



**HAL**  
open science

**“ Is all the world a text? ” : le monde comme  
arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de  
Paul Auster**

Chloé Gauzi

► **To cite this version:**

Chloé Gauzi. “ Is all the world a text? ” : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de Paul Auster. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire, 5, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.53-68, 2011, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-192-7. 10.4000/books.epure.1146 . hal-04514598

**HAL Id: hal-04514598**

**<https://hal.science/hal-04514598>**

Submitted on 21 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

## Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# « *Is all the world a text?* » : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de Paul Auster

Chloé Gauzi

---

DOI : 10.4000/books.epure.1146  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2011  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 978-2-37496-192-7



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

GAUZI, Chloé. « *Is all the world a text?* » : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de Paul Auster In : *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011 (généré le 21 mars 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/1146>>. ISBN : 978-2-37496-192-7. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1146>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

---

# « *Is all the world a text?* » : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de Paul Auster

Chloé Gauzi

---

Is the all World a Text?<sup>1</sup>

- 1 Véritable « champ de bataille », la postmodernité résiste à toute définition consensuelle. Tantôt niée, tantôt exaltée, ici définie comme anti-modernité, là comme modernité avancée, elle est néanmoins généralement perçue comme une rupture avec l'idéal progressiste et émancipateur des Lumières. De fait, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor des techniques, la *globalization* et l'individualisme croissant donnent lieu à une mutation des valeurs et des croyances, à un « désenchantement du monde ». Dans le champ scientifique, les sciences du chaos dévoilent un monde imprévisible, tandis que les événements politiques du XX<sup>e</sup> siècle démentent l'idée d'une Histoire progressiste et d'une vérité universalisante que véhiculait la pensée des Lumières, ouvrant alors la voie à ce que Lyotard nomme l'« incrédule à l'égard des métarécits ». L'objectivité rationnelle cède alors la place à la pluralité irrépressible des interprétations et remet en cause la notion de représentation. Par ailleurs, le capitalisme consumériste ouvre l'individu à des possibilités infinies tandis que, simultanément, les structures traditionnelles d'encadrement qui le maintenaient jusque-là en équilibre et guidaient ses choix s'effritent et disparaissent, faisant entrer l'individu dans une dynamique déstabilisante du défi et de l'échec, du plaisir et de la frustration. Dans le même temps, le décentrement entre dans le domaine de la philosophie et de la linguistique avec, dans le sillage de Nietzsche et de Heidegger, le travail de déconstruction du texte de Foucault, Deleuze et Derrida qui, s'opposant à la pensée logocentrique du structuralisme saussurien, propose *a contrario* une absence de structure, de centre et de sens univoque. En aval, c'est le sujet lui-même qui se trouve décentré, non plus pensé

en termes de totalité mais de fragmentation depuis que la raison et la loi, ces impondérables de la modernité qui fondaient le sujet, ont montré leur fragilité.

