

Tangence



Un Babel en verre dépoli Relecture de *City of Glass*

Bertrand Gervais

Number 43, March 1994

Babel et après : Paul Auster

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025798ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025798ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervais, B. (1994). Un Babel en verre dépoli : relecture de *City of Glass*. *Tangence*, (43), 9–23. <https://doi.org/10.7202/025798ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Une Babel en verre dépoli. Relecture de *City of Glass*

Bertrand Gervais

L'idée suivant laquelle sa disparition serait due à quelque échange sans doute monstrueux avec le corps péri d'une âme relativement ancienne constitue l'hypothèse, si prestigieuse qu'elle puisse paraître, à laquelle si j'étais vous je me rangerais pourtant sans hésiter.

Pascal Quignard,
Le lecteur

Je relis continuellement *City of Glass* de Paul Auster¹ et je me demande maintenant si je l'ai jamais lu une première fois. Ma mémoire me joue parfois des tours, j'aurais mieux fait de tout noter dans un carnet. L'ai-je lu une première fois ou n'aurais-je pas sauté immédiatement à la seconde? Passant du coup et irréversiblement à une autre étape. Ne suis-je pas, et depuis le début, en relecture? Je serais bien en peine de répondre. Qu'est-ce qui me dit que je ne connaissais pas déjà le récit de cette enquête, poussée à son extrême limite, à une fin dérisoire, le faux détective protégeant un client qui n'est plus là d'un danger qui n'existe pas? Pourquoi ai-je l'impression que le cahier rouge, où s'épuise l'écriture de Daniel Quinn, et par suite, son existence même, a toujours existé, qu'il est là présent tout près de moi, devant mes yeux, au même titre que cet essai fait de circonvolutions que vous vous apprêtez à lire, ou encore le récit d'Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, que j'ai adopté comme livre de chevet?

Pour certains, de toute façon, la lecture première n'existe pas. «Il n'y a pas de *première* lecture, disait Roland Barthes, même si

1 Dans *The New York Trilogy*, Penguin Books, 1990, p. 1-158. Pour la traduction: Paul Auster, *Cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1987. Les références au roman ainsi qu'à sa traduction seront dans le corps du texte entre parenthèses.

le texte s'emploie à nous en donner l'illusion.»² Et il n'est pas le seul à le dire. Il ne faut pas se laisser envoûter, il ne faut pas succomber à l'illusion linéaire du temps de la progression et du *suspense*. Il faut plutôt rechercher le temps mythique, sans avant ni après, du comprendre et de l'expliquer: «la version "première" d'une lecture doit pouvoir être sa version dernière»³. On a toujours déjà lu le texte qu'on a en main et on ne cesse de le lire, à travers nos errances, tous ces livres que nous traversons. Mais, la perte de ma lecture première n'est pas une posture théorique. Elle ne doit rien à un quelconque refus de distinguer des étapes dans le processus d'appropriation d'un texte. Au contraire. Il semble simplement que j'en ai perdu la trace. Sa disparition est un mystère que je tente de résoudre. Et je sais que le roman de Auster y est pour quelque chose.

Que me reste-t-il de cette lecture dont je ne me souviens plus? Plus rien maintenant, sauf quelques petits indices, un relent de *suspense* — la trace d'un étonnement devant l'irruption de Cervantès et d'Auster, devenu personnage de son propre roman, l'équivalence surprenante établie entre Daniel Quinn et don Quichotte, sur la base de leurs initiales, les multiples pertes d'identité —, mais est-ce suffisant? Je me suis trop avancé et il n'y a pas grand-chose pour me permettre de remonter dans le temps, à ce moment où, pour la première fois, j'ai posé mes yeux sur les pages jaunies du roman, que j'avais acheté usagé, déjà lu. Je n'ai d'autre choix que d'aller plus avant, accumulant mes lectures en espérant remettre un peu d'ordre dans ce qui apparaît maintenant, et de plus en plus, comme une architecture étonnante, borgésienne, d'événements. L'ordre rétabli, c'est cela souvent qu'on appelle l'histoire, c'est-à-dire non pas le récit, ce discours dont l'enchaînement m'entraîne dans un processus de découverte et de saisie du texte, mais ce que j'en ai compris et que je peux résumer, reprendre, utiliser comme perspective pour décrire le texte. Il était une fois un homme qui répondit au téléphone et qui se fit passer pour un détective. Mais cette histoire, du fait même de sa fin, est une construction paradoxale, voire une impossibilité. Un homme qui disparaît quand il ne reste plus de lignes à son cahier, et dont le récit de l'aventure est reconstitué par un tiers anonyme, à partir des notes du disparu... Il y a là une indétermi-

2 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, coll. «Points», p. 23.

