

« Le labyrinthe insoluble. Dédale dans *Cité de verre* de Paul Auster »

Annabelle Martin

Pour citer cet article :

Martin, Annabelle. 2001. «Le labyrinthe insoluble. Dédale dans *Cité de verre* de Paul Auster», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/martin-4>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Martin, Annabelle. 2001. «Le labyrinthe insoluble. Dédale dans *Cité de verre* de Paul Auster», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4, p. 31-42.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

LE LABYRINTHE INSOLUBLE

Dédale dans *Cité de verre* de Paul Auster

Annabelle Martin

Le rien est le mot de reconnaissance des Nobles Voyageurs. C'est l'entrée et c'est l'issue du labyrinthe.

Lubicz Milosz, *Oscar Vladislav*

Qui ne s'est jamais perdu dans une grande cité ? Carrefours, sens uniques, bifurcations et impasses : tout dans la ville cherche à égarer. Inutile de scruter l'horizon, il a disparu derrière une ligne brisée de gratte-ciel. Impossible de revenir au centre, il se déplace sans cesse à chacun des pas du promeneur. Le voyageur prévoyant sortira alors son plan de la ville pour s'apercevoir qu'il tient entre ses mains le tracé d'un véritable labyrinthe. Dans le roman de Paul Auster, *Cité de verre*, New York se présente également comme un énorme labyrinthe. Ici, la ville ne sert plus seulement de décor au roman mais souligne surtout l'expérience labyrinthe que vivent les personnages. Dans le cadre de cette étude, j'esquisserai les différentes expériences labyrinthe que l'on retrouve dans *Cité de verre*. Pour ce faire, je m'inspirerai librement de deux types de labyrinthe dont parle Henri Ronsse dans son article *Le labyrinthe, espace significatif*¹ : le labyrinthe initiatique et le labyrinthe punitif.

Avant tout, il serait utile de résumer brièvement le roman de Auster. Le personnage principal, Daniel Quinn, est un écrivain effacé de la vie publique qui signe d'un pseudonyme, William Wilson, les aventures de son héros, le privé Max Work. Lorsqu'un jour quelqu'un téléphone chez lui et demande

à parler au détective Paul Auster, Quinn décide d'endosser cette nouvelle identité. Son client, Peter Stillman fils, un être qui a passé la majorité de sa vie enfermé dans une chambre noire par son père, veut se protéger de celui-ci qui doit bientôt sortir de prison. Quinn se met donc à suivre Peter Stillman père dans les rues de New York jusqu'au jour où il perd sa trace. Il décide alors de faire le guet, sans relâche, devant la maison du fils, en mangeant et en dormant de moins en moins. Après plusieurs mois de surveillance ininterrompue, il apprend, par le « vrai » Paul Auster, que Stillman père est mort. En regagnant son appartement déjà occupé par quelqu'un d'autre, Quinn s'aperçoit, en captant son reflet, qu'il est devenu un autre. Les mois passés dans la ruelle l'ont transformé en un véritable itinérant ou, mieux encore, en un Robinson Crusoé. Quinn retourne chez Stillman fils et s'installe nu dans une pièce de l'appartement vide, où il finira par disparaître complètement, ne laissant derrière lui que le cahier rouge dans lequel il notait l'évolution de son enquête.

La ville labyrinthe

City of Glass... Cité de verre... En anglais ou en français, ce titre évoque déjà toute l'ambiguïté du roman. Bien qu'il campe immédiatement le décor du récit dans une grande ville, le mot « city » peut également évoquer un lieu d'utopie. En effet, le terme de « cité » est « utilisé par la tradition du récit utopiste pour désigner la société idéale [...] » (Rey, 1998, p. 764). Il évoque aussi le paradis, dans la locution « cité céleste », que l'on retrouve dans les deux langues. Ainsi, ce terme sied tout à fait au livre de Paul Auster où la recherche de l'Éden est l'un des thèmes principaux. Quant au mot « glass », il est tout aussi riche de sens, sinon plus. L'aspect translucide du verre renvoie à l'immatérialité des personnages du roman. Sa surface réfléchissante évoque également le dédoublement du miroir et, par conséquent, les troubles identitaires dont souffre Quinn. Le verre suggère aussi la fragilité matérielle de la ville (les objets cassés que ramasse Stillman²) et la fragilité spirituelle des hommes qui y habitent.