- 2 Le refus de toute vérité univoque et la conscience que le sens est à rechercher du côté de l'hétérogène implique une écriture qui, dans sa volonté de rendre compte du monde, sape la dynamique progressive et continue du texte au profit d'une esthétique du heurt et de la discontinuité. Tandis que le modernisme prônait la pureté et l'autonomie de l'œuvre, le postmodernisme vante l'hybridité, l'« impureté » et renoue alors avec la chaîne intertextuelle qu'avaient brisée les avant-gardes, en en faisant la condition d'élaboration même de tout discours<sup>2</sup>. De là, la compréhension du monde, de l'individu, et de la relation qu'ils entretiennent, semble ne pouvoir s'effectuer que dans la revisitation ironique du passé, le retour à l'altérité et au monde, tout en ayant conscience que tout a déjà été dit, et qu'il est impossible de « faire du nouveau ». Sans doute cet usage singulier de l'intertextualité pourrait-il, *in fine*, renseigner sur la notion d'arrière-texte qui, en tant que ce qui motive en amont le travail d'écriture, éclairerait et donnerait alors cohérence à cette esthétique fragmentaire si caractéristique de l'écriture postmoderne.
- 3 Un vaste réseau intertextuel innerve toutes les œuvres austériennes : références, tantôt expressément nommées tantôt dissimulées, aux grandes œuvres littéraires, à la Bible, à des philosophes, poètes et romanciers, à des traducteurs ou des critiques, à la peinture, à la chanson ou au cinéma, citations, résumés, parodies ou enfin autocitations parfois non spécifiées essaient dans les récits. Discours individuel et discours extérieur alors s'entrelacent et se fondent en un seul et même discours, brouillant la limite entre texte original et texte second. Une place aussi importante semble ainsi conférée à l'histoire *stricto sensu* qu'à l'intertexte, au texte des autres, donnant à penser que le texte austérien, au fond, ne peut exister indépendamment des textes qui l'ont précédé.
- 4 Dans un premier temps, les abondantes références intertextuelles semblent fonctionner à la manière de voix supplémentaires venant soutenir celle du narrateur et la compléter, comme si elle seule ne suffisait pas à remplir la fonction référentielle du discours. L'intertextualité se poserait en somme comme un palliatif à la faillite d'un langage incapable de rendre compte des expériences personnelles. Dans un texte autobiographique comme *The Invention of Solitude* notamment, les références intertextuelles interviennent en contrepoint à celles du narrateur et lui apportent un éclairage supplémentaire. C'est alors de l'expérience du même et de la différence, de cette mise en regard du texte intime et des textes antérieurs que le lecteur déduit la véritable signification, souvent symbolique, de ce qui lui est raconté. Mais d'un point de vue structurel, l'abondance des références intertextuelles a surtout pour effet de mettre en évidence l'architecture déroutante qui préside à chaque roman et concourt à briser la linéarité du récit, contraignant le lecteur à se distancier momentanément du texte qu'il a sous les yeux. Or cette délinéarisation est exacerbée chez Auster par la mise en œuvre d'un phénomène de circularité intratextuelle permise dans un premier temps par la récurrence fugitive et inattendue des personnages d'un roman à l'autre. Ainsi « Anna Bloom, ou Blume », la petite amie de Zimmer dans *Moon Palace*, n'est autre que la protagoniste au sort incertain de *In The Country of Last Things*. Ce jeu sur les patronymes est d'autant plus singulier que les personnages fictifs empruntent de surcroît volontiers leurs noms à la littérature nationale. Walden, dans *The Locked Room*, tient son nom d'un essai de Thoreau, de même que Fanshawe provient du premier roman de Hawthorne, deux écrivains eux-mêmes cités à de nombreuses reprises et

objets de l'admiration déclarée de Auster. Ces liens onomastiques tissent un lien ironique entre réalité et fiction tandis que parallèlement les correspondances thématiques entre les différents romans gommant leurs frontières et assurent la continuité d'un récit à l'autre. En effet, non seulement les innombrables références intertextuelles établissent un faisceau circonscrit de thèmes récurrents – la claustration, les coïncidences, la figure paternelle, le naufrage – dénotant ainsi l'obsession de l'auteur de dire à tout prix, mais les romans présentent également une structure peu ou prou identique. Dans les trois romans de *The New York Trilogy* par exemple, l'énigme et le développement du récit sont sensiblement les mêmes : les trois détectives improvisés perdent progressivement tous leurs repères, qu'ils échouent à retrouver malgré leur obsessionnelle quête de sens, allant jusqu'à perdre leur identité même, abîmés qu'ils sont dans leur filature, hantés par la figure qu'ils espionnent et à laquelle ils finissent fatalement par se confondre. D'une manière plus générale, dans les romans austériens, tous les personnages sont des enquêteurs qui s'élancent à la recherche d'une figure disparue comme si chaque roman n'était finalement que la variation d'une seule et même histoire.

- 5 Car les références intertextuelles, ces voix extérieures qui se mêlent à celle du narrateur pour envahir la page, creusent des niches dans l'espace diégétique et produisent un phénomène de polyphonie. Dès lors, « la notion même d'identité s'effrite et se délite tandis que le texte affirme au contraire la multiplicité d'un moi qui se refuse à l'auto-connaissance »<sup>3</sup>. Dans *The Art of Hunger*, Auster déclarait d'ailleurs au sujet de *The Book of Memory*, éclairant alors la saturation intertextuelle du récit :

Je me sentais comme si je regardais au fond de moi, et j'y ai trouvé plus que simplement moi-même – j'ai trouvé le monde. C'est pourquoi ce livre est parcouru de tant de références et de citations, afin de payer ma dette à tous les autres à l'intérieur de moi. [...] Ce livre a des douzaines d'auteurs, et je voulais que tous parlent à travers moi. En dernière analyse, *The Book of Memory* est un ouvrage collectif.<sup>4</sup>