3 *Ibid.*, p. 22.

nation que je ne peux toujours pas combler, mais dont j'apprends lentement à apprécier la forme. Surtout que je me souviens avoir lu, à deux reprises, ce petit début de phrase, presque innocent : « In his dream, which he later forgot » (p. 87, 126) [Dans son rêve, qu'il oublia plus tard (p. 98, 141)]. J'aimerais pouvoir, moi aussi, décrire mes rêves oubliés, ou encore laisser l'autre le faire à ma place, qui ne me connaît pas, qui ne m'a jamais vu, et qui ne fait que transcrire des notes laissées dans mon livre de chevet. Rêve d'un gouffre blanc. Pourtant cet autre prend la peine de déclarer que son récit ne repose que sur des faits, tentant de ne pas céder aux périls de l'invention, de la fiction et de l'invérifiable. Mais, l'invention de la solitude, du langage privé, du rêve oublié échappe à cette nécessité. Elle se fait à notre insu. Le narrateur-auteur, dont la figure ambiguë survient sur le tard, longtemps après que Quinn a commencé son enquête et son cahier, apparaît dans le récit à la faveur d'un coup de force. Elle le fait après que Auster, le personnage écrivain du roman, a décrit à Quinn son essai sur Cervantès et donné son explication de l'irruption surprenante de l'historien arabe Cid Hamete Benengeli. Le récit de don Quichotte, on le sait, s'interrompt brusquement, et sans avertissement, en pleine bataille, parce que le texte dont Cervantès nous dit se servir vient à manquer. Avant cela, nous ne savions rien des conditions matérielles du texte et de notre lecture, nous en apprenons les contraintes d'un coup, en plein corps-à-corps, en plein *suspense*. La rupture est importante, la transparence narrative s'évapore pour laisser le texte exhiber ses défaillances, fictives bien sûr. Le même dispositif est reproduit dans *City of Glass*, quand un narrateur apparaît, à la suite de la discussion sur don Quichotte, pour expliquer qu'à partir du douzième chapitre le récit commence à perdre de sa netteté. L'irruption est impromptue, mais elle est motivée et justifiée par don Quichotte, dont l'ombre s'étend jusqu'à la fin du texte. Ce ne sera pas la seule au tableau.

City of Glass procède par ruptures. Des conventions romanesques sont établies pour être aussitôt rompues; des faits de langage sont proposés qui dépassent les limites humaines; une situation de lecture est mise en place dont les limites bientôt s'affaiblissent. C'est là, dans cette triple opacité, narrative, langagière et lecturale, que s'est perdue ma lecture première et que je la cherche, les yeux rivés sur les lettres d'un texte qui me renvoie l'aube de ma propre image...

Le roman est ainsi une longue dérive sur le roman policier, qui entraîne son lecteur à s'écarter de la transparence réaliste — induite initialement par un genre qui en a fait son credo, puisque sa seule logique possible —, pour plonger tête première dans l'opacité, la blancheur du langage et de ses constructions. Le narrateur peut bien citer le récit des aventures d'A. G. Pym, au moment où Quinn interprète le tracé des promenades de Stillman à travers la ville, qui ressemble aux figures découvertes dans l'île du Tsalal, les deux récits se terminent de la même façon, dans une même impossibilité quichottienne. Au personnage qui disparaît comme absorbé par sa plume, et dont il ne reste plus que le cahier, lui même libéralement interprété, correspondent les notes d'un Pym disparu dans l'ouverture béante de la cataracte. Les derniers mots de Pym, écrits à la hâte, sont emplis d'un mystère qui n'a pas encore été éclairci, malgré sa très grande blancheur, tout aussi pure que la neige :

And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.

Et alors nous nous précipitâmes dans les étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir. Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une silhouette voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de la silhouette était de la blancheur parfaite de la neige⁴

Et le texte s'arrête là, sur cette apparition, en plein gouffre. L'existence du texte de Pym est donc tout aussi problématique que celle du texte de Quinn, dont le contenu est pareillement invérifiable. Les deux sont d'ailleurs présentés par de tierces personnes dont le seul mérite est d'avoir en leur possession le manuscrit.