Dans *Cité de verre*, les nombreux détails typiquement new-yorkais nous incitent à ne jamais oublier dans quelle ville les personnages évoluent. Au lieu de baliser notre lecture, l'énumération topographique des déplacements de Quinn ne fait que nous enfoncer davantage dans les méandres du roman. Plus Quinn s'enfonce dans la ville, plus celle-ci devient concrète. Et c'est sans doute cette matérialité exacerbée qui gruge les personnages, les dissout. Cette description détaillée des déplacements du personnage tend à insister sur l'aspect labyrinthe de New York. En effet, le sentiment angoissant de l'errance urbaine peut être apparenté à l'expérience labyrinthe : « *L'on peut penser d'ailleurs qu'avec la révolution industrielle, la ville est devenue le lieu le plus courant du sentiment du labyrinthe* » (Peyronie, 1988, p. 934). Le narrateur abonde

dans ce sens lorsqu'il affirme : « *New York était un espace inépuisable, un labyrinthe de pas infinis, et, aussi loin qu'il allât et quelle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu* » (Auster, 1987, p. 6).

Impasses et bifurcations

Outre le thème de l'égarément, la complexité de l'archétype du labyrinthe, dans *Cité de verre*, donne également naissance à celui de la transformation. De fait, l'expérience du *labyrinthe* (celui qui a parcouru le labyrinthe) peut mener à une transformation. Errer dans le labyrinthe devient alors une expérience initiatique : « *Le parcours dans le labyrinthe achemine l'adepte vers un centre, une crypte des mystères ou une chambre secrète ; le retour du labyrinthe est celui d'un homme différent car une transmutation s'est produite en lui : la seconde naissance* » (Ronse, 1965-66, p. 36). Avant d'en dire plus sur la métamorphose qui s'opère parfois au centre du labyrinthe, il conviendrait de souligner les principales caractéristiques labyrinthiques que l'on retrouve dans le roman de Paul Auster. L'impasse est un motif fréquent dans les romans policiers et décrit bien, par ailleurs, la situation dans laquelle Quinn aboutit : « *Les décors privilégiés du roman policier classique, la ville et ses ruelles, le manoir et ses dépendances, tous les lieux clos et biscornus sont des manières de labyrinthes et sont les métaphores spatiales de l'énigme* » (Peyronie, 1988, p. 936). Les bifurcations sont une autre particularité du labyrinthe : elles obligent le promeneur à faire un choix aux conséquences tout à fait incertaines. Le passage le plus significatif est celui où Quinn se retrouve à la gare face à deux Stillman. Il ne sait lequel suivre et il sait que, peu importe sa décision, il devra subir les conséquences de son choix : « *Il ne pouvait plus rien faire qui ne fût une erreur. Tout choix — et il lui fallait en faire un — serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard. L'incertitude le hanterait jusqu'au bout* » (Auster, 1987, p. 67). À la fin du roman, il va même jusqu'à se demander « *ce qui se serait passé s'il avait suivi le deuxième Stillman plutôt que le premier* » (Auster, 1987, p. 151). En fait, les bifurcations et les nombreuses énigmes insolubles achèvent de perdre complètement Quinn dans les méandres de son enquête : « *Quinn ne savait que penser. Les possibilités étaient si nombreuses qu'il ne pouvait même pas commencer* » (Auster, 1987, p. 123). Il en viendra même à précéder, dans sa chevauchée, le point initial qui lui servait de départ : « *Non seulement il avait été renvoyé à la case départ, mais il se trouvait encore avant le départ* » (Auster, 1987, p. 121).