- 6 À plus large échelle, tous les romans austériens forment un seul et vaste ouvrage collectif, où diverses voix s'élèveraient pour raconter la même histoire. D'autre part, la linéarité du récit cède place à l'intuition d'une simultanéité. Le présent de l'écriture où s'énoncent les commentaires et réflexions du narrateur s'efface, non seulement dilué dans des souvenirs qui projettent le lecteur dans la mémoire individuelle, mais aussi édulcoré par les références intertextuelles qui laissent entrevoir les vestiges toujours prégnants d'une mémoire collective, culturelle et ancestrale. Plus encore, les parallèles entre l'histoire individuelle et l'histoire collective laissent entendre que, puisque tout semble voué à se répéter, à se faire écho, le futur lui-même est contenu dans le présent, que tout est *déjà dit*. À cet égard, la dimension intertextuelle a grandement à voir avec le thème de la mémoire, cette « Babel polyvocale » où les choses se passent pour la seconde fois. D'où la nécessité de l'intertexte. En définitive, « ce qui importe dans cette chronique fragmentaire n'est pas tant la suite des expériences ponctuelles que leurs résonances, leur permanence dans l'espace de la mémoire »<sup>5</sup>. C'est bien à cette révélation qu'accède A., alors que, en proie à la solitude de sa chambre, il perçoit la mémoire « non tant comme la résurrection d'un passé personnel, que comme une immersion dans celui-des autres, c'est-à-dire l'histoire – dont nous sommes à la fois acteurs et témoins, dont nous faisons partie sans en être. [...] Tout homme est donc un univers, porteur dans ses gènes de la mémoire de l'humanité entière »<sup>6</sup>. L'intertextualité, suivant un mouvement centripète, semble servir une représentation

mimétique de la réalité et de l'individu, où des interrogations propres à susciter l'empathie du lecteur lui assurent le plaisir de la lecture. Mais paradoxalement, elle met simultanément en place un mouvement centrifuge où la subversion de l'espace diégétique amène à une distanciation ironique et décompose le récit.

- 7 Contre la logique avant-gardiste qui, en développant un art de plus en plus expérimental, avait circonscrit son œuvre à une élite restreinte, l'intelligentsia postmoderne établit au contraire un rapport plus étroit avec son public, sapant ainsi toujours plus la frontière entre culture savante et culture de masse. « L'œuvre postmoderne est toujours un labyrinthe : à chacun de parvenir à décrypter, selon ses ressources intellectuelles, les différents signes présents dans l'œuvre »<sup>7</sup>. De fait, le plaisir du lecteur postmoderne tient certes au plaisir qu'il prend à découvrir les aventures des personnages, mais également beaucoup à ce qu'il s'amuse à déceler les nombreuses références que lui présente une œuvre postmoderne devenue jeu de piste, où la faculté de repérage du lecteur démultiplie le récit en une infinité de lectures possibles. Ainsi dans les romans austériens, une ironie patente joue autour des modèles supposés et contribue à distancier le passé et la tradition que véhiculent les références intertextuelles. Dans *Moon Palace* par exemple, les hypotextes du roman d'aventures et de l'esprit pionnier invitent tout d'abord à penser le roman dans le prolongement des grands mythes américains mais sont systématiquement invalidés par la mise en place d'un contre-mythe, qui détourne les récits fondateurs plus qu'il ne les récuse. Le progrès scientifique, tout au long du roman, atrophie la dimension merveilleuse du mythe de l'aventure pour n'en laisser que le sentiment d'une subversion. Car les modèles que revendique la narration – *Bildungsroman*, roman d'initiation, policier, d'aventure, picaresque – sont aussi sujets à caution que ceux dont se réclame le protagoniste, qui se compare sans distinction à des figures réelles – Christophe Colomb – ou fictionnelles – Lazarillo. Tout au plus sont-ils réduits à une simple affectation qui ne vise qu'à faire oublier au narrateur sa situation difficile et, tandis que la pauvreté et la faim sont chez le pïcario les symptômes d'une classe sociale inférieure, ils sont dans *Moon Palace* les seuls faits d'un narrateur qui dissimule sa paresse par des prétentions nihilistes que la narration dévoile sans cesse comme « la ferveur et l'idéalisme d'un jeune homme qui a trop pensé et lu trop de livres »<sup>8</sup>.
- 8 Dans la pensée postmoderne, l'ironie apparaît non seulement portée à son paroxysme, mais aussi, et surtout, centrée sur la figure auctoriale, particulièrement chez Auster qui se plaît en effet à se dissimuler dans ses romans par le truchement explicite de personnages d'écrivains, dont certains vont parfois jusqu'à porter son nom. Plus insidieusement toutefois, ces références à l'auteur sont aussi le butin de qui effectuerait un véritable travail de détective et de dissection du texte. Le lecteur devient alors lui aussi un enquêteur à l'affût de signes codés. Ainsi les noms des personnages de *Leviathan* sont tous phonétiquement proches des noms des personnes familières de l'écrivain. De là naît d'une part un nouvel effet d'ironie complice, mais d'autre part surtout l'idée que l'auteur devient lui-même un texte de référence, rendant ainsi poreuse la frontière entre réalité et fiction. L'intrusion de ces références intertextuelles dénonce naturellement le récit comme matériau et pointe son caractère artificiel. Les œuvres postmodernes mettent en effet en lumière le processus de création d'une œuvre qui se donne à voir dans son élaboration et devient alors un *work in progress*. De fait l'intertextualité, en dénonçant la fiction comme telle, place au premier plan la question de l'autorité auctoriale, instance d'autant plus ambiguë que l'auteur se