Cette blancheur qui envahit le texte de Poe est la figure même de l'opacité, qui menace le lecteur. Le texte ne se termine pas sur le retour du héros, la fin de ses péripéties et aventures, la victoire et la sanction; le texte ne complète pas sa structure, le

⁴ Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*, The Library of America, 1984, p. 1179. Traduction : Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 290-291.

retour du départ, la fin de la quête, la réponse aux attentes, il laisse sa fin en quelque sorte *en blanc*, un mouvement de descente à jamais interrompu, une progression rompue. Il ne reste plus au lecteur que ce langage, que ce texte qui s'affiche comme seule réalité. *City of Glass* y répond, dans sa reprise des procédés du roman de Poe, en inversant les polarités, en passant du blanc au noir. Il y est ainsi beaucoup question de noirceur et de nuit : le noir de la chambre où Peter Stillman, le fils, a été enfermé pendant de longues années, auquel répond l'obscurité de la pièce où Quinn à la toute fin s'isole, sans vêtements, sans rien sauf son cahier rouge et le crayon acheté à un sourd-muet. Une pièce où il fait toujours sombre, où les journées semblent se raccourcir indéfiniment, réduisant les temps d'écriture à leur plus petite expression, jusqu'à leur disparition. Et il y a Henry Dark, ce personnage du ^{xvii}^e siècle inventé par Stillman, le père, dans son essai consacré à la colonisation du Nouveau Monde, et qui lui sert d'alibi théorique pour ses propres hypothèses linguistiques, son retour à une motivation réinventée et totale.

La cité de verre est une ville miroir, une *Polis* dépolie, une fiction narcissique. Le texte débute comme un roman policier, mais un polar qui dérape et où le hasard s'emballe. Le roman noir américain a grandement exploité cette logique du hasard, le bureau du détective privé étant le lieu de toutes les rencontres, une gare de triage où s'effectuent les mises en intrigue. La sonnerie du téléphone, l'ouverture de la porte, l'arrivée du client sont l'irruption du hasard, dans sa forme la plus pure, l'avènement du désordre, de l'événement. Le détective doit s'intégrer à un univers dont il ne connaît rien au préalable, le maîtriser pour ensuite en révéler le secret le mieux gardé. Dans *City of Glass*, ce hasard est surmultiplié du fait que le détective n'est pas détective, et que le tout commence par un faux numéro. On demande un détective; or l'homme qui répond n'en est pas un. Il écrit peut-être des romans policiers, mais il n'a jamais occupé la fonction d'inspecteur. Pourtant, il se décidera à jouer ce rôle, quand pour la troisième fois son numéro sera composé. Il prendra la place du détective, il occupera ce rôle, il se mettra à la place de l'autre. Il deviendra Paul Auster, détective, celui-là même qui fut demandé trois fois. Le nom de l'auteur devient donc celui d'un personnage fictif, virtuel en ce que, même dans cet univers narratif, il n'a aucune existence. Il n'y a pas de Paul Auster, détective, dans le New York de Daniel Quinn. Il y aura bien un Paul Auster,

écrivain, mais le seul détective Auster sera celui qu'incarnera Quinn. Ce dernier d'ailleurs écrit des romans policiers sous le nom de William Wilson, nom d'un écrivain américain contemporain, mais aussi et surtout nom d'un autre personnage de Poe, un double comme il se doit. Dans cette logique, un des polars de William Wilson s'intitulera *Suicide Squeeze*, un titre très proche du *Squeeze Play*, de Paul Benjamin, pseudonyme de Paul Auster, le vrai... Quant à Quinn, devenu Wilson, devenu Auster, en abordant Stillman père lors de son enquête, il se présentera tout à tour comme Daniel Quinn, Peter Dark et Peter Stillman...

Le jeu des renvois, des réfractions, de la multiplication des noms propres, évidés comme des coquilles, lance un mouvement de dérive, une errance qui a l'identité pour thème. Il n'y a plus un nom propre pour un individu, un patronyme par personnage, dans une logique toute simple de la désignation, mais au contraire plusieurs noms par personne, un nom en fait pour chaque transformation, chaque étape dans la vie de l'individu. À chaque nom correspond pour Quinn une nouvelle identité, un nouveau personnage. Un peu à la manière des coutumes amérindiennes. Il y a Daniel Quinn, le poète, William Wilson, l'auteur de romans policiers, Max Work, le détective de ces romans auquel l'auteur finalement s'identifie, Paul Auster, le détective, Henry Dark et Peter Stillman, les personnages que rencontre Stillman père. Et, à la fin, quand il n'y a plus de lignes dans le cahier rouge pour écrire, quand il n'y a plus de place pour écrire un nom et dire *je*, le personnage disparaît, il se volatilise. Il n'est plus là. Il devient lui aussi du vent; ce qu'a toujours été l'Auster, ce vent du sud, l'autan sombre, humide et froid, qu'on retrouve dans *Les géologiques* de Virgile.