Ordre et chaos

Une autre caractéristique essentielle du labyrinthe est la présence simultanée de l'ordre et du chaos :

Car il n'est de labyrinthe qu'à une condition : que la subtilité de la construction y donne seulement l'illusion captivante du désordre, que deux point de vue puissent coexister, celui du profane qui s'y perd et celui de l'initié qui peut en déterminer la logique et voir sa quête aboutir. (Thorel-Cailleteau, 1994, p. 14)

Ainsi, il existe toujours dans le labyrinthe une dualité entre le signe de confusion (à l'intérieur) et l'ordre artistique (vue de l'extérieur). Quinn est perdu dans le labyrinthe de pas que trace Stillman, alors que ce dernier y semble tout à fait à l'aise :

Ce que Stillman faisait dans ses pérégrinations demeurait un mystère pour Quinn. Il pouvait certes voir de ses yeux ce qui se passait [...]. Mais le sens de ces choses continuait à lui échapper. [...] Une telle précision confondait Quinn, car, à tous les égards, Stillman semblait ne pas avoir de but. (Auster, 1987, p. 70)

Ce qui n'empêche pas Quinn de chercher un sens aux déambulations de Stillman : « *Il lui semblait qu'il cherchait un signe. Il passait au crible le chaos des déplacements de Stillman pour y trouver une lueur de cohérence* » (Auster, 1987, p. 82). Ces agissements chaotiques prendront sens dans le cahier rouge lorsque Quinn découvrira, en y dessinant un plan des déplacements de Stillman, que les pas du vieil homme tracent à chaque jour une immense lettre sur le sol de la ville, formant au bout de deux semaines les mots « THE TOWER OF BABEL » (Auster, 1987, p. 84). Comme dans le roman de Butor, *L'emploi du temps*, l'écriture sert à Quinn de fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe : « *Il serait utile d'avoir un endroit à part où il noterait ses pensées, ses observations et ses questions. Ce serait peut-être une façon d'empêcher les choses de lui échapper entièrement* » (Auster, 1987, p. 46). Cependant, Stillman est lui aussi perdu dans un chaos qu'il tente désespérément d'ordonner : « *Voyez-vous, le monde est en fragments, monsieur. Et c'est à moi que revient la tâche de recoller les morceaux* » (Auster, 1987, p. 90).

Mouvements

Le labyrinthe, tout comme la ville, est donc un endroit d'errance : « *À travers le labyrinthe, figure de la connaissance, certains font plutôt l'expérience de la quête, d'autres de l'errance, des deux le plus souvent inextricablement mêlés* » (Peyronie, 1988, p. 937). L'objectif de Quinn, en suivant Stillman dans les rues de New York, est de mieux le connaître. Mais en fait il ne s'agit pas d'une simple filature, car pour mieux comprendre les agissements du vieil homme, il l'imite jusqu'à se croire dans sa peau. Michel Foucault, en parlant des inventions de Canterel dans le livre de Roussel, *Locus Solus*, affirme : « *En ces jeux, l'imitation a une place privilégiée ; elle est la forme la plus économique selon laquelle joindre s'identifie à retrouver. Ce qui imite en effet traverse le monde, l'épaisseur des êtres, [...] pour venir à*

la place du modèle retrouver en soi la vérité de cet autre » (Foucault, 1963, p. 643). Il semblerait que Quinn s'identifie si bien à Stillman, qu'il découvre lui-même la clé qui déverrouille la porte du jardin d'Éden. Ce penchant de Quinn pour l'imitation renvoie à Thésée³ qui, sur le chemin initiatique vers Athènes, imitait la méthode de ses assaillants pour les tuer. Plus près de nous, il renvoie également au Dupin de Poe, cité par Quinn lui-même : « *Une identification de l'intellect de celui qui raisonne à celui de son adversaire* » (Auster, 1987, p. 48). Malgré tout, Stillman lui échappera toujours :

[Quinn] avait vécu la vie de Stillman, il avait marché à son rythme, vu les mêmes choses que lui, et la seule chose qu'il ressentait à présent était l'impenétrabilité de cet homme. Au lieu de réduire la distance qui le séparait de Stillman, il avait vu le vieil homme lui échapper et cela alors même qu'il restait sous ses yeux. (Auster, 1987, p. 79)