présente lui-même comme intertexte. À l'inverse des théoriciens de la Nouvelle Critique, la postmodernité envisage le recours à l'intertextualité comme une possibilité de replacer l'auteur au centre du processus de création et d'interroger l'acte d'écriture. Ce paradoxal double mouvement de recherche complice et de distanciation, qui fonde et maintient l'ironie, ouvre alors la voie au discours métatextuel. En effet, si le récit austérien se livre de manière décousue et heurtée, de nombreuses réflexions des personnages peuvent être considérées comme des remarques métafictionnelles qui tantôt décrivent indirectement l'architecture discontinue du texte, tantôt renseignent sur la manière d'appréhender cette discontinuité. « Contentez-vous de faire travailler votre plume, et ce sera bien. À la fin, tout aura été dit, tout sera révélé »<sup>9</sup>, ordonne Effing à Marco dans *Moon Palace*. Cette remarque évidemment métatextuelle laisse entendre que malgré la discontinuité apparente et les blancs de la narration, il existe un ordre sous-jacent grâce auquel se réaliserait l'unité du récit, exactement de la même façon que « les récits décousus et informes de Georges la Sale Gueule commenç[ent] à revenir sur eux-mêmes à une certaine fréquence, avec des points d'intersection en nombre suffisant pour acquérir la structure d'une histoire plus longue et plus unifiée »<sup>10</sup>. Loin de signifier une simple déconstruction du matériau littéraire, l'intertextualité se révélerait donc paradoxalement facteur d'unité en liant entre eux des éléments à première vue disparates, à la manière d'un puzzle qu'il s'agirait de reconstruire *a posteriori* et dont le sens véritable ne serait perceptible qu'à travers les relations qu'entretiennent entre elles les différentes références inter- et intratextuelles. Du reste, peu de romans s'achèvent de façon véritablement satisfaisante, s'interrompant au contraire brusquement sans que l'intrigue ne soit résolue ou s'ouvrant sur l'avenir incertain des personnages. Une ouverture qui place délibérément l'accent non pas tant sur les « histoires » individuelles des personnages que sur la relation que toutes ces histoires entretiennent entre elles, de la même façon que ce qui intéresse Quinn, l'écrivain détective de *City of Glass* « dans les histoires qu'il écri[t], ce n'[est] pas leur relation au monde mais leur relation à d'autres histoires »<sup>11</sup>. Voilà qui expliquerait la tendance obsessionnelle des personnages à guetter les coïncidences et leur constat, unanime, que le monde est formé d'une multitude de correspondances. C'est ainsi qu'il faut sans doute interpréter le « tout se raccorde » de l'oncle Victor dans *Moon Palace*, le « tout se tient, chaque histoire déborde sur les autres » de Peter Aaron dans *Leviathan*, et le « toute chose est, en un sens, reliée à toutes les autres » de A. dans « *The Book of Memory* ».