Ce traitement des noms propres dans le roman respecte, à la lettre, les grandes lignes de la théorie langagière de Stillman père. En fait, le roman ne fait pas que proposer une réflexion sur les multiples rapports du langage et du monde, des mots et des choses, de la fiction et du réel, par l'intermédiaire de Stillman, il en réalise le programme. Le roman est un petit traité sur le langage, sur sa maîtrise et ses conceptions, son pouvoir et ses limites; un traité où sont mis en pratique les préceptes proposés, depuis l'enfant sauvage, dont le parler est à la limite de la cohérence, provoquant une extrême défamiliarisation, jusqu'au père qui, par ses théories, recherche une motivation parfaite du langage, une équivalence forte, essentielle entre les mots et les

choses, qui l'amène à marcher dans les rues de New York, écrivant par ses déambulations les lettres de *la tour de Babel*. Si le roman se donne à lire initialement, par la voie du roman noir auquel il emprunte sa forme, sur le mode d'une certaine transparence romanesque, le tout s'opacifie rapidement, dans un brouillage des conventions et un jeu sur le langage et ses utopies. La cité est peut-être faite de verre, mais son verre est dépoli; et ce qu'il donne à voir n'est rien d'autre que son propre grain.

La rencontre de Quinn avec Stillman fils en est un exemple probant. Elle se déroule sur le mode de la schizophrénie et de la double contrainte. Stillman fils est cet enfant qui a été maintenu pendant neuf ans par son père dans une chambre obscure, sans contact, sans autre forme de relation humaine qu'une occasionnelle volée de coups. Il semble que Stillman père ait été à la recherche d'une langue primordiale, divine, celle que seul un isolement complet peut faire apparaître, loin de la corruption des langues naturelles, humaines. Comme si une période passée dans le noir pouvait correspondre au sommeil qui fait tout oublier, qu'on retrouve chez Maupertuis, Buffon, Condillac, Diderot, et qui devait permettre à un homme de s'éveiller tout neuf à soi-même, prêt à reprendre sa langue à zéro. Les résultats de son expérience furent, comme toujours, une déception. Peter n'apprit rien d'autre que le silence, l'immobilité et une certaine forme de folie, un peu à l'image de Kaspar Hauser qui, au lieu de pouvoir séparer et désigner ses perceptions à l'aide d'une langue proche de celles-ci, puisque découlant d'elles, ne parvenait tout simplement pas à comprendre ce qu'il voyait. Quand Quinn rencontre Peter, il a réappris à marcher et à parler, mais sa démarche est une parodie de mouvement et son discours, une oscillation constante entre un langage privé, une poésie inaccessible, et une langue hachurée, incertaine, disjointe.

Peter prononce tour à tour une assertion et son contraire, oui et non, le jour et la nuit, il décline son identité, tout en la masquant sous une série de faux-fuyants. Le personnage est un jeu sur la transparence et l'opacité. Autant son discours sera opaque, autant sa personne apparaîtra transparente, littéralement. Quand Peter survient enfin dans la pièce où l'attend Quinn, c'est sa blancheur qui d'abord surprend, une avalanche de blanc, qui fait immédiatement penser à Pym :

Everything about Peter Stillman was white. White shirt, open at the neck; white pants, white shoes, white socks. Against the

pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent, as though one could see through the blue veins behind the skin of his face. (p. 18)

Tout, chez Peter Stillman, était blanc : chemise blanche ouverte au cou, pantalon blanc, chaussures blanches, chaussettes blanches. Avec la pâleur de sa peau, la blondeur filasse de ses cheveux minces, il faisait un effet de quasi-transparence comme si le regard pouvait traverser les veines bleues sous la peau de son visage. (p. 23)

Mais cette pureté sera vite dénaturée. Quand Peter parle, cela s'obscurcit. Ses premiers mots donnent le ton.

«No questions, please,» the young man said at last. «Yes, no, thank you.» He paused for a moment. «I am Peter Stillman. I say this of my own free will. Yes. That is not my real name. No. [...]»

«You sit here and think : who is this person talking to me? What are these words coming from his mouth? I will tell you. Or else I will not tell you. Yes and no. My mind is not all it should be. I say this of my own free will. (p. 18)

Je vous en prie, pas de questions, dit enfin le jeune homme. Oui. Non. Merci. Puis, après une pause : Je suis Peter Stillman. Je le dis de mon plein gré. Oui. Ce n'est pas mon véritable nom. Non. [...]