La mémoire et l'oubli

Avant de suivre Stillman, les déambulations de Quinn avaient pour but précis de faire oublier : « [E]rrer était donc une façon de se soustraire à son esprit » (Auster, 1987, p. 73). En ce sens, l'oubli est lié de près à la figure du labyrinthe. Se perdre dans la ville permet au promeneur de s'oublier, car il est « *perdu non seulement dans la cité mais tout autant en lui-même* » (Auster, 1987, p. 6). Pourtant, l'espace est fortement relié à la mémoire. Par exemple, une affiche dans la gare éveille en Quinn des souvenirs douloureux. Pour ne pas subir ces émotions, il va regarder la vie avec les yeux de quelqu'un d'autre (Auster, 1987, p. 62). Une autre façon pour lui d'oublier. En fait, Quinn accepte mal l'échec, c'est pourquoi il préfère oublier certains épisodes de sa vie. Lorsqu'il perd la trace de Stillman, il semble même éprouver du dédain pour lui-même : « *Pour une raison ou une autre il lui était désagréable de regarder dans le miroir et il s'efforçait constamment d'éviter ses propres yeux* » (Auster, 1987, p. 122). Lorsqu'il se regardera à nouveau dans un miroir, il sera devenu un autre, un clochard, et cela le laissera indifférent.

Pour tout oublier, la chambre centrale du labyrinthe est le lieu ultime. Tout comme Peter qui en sort sans mémoire — « [J]e ne suis que le pauvre Peter Stillman, le garçon qui ne peut pas se souvenir » (Auster, 1987, p. 21) — Quinn y perd complètement la sienne : « *Il y avait tant de choses qui disparaissaient, maintenant, qu'il devenait difficile d'en garder trace* » (Auster, 1987, p. 150). Cette amnésie renvoie également à la tour de Babel dont parle Stillman dans son livre : « *Quiconque jetait ses regards sur les vestiges de la tour était censé oublier aussitôt tout ce qu'il savait* » (Auster, 1987, p. 54). La nouvelle tour imaginée par Stillman rappelle encore plus explicitement la chambre au cœur du labyrinthe : « *Chaque personne aurait sa pièce, et, dès qu'elle y pénétrerait, elle oublierait tout ce qu'elle avait su. Après quarante jours et quarante nuits elle en ressortirait comme un être humain nouveau parlant la langue de Dieu et préparé à habiter le deuxième, l'éternel paradis* »

(Auster, 1987, p. 59). L'expérience que font Peter et Quinn dans la chambre noire ressemble beaucoup à la prédiction et laisse supposer qu'ils pourraient avoir atteint ce deuxième paradis.

La métamorphose : de la pluri-identité à la non-identité

Le besoin d'oublier une partie de son passé est déjà un désir de faire disparaître une partie de soi-même. Et pour s'effacer, quel meilleur endroit qu'une grande ville comme New York où l'anonymat gomme toute trace d'individualité ? Ainsi, Quinn recherche ce genre d'endroit : « *Ses promenades les plus réussies étaient celles où il pouvait sentir qu'il n'était nulle part. Et c'est finalement tout ce qu'il avait jamais demandé aux choses : être nulle part. New York était le nulle part que Quinn avait construit autour de lui-même* » (Auster, 1987, p. 6). Entouré de néant, Quinn peut se fondre dans la ville et « *n'être qu'un œil qui voit* » (Auster, 1987, p. 6). Son désir de disparaître est évident lorsqu'il écrit : « *S'introduire dans cette musique, se laisser prendre dans le cercle de ses répétitions : peut-être est-ce là un endroit où l'on pourrait enfin disparaître* » (Auster, 1987, p. 127). En outre, « *se laisser prendre dans le cercle de ses répétitions* » ressemble au fonctionnement du piège labyrinthique. Le labyrinthe serait-il l'endroit idéal pour disparaître ?

Nous avons vu que pour s'oublier, Quinn endossait une identité fictive en regardant avec les yeux d'un autre. En fait, Quinn est tour à tour Auster, Work, Wilson, Peter et Stillman⁴. Il semble même plus réel lorsqu'il usurpe ces identités que dans son propre rôle : « *Alors que Quinn s'était permis de disparaître, de se retirer dans les confins d'une vie bizarre et hermétique, Work continuait à vivre dans le monde des autres. Et plus Quinn semblait s'évanouir, plus la présence de Work dans ce monde s'affirmait* » (Auster, 1987, p. 12).