9 Le défi des fictions postmodernes tiendrait finalement à cette tentative pour résoudre les multiples contradictions du monde que suggère, dans l'univers fictionnel, la saturation intertextuelle. Leur intérêt – et leur force – reposerait sur cette intuition qu'elles mettent en scène, qu'il y aurait un principe unificateur à déceler au sein de la dissémination afin d'accéder à la vérité ontologique, à l'instar de Sachs dans *Leviathan* : « J'avais découvert le principe unificateur, et cette idée rassemblerait tous les morceaux épars de moi-même. Pour la première fois de ma vie, je serais moi, tout à fait moi »<sup>12</sup>.

10 Quels seraient alors ce ou ces principes unificateurs ? Dans *The Invention of Solitude*, Auster cite Giordano Bruno et Leibniz et se réfère à leur conception monadique de l'univers. « *Multorum in uno expressio* », les monades sont ces entités « sans porte ni fenêtre », « miroir vivant perpétuel de l'univers », à la fois uniques et porteuses de toutes les autres. De fait, la dialectique qui s'opère dans l'œuvre austérienne entre fragmentation et discontinuité de surface d'un côté et ordre sous-jacent de l'autre,

n'est pas sans rappeler l'organisation de la cosmologie leibnizienne. Dès lors, si l'on accepte de voir dans l'écriture austérienne le même principe organisationnel, la saturation en références intertextuelles et les phénomènes de polyphonie et de discontinuité qui lui sont inhérents se trouvent fondamentalement éclairés. Voilà qui expliquerait les réflexions de A. sur la mémoire comme espace à la fois singulier et commun. D'une part, cette conception monadique de l'univers inviterait à appréhender les références intertextuelles non pas indépendamment les unes des autres, mais bien les unes par rapport aux autres, comme le reflet à la fois identique et différent de toutes les autres. *De facto*, tout texte constituerait d'ores et déjà un intertexte. *The Invention of Solitude* est d'ailleurs construit selon une démarche éminemment leibnizienne, au sens où les « fragments » qui composent le texte représentent des monades tendant vers une réconciliation des points de vue et une résolution des multiples oppositions qui fondent le récit : mémoire et amnésie, intériorité et extériorité, fuite du temps et action, etc. D'autre part, l'intratextualité indiquerait que les romans eux-mêmes sont comme autant de monades s'éclairant réciproquement et formant, *in fine*, un vaste système complexe et structuré. On pourrait alors raisonnablement considérer cette influence qui régit non seulement la construction des romans *stricto sensu*, mais encore l'architecture générale de toute l'œuvre austérienne comme un arrière-texte. Arrière-texte qui serait alors un principe unificateur, à travers le prisme duquel toutes les contradictions et tensions engendrées par l'intertextualité se résorberaient. À partir de là, la notion d'arrière-texte ne se restreindrait pas seulement à unifier les multiples références textuelles, mais informerait toute la portée de l'œuvre austérienne.

- 11 Partant, en tant que principe unificateur assurant la cohérence d'éléments disparates et déterminant l'écriture, l'arrière-texte pourrait bien excéder le cadre littéraire et philosophique ou même l'expérience personnelle de l'écrivain. Dans un contexte où la *globalization* croissante affaiblit toujours plus la distance entre culture savante et culture populaire et où, parallèlement, théorie et fiction se confondent, le monde et les structures de la vie quotidienne elles-mêmes participent de l'arrière-texte. Aussi le jeu, chez Paul Auster, nourrit-il toute une réflexion sur la perméabilité entre réalité et fiction, sur le monde perçu comme un théâtre. Dans *The Music of Chance*, le motif fondamental qu'est le *poker*, outre qu'il provoque la dette de jeu qui fera sombrer les deux protagonistes, impulse en effet les motifs centraux du hasard, de la chance, mais aussi du *bluff*, sous le signe duquel se placent le roman en particulier et toute la fiction en général. Car « du moment qu'une personne y croit, il n'existe pas d'histoire qui ne puisse être vraie »<sup>13</sup>. Depuis le *linguistic turn* des années 1970 qui avait dévoilé le rôle structurel primordial du langage, les études culturelles, fortes des apports de la nouvelle anthropologie culturelle, ont mis au jour l'influence prépondérante de la culture sur la personnalité de l'individu, qu'elles s'attachent, entre autres, à étudier dans le champ de la représentation. Approfondissant les théories de Clifford Geertz, qui avait défini la culture comme un concept sémiologique, système de production de significations, que l'anthropologue se devait d'analyser comme un texte, Geoff Eley souligne ainsi combien « ce mode d'analyse s'est de plus en plus étendu des textes écrits au sens le plus conventionnel du terme à tous les types de documents, aussi bien qu'à l'expérience, au comportement et aux événements », concluant alors que « depuis qu'elle envahit la transparence du texte dans le discours de la critique littéraire, la textualité est devenue une métaphore de la réalité en général »<sup>14</sup>. C'est également à cette conscience des infinies correspondances du monde que parvient le narrateur de