Vous êtes assis là et vous vous dites : qui donc est cette personne qui me parle? Quelles sont ces paroles qui sortent de sa bouche? Je vais vous le dire. Ou bien je ne vous le dirai pas. Oui et non. Mon esprit n'est pas tout ce qu'il devrait être. Je le dis de mon plein gré. (p. 24)

Ces mots inscrivent une interaction en forme de double contrainte, liée selon les théories de Gregory Bateson à la schizophrénie. Un triple message est transmis à Quinn. Une première contrainte : vous ne pouvez pas me poser de questions, vous ne pouvez pas méta-communiquer. Vous devez rester silencieux, vous devez tout prendre au pied de la lettre et je n'expliquerai rien de ce que vous voulez savoir. Puis, deux assertions contradictoires sont servies sur un plateau d'argent : je suis Peter Stillman et je ne suis pas Peter Stillman. C'est la double contrainte : un message paradoxal qu'on ne peut résoudre. Lequel est le père, lequel est le fils? À six reprises au moins, Peter reprendra cette double assertion; et elle sera complétée par d'autres contradictions de même nature, disant oui et non, je vous dirai tout et je ne vous dirai rien, d'un même souffle. Dès les premiers

instants, il ouvre un dialogue (please, yes) et le clôt tout en même temps (no, thank you). Puis, il se lance dans une énonciation qu'il est seul à comprendre : «Wimble click crumblechaw beloo. Clack clack bedrack, Numb noise, flackemuch chew-manna. Ya, ya, ya.» (p. 20) C'est son propre langage, sa poésie personnelle. Il en invente la plupart des termes dans l'arbitraire le plus complet. Son identité est à ce point frêle, qu'il ne sait même plus quelquefois qui il est, lui ou l'autre. Il trébuche contre ses déictiques : «He ate with his hands. Excuse me. I mean Peter did. And if I am Peter, so much the better.» (p. 19) [«Il mangeait avec ses mains. Excusez-moi. Je veux dire Peter. Et si je suis Peter, tant mieux.» (p. 25)]; et se perd dans les chiasmes de son identité.

Pas étonnant que Quinn, empêtré dans ce tissu de contradictions, dans cette parole privée, interne, en vienne à perdre totalement la notion du temps. Quand se termine le monologue de Peter, il se rend compte que la journée est déjà passée, que cela a duré tout le jour. Il a souffert d'une véritable syncope cognitive, d'une paralysie complète. La pièce est plongée dans la pénombre. Le discours de Stillman n'était pas seulement mystérieux, son acte même a généré du mystère, de la noirceur, de la nuit. Et il a rendu Quinn pareil à lui-même. Car peu de temps après, le détective écrit dans son journal des phrases identiques à celles de Peter, lesquelles s'adressent peut-être au lecteur, bien entendu incapable de répondre, peut-être au narrateur qui transcrit dans un anonymat encore complet le contenu du cahier. Et peut-être aussi à Quinn lui-même, perdu dans ses identités : «On the other hand nothing is clear. For example: who are you? And if you think you know, why do you keep lying about it? I have no answer. All I can say is this: listen to me. My name is Paul Auster. That is not my real name.» (p. 49) [«Mais, d'un autre côté, rien n'est clair. Par exemple: qui êtes-vous? Et si vous croyez savoir, pourquoi persistez-vous à mentir à cet égard? Je n'ai pas de réponse. Voici tout ce que je peux dire: écoutez-moi. Je m'appelle Paul Auster. Ce n'est pas mon véritable nom.» (p. 57)]

Mais le temps, avec Peter Stillman, n'a pas fait que s'accélérer, il a entrepris une boucle qui ramène ses occupants aux tout premiers moments, à la pièce sombre de l'enfermement. Peter n'en est jamais sorti et il en réactualise les conditions à même son langage : «There was this. Dark. Very dark. As dark as very dark. They say: that was the room. As if I could talk about it. The Dark, I mean. Thank you.» (p. 19) [«C'était ça. Noir. Très noir.

Aussi noir que tout noir. Ils disent: c'était la chambre. Comme si je pouvais en parler. Du noir, je veux dire. Merci.» (p. 25)] *The Dark Room*: c'est la chambre noire, qui pourtant ne révèle rien. Celle de Stillman, puis celle de Quinn, qui clôt le processus, qui complète le cercle. Mais c'est aussi l'hypothèse de Dark, l'alter ego puritain de Stillman père. Henry Dark, c'est la motivation pure du langage, c'est le retour à la tour de Babel, ou mieux encore le retour de la tour de Babel, et avec elle, de la langue adamique. Le Henry Dark de Stillman était parti pour le Nouveau Monde en 1675, après la mort de Milton dont il aurait été le secrétaire personnel. Et il aurait écrit un pamphlet, *The New Babel*, où il appelle au rétablissement du paradis en Amérique, qu'il lie à la reconstruction de la tour.

