.

Quinn prend Stillman père en filature : cet acte est aussi symboliquement chargé. La filature est, dans ce contexte, le fait de suivre quelqu'un et de le surveiller, mais c'est aussi, en son sens premier, l'opération par laquelle des matières textiles sont transformées en fils à tisser. Si la rime est un fil entre deux mots, entre deux événements, fil invisible et pourtant résistant, l'ensemble des rimes forme un tissu qui n'est autre que le récit, cette structure langagière qui organise des événements en un tout. La filature est la recherche de rimes, d'échos entre des événements et des faits tout autant que des mots. Elle permet la constitution d'un fil à tisser des histoires et des anecdotes. C'est, de plus, la représentation par excellence du travail de l'écrivain confronté à la vie secrète des événements et aux surprises occasionnées par leur concaténation.

La filature

Cette filature est présente dans les trois romans de la *Trilogie new-yorkaise*, dans le roman policier *Fausse balle*¹⁵, écrit sous le pseudonyme Paul Benjamin, dans *Le voyage d'Anna Blume*¹⁶, où l'héroïne est partie à la recherche de son frère dans une ville post-apocalyptique, et bien entendu dans *Léviathan*, où enquête de police et rédaction d'un récit à caractère biographique se complètent.

15. Paul Benjamin, *Fausse Balle*, traduit de l'américain par Lilian Sztajn, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1992, 278 p.

16. Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, traduit de l'américain par Patrick Ferragut, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 266 p.

Dans ce dernier roman, la figure de Maria Turner s'impose comme l'expression même du travail de filature en tant que rapport au monde et modalité de description. Cette Maria, artiste en herbe dont les faits d'armes sont inspirés de la carrière de l'artiste française Sophie Calle, elle-même très proche des préoccupations de Paul Auster, construit son art à partir de coïncidences. Maria suit, nous explique le narrateur de *Léviathan*, « des inconnus dans la rue, choisissant quelqu'un au hasard quand elle [sort] de chez elle le matin et laissant ce choix déterminer où elle [ira] pendant le reste de la journée¹⁷. » Et le soir, elle s'assoit à sa table de travail pour tenter de se représenter leur vie et leur invente une biographie imaginaire. Elle trouve un carnet et, à partir des adresses fournies, entreprend de reconstruire la vie de son propriétaire. C'est dire qu'elle trouve dans le quotidien, dans les faits de tous les jours, des occasions d'amorcer un processus de narrativisation, transformant le banal en récit. Comme Paul Auster, elle se tient prête, le stylo à la main, à noter les rimes du monde, quitte à leur donner un coup de pouce, en forçant les rapprochements. Comme Auster, elle pratique : « une attention méticuleuse au détail, la confiance accordée aux structures arbitraires, une patience frisant l'insoutenable¹⁸. »

Pour un projet en particulier, elle demande à un détective privé de la suivre pendant plusieurs jours. Il prend des photos, note systématiquement dans un carnet ses faits et gestes, même les plus anodins. Maria trouve cette filature dont elle est l'objet tout à fait grisante :

Des actions microscopiques y trouvaient des significations nouvelles, les gestes les plus coutumiers se chargeaient d'une rare émotion. [...] Quand [le détective] lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire¹⁹.

17. Paul Auster, *Léviathan*, *op. cit.*, p. 109.

18. *Ibid.*, p. 110.

19. *Ibid.*, p. 110-111.

La filature est une manière d'être dans le monde, une manière de faire exister. Elle parvient ainsi à tisser le fil « du réseau infiniment complexe des relations entre les choses » (*IS*, p. 254) qui sert de matériau premier à la production d'un récit. Elle s'impose comme un langage dont la tâche est d'établir des liens et d'initier un processus de symbolisation, dont l'effet premier est une transfiguration. Entre les filatures de Maria Turner / Sophie Calle et l'esthétique de l'anecdote de Paul Auster, il y a une même recherche du merveilleux dans le quotidien, de l'inattendu et de la rime dans les faits de tous les jours et un même postulat de la complexité du monde.