*The Invention of Solitude*, constatant que « 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 »<sup>15</sup>. C'est aussi l'expérience que fait le narrateur de *The Locked Room* lorsque, tentant de rédiger la biographie de son ami, il prend conscience qu'« une vie touche une autre vie, laquelle touche une troisième et très vite les enchainements se font innombrables, impossibles à calculer »<sup>16</sup>. Comprendre l'univers reviendrait donc à envisager ses éléments les uns en fonction des autres, de la même façon que, dans un texte, les mots ne révèlent leur véritable signification que dans la mesure où ils sont confrontés à tous les autres et font surgir des réseaux de connotations.

- 12 Or, si le monde peut effectivement être appréhendé comme un texte, alors l'individu lui-même doit pouvoir être considéré comme tel. Cela expliquerait la prégnance de la dimension autobiographique dans l'œuvre austérienne. L'auteur, en effet, insère systématiquement plusieurs éléments autobiographiques dans la biographie même de ses personnages, invitant alors à voir en eux des doubles, des variations sur le mode fictionnel de l'auteur lui-même. Le coup de téléphone erroné qui amorce l'intrigue de *City of Glass*, les livres que traduit Fogg dans *Moon Palace*, la faim dont souffrent tous les personnages, les jeux artistiques de Maria Turner dans *Leviathan* sont autant d'expériences directement issues de celles d'Auster. Cette fictionnalisation de la figure autoriale apparaît plus exacerbée encore dans l'autobiographie *The Invention of Solitude* où Auster se désigne sous le nom anonyme de « A. » et se décrit en train d'agir, de la façon dont un narrateur décrirait le comportement d'un personnage purement fictionnel. Tout se passe comme s'il était besoin pour se trouver soi-même d'une distanciation et d'une médiation, l'objectivation de la subjectivité servant alors une quête identitaire. « Je crois que ça provient d'un désir de m'impliquer, moi, dans le livre. Je ne veux pas dire mon moi autobiographique, je veux dire mon moi d'auteur, cet être mystérieux qui vit en moi et écrit mon nom sur la couverture des livres. Ce que j'espérais, en réalité, c'était arriver à ôter mon nom de la couverture pour le faire passer à l'intérieur de l'histoire. Je voulais ouvrir le processus, abattre les murs, exposer les tuyauteries », explique Auster dans *The Art of Hunger*, « ce qu'il fallait, c'était créer une distance entre moi et moi. Si on est trop près de ce qu'on essaie d'écrire, la perspective disparaît et on commence à étouffer. Il me fallait m'objectiver afin de pouvoir explorer ma propre subjectivité »<sup>17</sup>. Auster devient donc lui-même un texte, un moi-auteur qui aurait le même statut qu'un personnage de fiction sans pour autant l'être véritablement. C'est ce qui transparaît de façon exacerbée dans *Travels in the Scriptorium*, où le protagoniste, répondant au nom significatif de Mr. Blank, amnésique et grabataire, n'est autre que l'auteur lui-même, mis en procès par les personnages auxquels il a donné vie. Si dans un premier temps cette active participation auctoriale dans le processus diégétique constitue un moyen ironique de saper définitivement la frontière entre réalité et fiction, elle représente aussi le stade ultime de la fictionnalisation d'un auteur détrôné par ses personnages, dans un échange de rôles particulièrement troublant. « La chambre est son univers désormais », conclut le narrateur à la fin du récit, « Mr. Blank est vieux et affaibli mais, aussi longtemps qu'il reste dans la chambre avec la fenêtre aveuglée et la porte verrouillée, il ne peut ni mourir, ni disparaître, ni être jamais autre chose que les mots que j'écris sur cette page »<sup>18</sup>. L'auteur, dont les formalistes souhaitaient la mort, serait donc l'arrière-texte suprême, non plus l'auteur en tant que tel, mais cette instance trouble et sans véritable substance, qui crée et se crée en même temps, à l'image de ce « *blank* », de ces trous

laissés par une narration fragmentaire et discontinue, coquille vide qui prend lentement consistance sur la surface de la page.