Babel est à l'origine de la diversité des langues et elle est la seconde chute de l'homme. Cette chute, c'est aussi une chute du langage, une baisse irrémédiable de sa qualité. Avant la tour, il n'y avait qu'une seule langue, qui était celle de l'innocence et du paradis, celle que Dieu avait donné à Adam pour désigner les choses, dont il connaissait par conséquent le nom véritable. Ce langage était motivé, sa relation aux choses qu'il devait désigner était intrinsèque aux choses mêmes. Et encore, il n'y avait pas de distinction entre la chose et son nom. Les deux étaient interchangeables; ils occupaient le même espace, ils étaient des réalités du même ordre, tout aussi nécessaires l'une que l'autre. Après Babel, cependant, c'est au tour du babil d'imposer sa loi. Comme le dit Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*:

Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Les noms étaient déposés sur ce qu'ils désignaient, comme la force est écrite dans le corps du lion, la royauté dans le regard de l'aigle, comme l'influence des planètes est marquée sur le front des hommes: par la forme de la similitude. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes. Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage. Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur fond de cette similitude perdue et dans l'espace qu'elle a laissé vide.⁵

5 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 51.

C'est donc le règne de l'arbitraire, du contingent : mots et choses ne sont plus en synchronie, ils sont détachés, astreints à des domaines disjoints. La parole devient cette surface de séparation qui les rassemble, sans jamais pouvoir les réconcilier. L'hypothèse de Dark est que la séparation peut être contrecarrée, qu'il est possible de réécrire l'histoire à l'envers, de retrouver le langage premier et, avec lui, la pureté, l'innocence, la vérité, le paradis. Il faut pour cela reconstruire la tour de Babel, ce qui n'est possible qu'en Amérique, qui est déjà ce monde à mi-chemin entre la terre et le paradis, l'utopie retrouvée. Une fois la tour rétablie, l'humanité entière ne reparlera plus qu'une seule langue, redevenue essentielle, adamique, virginale.

Mais comment la rebâtir cette tour, comment faire pour la réactualiser ? Que faut-il utiliser pour en remonter les murs ? La brique est mentionnée, mais Stillman, qui a fait siennes les hypothèses de Dark, son alter ego, va préférer un autre matériau, celui-là même qui fut frappé par la colère de Dieu. La langue. Il va proposer une langue qui est un avant-goût du langage du paradis, qui réinscrit la motivation à même sa relation aux choses. Il propose une langue dont les mots correspondent très exactement aux choses. Non pas par le biais d'un baptême, qui fixe une référence de façon arbitraire, où le rapport entre le signe et son référent, de même qu'entre le signifiant et le signifié est arbitraire, mais par la reconnaissance d'une correspondance. Il rêve d'un langage qui évolue avec les choses qu'il décrit, qui ne fixe pas seulement, en mot, ce qui est un parapluie, par exemple, mais ce qu'il devient lorsqu'il est brisé. Un langage en synchronie complète avec le monde, qui n'a plus rien du symbole peircien, qui exige une convention, une loi, mais qui a retrouvé la voie de la similitude, de l'icône. Et sa langue va encore plus loin car elle s'institue sur le partage des qualités entre le signe et son objet, de telle façon qu'un changement de qualité de l'objet entraîne un changement de qualité du signe ; et vice versa. Il n'y a plus de type, il n'y a que des *tokens*, des singularités dont l'autonomie est absente puisque participant du même espace-temps que leur objet, évoluant, changeant au même rythme, au même diapason. Comme le dit Stillman : « Unless we can begin to embody the notion of change in the words we use, we will continue to be lost. » (p. 94) [« À moins que nous commençons à inclure la notion de changement dans les mots que nous employons, nous continuerons à être perdus. » (p. 105)] Il bâtit une langue où il n'y

a plus de permanence, où les correspondances ne sont plus le fait de conventions extrinsèques, sociales, culturelles, mais de rapports intrinsèques, participant de la nature même des choses. C'est ce principe que respectent ses déambulations à travers New York. Ses promenades à travers la ville consistent en l'inscription de lettres, une par sortie, qui écrivent à même le sol le syntagme «the tower of Babel». Mais ces lettres ne sont pas de simples des-sins, dans la logique de Stillman, ils ont le pouvoir de transformer littéralement et à jamais la ville en tour. Une fois écrites sur son asphalte les lettres du syntagme, New York devient irréversiblement Babel. Son langage a tous les pouvoirs, dont celui de transformer les objets. Il permet non seulement de les désigner, mais de les créer de toutes pièces. Un performatif autrement plus puissant que les actes de langage qu'avaient prévus J. L. Austin ou, à sa suite, John Searle. Un performatif divin, comparable à ceux de la Genèse ou de l'Annonciation, qui ne font pas qu'engendrer des états de fait conventionnels, des mariages, des condamnations, mais touchent à la matérialité même du monde, créant l'univers, enfantant Jésus-Christ.