Cette dissolution graduelle de Quinn s'intensifie durant les quelques mois qu'il passe dans l'allée. À ce moment, même ses pensées commencent à disparaître : « *À défaut d'une meilleure idée, il ferma les yeux. Dans le passé, il avait parfois été soulagé de faire disparaître le monde. Cette fois, pourtant, Quinn ne trouva rien d'intéressant à l'intérieur de sa tête. C'était comme si les choses en lui s'étaient brutalement arrêtées* » (Auster, 1987, p. 114). Son esprit n'est pas le seul à s'évaporer, son corps le fait également : « *Aussi surprenant que cela paraisse, nul ne remarqua jamais Quinn. C'était comme s'il s'était fondu dans les murs de la cité* » (Auster, 1987, p. 136). Cette description ressemble par ailleurs étrangement à la disparition de Stillman : « *Le vieil homme s'était fondu dans la cité. Il n'était qu'une tache, un signe de ponctuation, une brique dans un mur de briques* » (Auster, 1987, p. 107).

En fait, les trois mois passés dans l'allée ont transformé Quinn en clochard. Et les itinérants ne sont-ils pas justement ces gens anonymes que beaucoup finissent par ne plus voir quand ils habitent une grande ville ? Le

narrateur fait croire que Quinn lui-même ne les avait pas remarqués lorsqu'il déclare, juste avant d'incorporer un extrait du cahier rouge sur les itinérants : « *Il se trouva qu'il vit ce jour-là un bon nombre de choses qu'il n'avait encore jamais remarquées* » (Auster, 1987, p. 124). Non seulement la société ne voit plus Quinn, mais la place qu'il y occupait est prise, son logement loué à quelqu'un d'autre : « *C'était comme si une grande vérité avait enfin commencé à se faire jour en lui. Il ne restait plus rien [...] Non, son logement était parti, lui-même était parti, tout était parti* » (Auster, 1987, p. 147). À trop vouloir oublier son passé, et lui-même par la même occasion, Quinn finira par disparaître complètement dans la chambre des Stillman, ne laissant comme preuve de son existence — ou devrais-je dire de son inexistence — que le cahier rouge, son fil d'Ariane.

Le labyrinthe punitif

Si le labyrinthe est un lieu où peut s'opérer une métamorphose qui n'est pas nécessairement néfaste, il est également un endroit dangereux dont la principale fonction est de retenir captif le labyrinthe. Dans la mythologie grecque, le roi Minos fit concevoir le labyrinthe pour enfermer le Minotaure, enfant monstrueux de son épouse Pasiphaé et d'un taureau blanc. Plus tard, Minos y fera également emprisonner son architecte, Dédale, et le fils de celui-ci, Icare. Ainsi, quelle que soit l'époque ou la région, le labyrinthe est toujours une architecture « égarante » dont il est difficile de s'échapper et ce, même s'il présente théoriquement une issue. L'immensité du territoire new-yorkais fait de cette ville la prison idéale pour le pécheur qu'est inexorablement l'homme. Ronse qualifie ce type de labyrinthe de punitif :

[La mythologie du labyrinthe] s'est réactualisée dans le cadre des villes modernes qui prolifèrent monstrueusement, selon les lois d'une génétique secrète, qui écrasent l'homme de leur verticalité, qui l'enserrent de leurs murs, l'encasernent, l'emprisonnent enfin comme le labyrinthe fait de son architecte. (Ronse, 1965-66, p. 32)

Dans *Cité de verre*, Stillman se trouve donc dans un labyrinthe punitif. À cause du péché originel, tout homme est coupable dès la naissance et Stillman cherche à rebâtir l'Éden en retrouvant la langue d'avant l'épisode de la tour de Babel. Comme les labyrinthes tracés sur le sol des cathédrales, celui qu'explore le vieil homme doit le mener vers Dieu :

Ainsi le labyrinthe est-il une sorte d'immense piège ouvert sous les pas des imprudents et qui, lorsqu'il les a avalés, les retient éternellement. On le voit, l'image est fortement liée à l'idée de chute dans le péché et dans l'enfer. Mais elle est liée aussi au salut possible : celui qui ira au bout du chemin difficile accèdera à la cité de Dieu. (Peyronie, 1988, p. 919)

Comme le signale Stillman, on rencontrait aussi cette recherche du paradis terrestre chez certains Européens de la conquête qui voyaient le Nouveau