- 13 La pensée postmoderne, contre l'idée de centre et de totalité qui sous-tendait la pensée moderne, met au premier plan celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirmait un universel, la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée et archipélique, où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi, fait place à l'identité-rhizome. En foi de quoi, les textes postmodernes, renouant avec le monde, vantent l'hétérogène et l'hybridité, l'écart et le jeu avec le *déjà dit*, développant à la fois une dimension aimable et une dimension ironique. Double codage dont participe activement l'intertextualité qui révèle nombre des enjeux de la postmodernité. Elle dévoile en effet, par les phénomènes d'identification et de différenciation qu'elle fait naître, par la discontinuité et la polyphonie qu'elle engendre, par la circularité externe et interne qu'elle met en place, la faillite d'un langage incapable de dire le monde et l'individu et la méfiance à l'égard de tout récit unique, objectif et légitimant. Mais surtout l'intertextualité, par le jeu de l'ironie, d'une part renouvelle le rôle d'un lecteur devenu partie prenante de la création littéraire et, d'autre part, en soulignant le caractère fabriqué de l'œuvre, modifie le statut de l'auteur. La dimension métatextuelle qu'elle permet donne à penser qu'il existerait un ou des principes unificateurs, principes qui pourraient désigner l'arrière-texte, grâce auxquels toutes les tensions et contradictions soulevées par la saturation intertextuelle se résorberaient sous l'intuition d'une cohérence interne et implicite. En tant que tel, puisque le postmodernisme fusionne fiction et théorie, l'arrière-texte s'enrichit, se nourrissant non seulement des structures de la vie quotidienne mais encore du monde, désormais appréhendé comme un texte.
- 14 Aussi, si l'intertexte se fait l'expression d'un moi multiple qui s'évapore dans les paroles des autres ou se disloque dans des moi fictifs, l'arrière-texte, à cette époque postmoderne de contingence absolue qui est la nôtre, ne serait peut-être autre que ce moi-auteur évanescents dont la quête motive l'écriture et que celle-ci tente désespérément de retrouver.

---

## NOTES

1. G. Eley, « Is the all World a Text? », in G. M. Spiegel (dir.), *Practicing Theory. New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*, New York, Routledge, 2005, p. 35-61, p. 43.

2. Nous nous référons à la définition de l'intertextualité de Julia Kristeva qui entendait le texte comme une « mosaïque de citations, [d'] absorption et transformation d'un autre texte ». Voir « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 52 sq.

3. S. Vallas, « “All the Others inside me” : les enjeux ambigus de la citation dans *The Book of Memory* de Paul Auster », *EREA 2.1*, printemps 2004, p. 76-83, p. 76.

4. P. Auster, *The Art of Hunger*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992, p. 301.

5. *Ibid*, p. 111.

6. P. Auster, *L'Invention de la solitude*, Londres, Faber & Faber, 1988, p. 178.

7. Danilo Martucelli, « Une cartographie de la postmodernité », *Controverses*, <http://www.controverses.fr/pdf/n3/martucelli3.pdf>
  8. P. Auster, *Moon Palace*, Penguin Books, 1990, p. 42.
  9. P. Auster, *Moon Palace*, *op. cit.*, p. 159.
  10. *Ibid.*, p. 185.
  11. P. Auster, *City of Glass*, in *The New York Trilogy*, Londres, Faber & Faber, 2004 [1987], p. 7.
  12. P. Auster, *Léviathan*, Londres, Faber & Faber, 1992, p. 370.
  13. P. Auster, *Le Noël d'Auggie Wren*, Arles, Actes Sud Junior, 1998, p. 30.
  14. G. Eley, *op. cit.*, p. 43.
  15. P. Auster, *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 254.
  16. P. Auster, « The Locked Room », in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 122-123.
  17. P. Auster, *Le Carnet rouge. L'Art de la faim*, Paris, Babel, « Essais », 1993, p. 424 et 410.
  18. P. Auster, *Dans le Scriptorium*, Arles, Actes Sud, « Lettres anglo-américaines », 2007, p. 146-147.
- 

AUTEUR

CHLOÉ GAUZI

Université de Reims Champagne-Ardenne