Stillman père se croit investi d'un même pouvoir et ses ballades à travers la ville sont son énonciation. Sa trajectoire est double. Elle est globale, du fait que le tracé même de sa marche est lettre; elle est locale, puisqu'en cours de route, comme s'il se trouvait déjà dans le pays des toutes dernières choses, il ne cesse de ramasser des objets délaissés, brisés, inutiles, des objets qui ne remplissent plus aucune fonction et qui ont, par conséquent, perdu jusqu'à leur nom. Stillman les ramasse, dans le but avoué de leur en trouver un, de les remettre en langage. C'est ainsi qu'il pratique sa langue, dont il a peut-être seul la connaissance, mais dont la portée est universelle. À la langue privée du fils correspond donc la recherche d'une langue universelle du père. Mais il ne s'agit pas d'une langue artificielle, tels le volapük ou l'espéranto, ni même d'une *lingua universalis*, à la façon de Leibniz; non, sa langue, tout en étant universelle, serait aussi naturelle, puisque participant déjà d'un paradis retrouvé, d'un savoir libéré de ses entraves. Un projet évidemment utopique. En parlant des langues universelles, George Steiner expliquait qu'elles ne sont en effet possibles qu'à la condition que :

le rapport entre les mots et le monde soit une adéquation et une correspondance parfaite et sans ambiguïté. On aurait besoin, pour établir une syntaxe universelle formelle, d'un

«catalogue de l'univers» reconnu, d'un inventaire de tous les éléments de base, et il faudrait définir la relation fondamentale et exclusive entre le symbole et l'objet symbolisé. En d'autres termes, un «caractère universel» requiert non seulement une classification adéquate de «toutes les composantes élémentaires du monde» mais également la preuve qu'elles ont été identifiées et répertoriées. Une fois de plus, on a sous les yeux l'image d'Adam attribuant un nom à tout ce qui se trouve devant lui dans le jardin clos de la synonymie absolue.⁶

Or, ces conditions, Stillman croit les avoir déjà atteintes. Il est ce nouvel Adam, qui ouvrira les portes du paradis, qu'il peut réintégrer grâce à sa marche performative. Pour lui, New York est Babel, ce qui en fait l'antichambre de l'Éden, et les objets épars qu'il nomme sur son passage sont autant de bornes qui marquent son trajet. Son suicide sera cependant la preuve de son échec, tout comme le silence et l'atrophie de son fils l'avaient été, vingt-deux ans plus tôt. La langue adamique est une fiction, ce que Descartes avait déjà compris, il y a plus de 340 ans, quand il disait des langues universelles qu'elles présupposent «de grands changements en l'ordre des choses, et il faudrait que tout le monde ne fut qu'un paradis terrestre, ce qui n'est à proposer que dans le pays des romans»⁷.

Si le Noir Stillman meurt avant même la fin du roman, son influence s'y fait sentir partout, elle a laissé sa signature. Les noms propres des personnages, par exemple, apparaissent motivés, faits d'une correspondance entre le mot et l'être qu'ils désignent. Qu'on pense à Stillman fils. Son nom, dont il ne cesse de nous dire qu'il n'est pas le sien, lui sied pourtant très bien. Peter est à la fois, un homme immobile, un homme dont les mouvements sont difficiles, après avoir été enfermé dans une chambre pendant neuf ans (*a still man*), et malgré tout, malgré les expériences débilitantes de son père, un homme (*still a man*). Peter comprend bien cette motivation, lui qui explique à Quinn: «I am Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Peter Rabbit. In the winter I am Mr White, in the summer I am Mr Green.» (p. 21) [«Je suis Peter Stillman. Ce n'est pas mon véritable

6 George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 195.

7 René Descartes, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 915, cité dans Gilbert Romeyer Dherbey, «Leibniz et le projet d'un langage exclusivement rationnel», *Analyses et réflexions sur le langage 2. Philosophie et sciences humaines*, Ellipses, 1986, p. 24.

nom. Mon vrai nom c'est Peter Rabbit. L'hiver je suis M. Blanc, l'été je suis M. Vert.» p. 27)] Les noms varient ainsi avec les saisons, avec l'environnement, ce qui correspond justement au jeu complexe et multiple des noms propres de Quinn, qui est tour à tour Wilson, Auster et les autres. Stillman père avait, de plus, vu les possibilités mêmes du nom Quinn, dont il remarque aussitôt la rime à *twin*, puis à *sin*, *inn*, *grin*, *win*, *fin*, *din*, *gin*, *pin*, *tin*, *bin*, *djinn*, et qu'il lie aussi à *quick*, *quill*, *quark* et *quirk*. Pym n'est pas loin. C'est la commutation des phonèmes qui rend le nom signifiant, puisque intégré à une série.