Monde comme l'Éden retrouvé. De nos jours, les grandes villes d'Amérique, avec leur violence, leur pauvreté et leur perversité, ressembleraient plutôt à un enfer. L'Hôtel *Harmony* où descend Stillman est représentatif du côté glauque de New York : « Une sorte de néant, un enfer de pensées dévitalisées » (Auster, 1987, p. 103). Étrangement, c'est dans cette géhenne urbaine, dont les gratte-ciel rappellent plutôt l'épisode de Babel que le jardin d'Éden, que Stillman cherche le paradis terrestre : « Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. [...] Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville n'est qu'un vaste dépotoir » (Auster, 1987, p. 92). La quête de l'Éden que poursuit Stillman en arpentant les rues de New York est une expérience labyrinthique, mais il lui manque la clé « qui ouvre les portes verrouillées » (Auster, 1987, p. 89) pour parvenir au cœur du labyrinthe. A-t-il trouvé cette clé lorsqu'il saute du pont de Brooklyn ou bien se suicide-t-il par découragement ? Le fait qu'il meure dans une chute prouve-t-il sa déconfiture ? Je ne le crois pas, puisque, comme le dit Quinn, « la montée et la descente ne sont qu'un seul et même chemin » (Auster, 1987, p. 119). Par conséquent, la chute de Stillman peut être tout autant une descente en enfer qu'une montée vers le ciel.

L'architecture verticale dans *Cité de verre* joue un rôle de contrepoint au thème de la chute de l'homme (qu'elle soit d'ordre moral ou physique). En effet, la plupart des personnages habitent aux étages supérieurs d'un immeuble : les Stillman habitent le neuvième, Quinn le troisième et Auster le onzième. D'autres allusions à la verticalité sont présentes tout au long du récit : le restaurant *Heights* où Quinn va manger, le yoyo du fils de Auster, le funambule que voudrait être Peter et le bateleur sur la corde tendue. En outre, plusieurs personnages tombent : il y a bien sûr la chute d'Adam, celle du garçon de Henry Dark, celle d'Humpty Dumpty et, enfin, celle de Stillman. Même Quinn affirme sa chute :

Il n'avait désormais rien ni personne sur qui retomber sauf lui-même. Or, s'il y eut une chose [...] qu'il ne mit jamais en doute, ce fut bien celle-ci : il tombait. Ce qu'il ne comprenait pas, cependant, c'était comment dans sa chute il pouvait retomber sur lui-même. Était-il possible d'être à la fois en haut et en bas ? (Auster, 1987, p. 137)

Le thème de la verticalité rejoint celui du labyrinthe de trois manières. Il rappelle tout d'abord l'écrasement que subit le promeneur à l'intérieur des murs du labyrinthe. En outre, comme nous l'avons vu avec Peyronie, le labyrinthe chrétien est également un lieu où aboutissent les pécheurs après leur chute morale. Enfin, n'oublions pas que la voie des airs fut le seul moyen qu'eurent Dédale et Icare pour échapper au piège labyrinthique en se fabriquant des ailes.

La prison du Minotaure

Par son caractère menaçant, Stillman peut représenter l'archétype du Minotaure. Malgré tout, je trouve que le jeune Peter incarne mieux la bête enfermée par son père pour une faute qu'elle n'a pas commise. Peter est sans doute inoffensif, mais son incarcération dans la chambre noire l'a rendu, dans un certain sens, monstrueux : moitié-homme, moitié-*autre chose*. Cette chambre est le centre du labyrinthe, un néant qui le retient prisonnier : « *Qu'est-ce que Peter faisait dans cette chambre ? [...] Certains affirment : rien. Quant à moi, je crois que Peter ne pouvait pas penser* » (Auster, 1987, p. 22). Si le corps ne peut s'échapper de cette pièce, l'esprit peut néanmoins accéder à un autre monde : « *J'aime encore être dans le noir. Au moins de temps à autre. Ça me fait du bien, je crois. Dans le noir, je parle la langue de Dieu et personne ne peut m'entendre* » (Auster, 1987, p. 27). En fait, même si Peter est sorti de cette pièce depuis longtemps, il semblerait que son esprit y soit resté prisonnier.