La filature est une relation triadique, celle établie entre un client, un enquêteur et un enquêté. Et elle est essentiellement une machine à produire du sens. Elle s'empare d'une chose ou d'une situation, et elle la transforme en signe. L'enquêteur assure la médiation entre le client et l'enquêté. Il sémiotise le monde, le rend signifiant, et en propose une version, étonnante peut-être, mais acceptable.

Il n'est pas étonnant que Paul Auster ait fait de la filature une figure importante de son œuvre, du moins dans sa première moitié. Elle lui permet d'exploiter cette relation essentielle qui relie les mots et le monde dans sa complexité même. Elle permet de faire jaillir, dans une production romanesque fortement codée, le roman policier et ses reprises postmodernes, la vie secrète des événements. Puisque celle-ci est au cœur même de leur existence, les personnages peuvent accorder, sans pudeur, leur entière confiance aux structures arbitraires et à leurs effets de surface. Or, au-delà d'une éthique, c'est une esthétique qui se profile dans cette attitude. Ces structures arbitraires sont à l'origine de la vie secrète des événements. Le jeu des contingences ressemble tout à fait, pour emprunter une métaphore de Paul Auster, à la musique du hasard, c'est-à-dire non pas à la cacophonie des instruments en complète inintelligence, mais à une musique secrète, dont ne nous apparaissent que les notes les plus stridentes.

Une poétique

À la lumière de ces quelques réflexions, on voit que l'œuvre de Paul Auster exploite un certain nombre de figures récurrentes : la figure d'un homme seul assis à une table et écrivant ou musant devant une feuille de papier; celle, plus abstraite, de la vie secrète des événements, qui débouche sur une prédilection pour les anecdotes et les coïncidences. Une troisième figure est la filature, qui pousse ses personnages à mener d'in vraisemblables quêtes aux limites de soi.

Ces trois figures, on peut en faire l'hypothèse, sont au cœur de la poétique de l'auteur. Loin d'être en rivalité, ces figures se complètent et s'articulent les unes aux autres, comme le font les dimensions. C'est dire que la filature, la plus complexe des trois, implique logiquement une vie secrète des événements, et que celle-ci ne peut être révélée que si un écrivain le met par écrit, travaillant à son bureau.

La figure de l'homme au travail est une pure potentialité. Elle est le point de départ de toute écriture, du rapport au monde, et son omniprésence dans l'œuvre de Auster rend compte de son importance. La figure des rimes événementielles ou de la vie secrète des événements repose sur l'actualité avérée des coïncidences et du jeu des correspondances. De la monade d'un homme seul dans sa chambre, nous sommes passés à une dyade puisqu'un sujet et un objet, le monde, s'y trouvent intimement liés.

Cette dyade se déploie en fonction du langage. Mais, il n'y a pas que les événements qui puissent rimer : « La grammaire de l'existence comporte [elle-même] tous les aspects du langage : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque » (*IS*, p. 255). À la vie secrète des événements répondent les multiples jeux identitaires que le langage rend possibles. D'ailleurs, Auster nous le répète à satiété, l'auteur n'est qu'un être de langage. Son identité se prête à tous les jeux et sa propre existence n'est assurée que par l'écriture.

La filature dépend des deux premières figures, puisqu'elle implique que les événements aient une vie secrète qui puisse être découverte

et, ultimement, mise en récit. Elle se présente comme une triade, dont les fonctions sont aisément illustrées par les personnages du roman policier, promus au rang de personnages conceptuels : l'enquêté, qui fournit le tissu complexe des événements et des faits, l'enquêteur, qui compose le texte de ces événements et anecdotes; et le client, celui pour qui le récit est composé et qui en fournit les règles d'interprétation.

Ensemble, ces figures, dont la récurrence dans l'œuvre de Paul Auster est grande, dessinent les contours d'une poétique romanesque subtilement originale et qui se déploie sur près de trente ans.