Les noms ne sont pas de simples étiquettes, ils sont habités, comme un langage. Auster est ainsi cette carcasse que Quinn emprunte, le temps de son enquête, et qui le libère de sa propre vie, de son passé *quinnien*. Les retombées en sont positives : «Although he had the same body, the same mind, the same thoughts, he felt as though he had somehow been taken out of himself, as if he no longer had to walk around with the burden of his own consciousness.» (p. 61) [«Bien qu'il eût toujours le même corps, le même esprit, les mêmes pensées, il avait la sensation d'avoir été en quelque sorte enlevé à lui-même, comme s'il n'avait plus à porter en marchant le fardeau de sa propre conscience.» (p. 71)] «Auster», le nom, chasse comme un vent violent les mauvaises pensées de Quinn, ce passé nébuleux formé de la perte de sa femme et de son enfant, qui en fait un double de Stillman et tout le contraire d'Auster l'écrivain, qui conserve encore les siens. Trois familles au destin différent.

Les noms inscrivent des identités car le roman, par son titre même, est une tour de Babel. Et c'est peut-être aussi ce que dessine le trajet de Quinn, quand il tente de reprendre contact avec Peter, après la disparition de son père. Tout comme les déplacements de Stillman-Dark, qui inscrivaient les lettres de la tour, l'errance de Quinn dans Manhattan (p.127-128), un aller-retour qui va des abords de Central Park jusqu'au sud du World Trade Center avec une remontée par l'est qui se termine aux Nations unies, trace les contours de ce qui pourrait ressembler à un gratte-ciel ou à une tour, une forme rectiligne se terminant en pointe, avec des dégradés et des angles droits. Une tour qui ne rejoint pas le ciel, mais plutôt la mer, là où se séparent la rivière Hudson et l'East River. La marche de Quinn répète le procédé de Stillman, complétant sur le mode analogique ce que la démarche alphabétique du premier devait accomplir. En menant son

enquête, Quinn n'a pas fait que suivre son client, il s'y est substitué, jusqu'à reproduire lui-même son utopie langagière.

Et sa disparition finale en est la preuve. Quinn ne fait pas qu'arrêter d'écrire, quand son cahier rouge est rempli, il s'évapore littéralement. Le long processus de son enquête n'a pas eu pour résultat d'arrêter le coupable mais de lui faire perdre une fois pour toutes son identité. Dès le départ, il la délaisse, pour en acquérir une nouvelle, inconnue, fruit du hasard; puis, tour à tour, il apprend à mimer l'autre et à reproduire ses gestes, il jeûne et veille jusqu'à n'être plus qu'un fantôme, un vagabond qui a même perdu son domicile. Et quand il ne lui reste plus rien, il se réfugie dans l'appartement vide de son client disparu où, débarrassé de ses vêtements, il dort et écrit dans la pénombre. Son cahier rouge est son dernier lien, son dernier trait d'existence. Mais il se rompt lui aussi, à la dernière ligne, et son identité disparaît dans le gouffre de la fiction. Déjà, il commençait à se sentir dépossédé de son langage, vidé à même son écriture de ce qui, toute sa vie, l'avait défini; et quand sa dernière phrase est écrite, les derniers mots tracés en bas de la dernière page, plus rien de lui ne subsiste. Il était son langage, à la manière de Stillman; sans lui, il n'existe plus.

C'est cela peut-être qui explique ma relecture, cette posture dans laquelle je me maintiens et dont je ne retrouve plus l'origine. Je suis tel Quinn face à son cahier et à son écriture, et j'ai peur de disparaître le jour où je m'arrêterai de lire. Je crains de ne plus exister, comme lui, que le temps de ma lecture. Je la reprends donc sans cesse, je l'habite, je fais un avec elle, comme s'il n'y avait plus rien entre les lettres et moi et que nous étions, nous aussi, irréversiblement liés. Je ne peux m'imaginer maintenant ne jamais avoir lu le roman, c'est pour cela que je ne sais plus rien de ma lecture première. Elle m'est tout aussi difficile à imaginer que la toute dernière qui me ferait m'évanouir. C'est lignes que vous lisez, je n'ai pas arrêté de les écrire et je les relis à mon tour, cherchant à prolonger par des voies détournées ma lecture du roman. J'ai relu tout Cervantès et je suis lentement à relire les contes de Poe, de Pym à Wilson. Mais je ne tiens pas à finir comme eux, Pym, Quinn ou don Quichotte, atteints à même leur texte. Je garde donc mes yeux rivés sur les lettres de la page, que j'épelle une à une pour qu'elles se gravent dans ma mémoire, et je me retranche dans cette tour d'ivoire, cette fiction qui est maintenant ma seule identité.