Dans *Cité de verre*, le labyrinthe est donc un thème extrêmement puissant qui traverse l'œuvre toute entière. Il n'est plus seulement un espace où le héros se perd physiquement, mais une métaphore pour évoquer son égarement mental. On a pu constater que l'expérience labyrinthe de Quinn est celle de l'initiation, puisqu'il subit une métamorphose qui l'amène à une dissolution complète de ses identités en se fondant dans une ville qui représente pour lui un lieu d'oubli, presque un néant. Par conséquent, il se pourrait que ce soit l'insolubilité même du labyrinthe qui fasse la solubilité du personnage. Quant au labyrinthe de Stillman, il serait plutôt punitif, car les déambulations du vieil homme dans la ville infernale avaient pour but de trouver le salut en son centre. Ces deux types de labyrinthe que traversent les personnages du roman viennent en corroborer un troisième, défini par Ronse, et que les limites de cet essai m'ont empêchée d'approfondir. Il s'agit du labyrinthe architectonique qui entraîne le lecteur à l'intérieur même du roman. À la suite des personnages de *Cité de verre*, nous devons explorer le labyrinthe et y trouver une issue qui sera fort probablement différente d'un lecteur à l'autre. La narration labyrinthe du roman cherche à perdre non seulement les personnages, mais également les lecteurs dans la multitude d'interprétations possibles. Le narrateur du récit de Paul Auster évoque justement l'architecture labyrinthe du roman policier : « *Le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin* » (Auster, 1987, p. 11). Cependant, même lorsque nous terminons *Cité de verre*, la circonférence reste mouvante, et nous demeurons perplexes devant les mystères que Quinn lui-même n'a pas résolus. Il faut croire qu'à la différence des énigmes du roman policier classique, celles de Paul Auster — tout comme celles de la vie — sont souvent insolubles.

NOTES

¹ Henri Ronse, « Le labyrinthe, espace significatif », *Cahiers Internationaux du symbolisme*, n° 9-10, 1965-66, p. 27-43.

² Par souci de clarté, je tiens à préciser que lorsque je parlerai de « Stillman », il s'agira de Peter Stillman père, tandis que « Peter » désignera le fils.

³ Ce héros mythologique terrassa le Minotaure au centre du labyrinthe de Crète.

⁴ Je note au passage que le mot « quin » en anglais signifie « quintuplé », ce qui sied tout à fait à un personnage souffrant de troubles d'identité.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée :

AUSTER, Paul. 1987. *Cité de verre*, Arles, Actes Sud.

Textes théoriques :

FOUCAULT, Michel. 1963. « La métamorphose et le labyrinthe » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 124 (avril), p. 638-661.

PEYRONIE, André. 1988. « Labyrinthe » dans Pierre BRUNEL, (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Du Rocher, p. 915-950.

REY, Alain, dir. 1998. *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

RONSE, Henri. 1965-66. « Le labyrinthe, espace significatif » dans *Cahiers Internationaux du symbolisme*, n°s 9-10, p. 27-43.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. 1994. « La fiction du sens : lecture croisée du *Château de L'Aleph* et de *L'Emploi du temps* » dans *La tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaire.

PAUL AUSTER (BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE)**Romans :**

New York Trilogy :

1987 [1985]. Vol. 1 : *City of Glass*, Los Angeles, Sun and Moon Press.

1987 [1986]. Vol. 2 : *Ghosts*, Los Angeles, Sun and Moon Press.

1988 [1986]. Vol. 3 : *The Locked Room*, Los Angeles, Sun and Moon Press.

1988 [1982]. *The Invention of Solitude*, New York, Sun.

1989 [1987]. *In the Country of Last Things*, New York, Viking Penguin Inc.

1990 [1989]. *Moon Palace*, New York, Viking Penguin Inc.

1990. *Ground Work, Selected Poems and Essays, 1970-1979*, Londres, Faber and Faber.

1991 [1990]. *The Music Of Chance*, New York, Viking Penguin Inc.

1993 [1982]. *The Art of Hunger*, Los Angeles, Sun and Moon Press.

1993 [1992]. *Leviathan*, New York, Viking Penguin Inc.

1994 [1994]. *Mr. Vertigo*, Londres, Faber and Faber.

1999. *Tombouctou*, Arles, Actes Sud.

Poésie :

1994 [1987]. *Disappearances*, New York, The Overlook Press.

Scénarios de films :

1995. *Smoke*, New York, Hyperion.

1998. *Lulu on the bridge*, Arles, Actes Sud.