

« Douter de la folie de Daniel Quinn : lecture du roman graphique *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzucchelli »

Gabriel Tremblay-Gaudette

Pour citer cet article :

Tremblay-Gaudette, Gabriel. 2009. « Douter de la folie de Daniel Quinn : lecture du roman graphique *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzucchelli », *Postures*, Dossier « Écrire (sur la marge): folie et littérature », n°11, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/tremblay-gaudette-11>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Tremblay-Gaudette, Gabriel. 2009. « Douter de la folie de Daniel Quinn : lecture du roman graphique *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzucchelli », *Postures*, Dossier « Écrire (sur la marge): folie et littérature », n°11, p. 69-84.

Douter de la folie de Daniel Quinn :

| lecture du roman graphique *City of Glass*
de Paul Karasik et David Mazzucchelli

Le premier épisode de la *New York Trilogy* de Paul Auster, *City of Glass*, met en scène un protagoniste dont la longue descente aux enfers est un exemple remarquable de progression vers la folie. Après de nombreuses tentatives avortées de transposition cinématographique, le roman d'Auster a finalement connu une adaptation lorsqu'en 1994, le scénariste Paul Karasik et le dessinateur David Mazzucchelli ont transformé *City of Glass* en roman graphique. Le résultat de la collaboration de ces deux artistes dépasse les attentes que pouvait susciter le projet auparavant considéré irréalisable de traduire dans un autre média un texte aussi dense que celui d'Auster. Néanmoins, grâce à un usage inventif d'une grande partie des procédés formels inhérents au médium de la bande dessinée, Karasik et Mazzucchelli sont parvenus, non pas à reproduire le texte d'Auster (considérablement amputé), mais plutôt à incarner graphiquement les considérations inhérentes à *City of*

Glass sur l'aliénation et le désœuvrement, en plus de proposer leur propre lecture du texte original. Cet article vise à mettre en lumière les séquences les plus révélatrices par lesquelles Karasik et Mazzucchelli ont réussi à expliciter la folie qui gagne progressivement le personnage de Daniel Quinn dans *City of Glass*. De plus, nous allons démontrer comment les auteurs du roman graphique suggèrent que Quinn n'est peut-être pas aussi fou que le récit le laisse croire. En effet, une référence à une interprétation pour le moins biscornue de *Don Quichotte* présentant le processus métafictionnel à l'œuvre dans le roman de Cervantès est le point de départ de notre lecture suggérant que Quinn serait le méta-auteur de son propre récit.

Illusion de l'enquête

Dans *City of Glass*, Daniel Quinn est présenté comme une personne s'étant désincarnée suite au décès de sa femme et de son enfant. Veuf, Quinn vit de sa plume en écrivant, sous le nom d'emprunt de William Wilson, des polars bien en deçà de ses réelles capacités d'écrivain (comme en témoignent les distinctions obtenues par ses premières œuvres). Il se considère comme une coquille vide à la dérive dans une ville qui cloisonne son existence jusqu'à l'effacement :

New York was a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, it always left him with the feeling of being lost. Each time he took a walk, he felt he was leaving himself behind. By giving himself up to the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape thinking. All places became equal, and on his best walks, he was able to feel that he was nowhere. This was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he had no intention of leaving it again. (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 4.)

En somme, Quinn est sans ambition et n'attend plus du destin cette étincelle qui lui dicterait une nouvelle voie. Cette étincelle viendra à son insu, par le biais d'un appel anonyme ne lui étant pas destiné. Confondu avec un certain Paul Auster, détective privé, Quinn prend la décision de mener lui-même l'enquête proposée, pressentant que cette aventure lui permettra de reprendre contact avec la réalité : « Quinn had long ago stopped thinking of himself as real. If he lives now in the world at all, it was through the imaginary person of Max Work, the private-eye narrator of William Wilson's novel. » (*Ibid.*, p. 7.) En renonçant à sa personnalité afin de mener l'enquête, Quinn s'engage dans un processus de substitution d'identité dont le terme ne peut être qu'une dissolution complète de sa personne.

Après avoir accepté de rencontrer son client, qui ignore tout de l'ambition de l'écrivain de s'improviser enquêteur, Quinn se retrouve face à un certain Peter Stillman Jr dont l'apparence, à mi-chemin entre le pantomime et le fantôme, fait écho à sa psyché, torturée et disloquée comme en fait foi le babil incohérent qui lui tient lieu de langage. Il faut savoir que son père l'a séquestré dans une pièce sombre toute son enfance, le privant de tout contact avec le monde extérieur, afin de découvrir à travers lui le langage originel. Le monologue que tient Stillman Jr à Quinn tient davantage du soliloque que de la communication : bribes de phrase, scansion, propos décousus et volonté de s'extirper du brouillard langagier dans lequel il est plongé :

There was this. Dark. Very Dark. As dark as very dark. They say: that was the room. Not even a window. Poor Peter Stillman. And the boom, boom, boom. The caca piles, the pipilakes. Excuse me. Anymore. There was mush food in the hush dark room. He ate with his hands. Excuse me. I mean Peter did. I am Peter Stillman. That is not my real name. Thank you. (*Ibid.*, p. 16.)

Après avoir assisté à ce curieux spectacle, Quinn rencontre Virginia, la femme de Peter, et l'écrivain réussit à la berner en se présentant comme un détective compétent. Il quitte l'appartement de ses clients, déterminé à mener à bien sa mission : celle d'intercepter Peter Stillman Sr, récemment sorti de prison après une longue incarcération, pour l'empêcher de reprendre contact avec son fils.

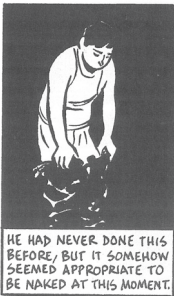


Figure 1

Après s'être procuré un carnet de notes pour consigner ses pensées et observations à propos de l'enquête, Quinn rentre chez lui afin de coucher sur papier les impressions de son entretien avec les Stillman.

Little Peter. Can I accept it as faith? This is not a story, it is a fact, and I am supposed to do a job. [...] Remember who I am, and who I am supposed to be. This is not a game. 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? All I can say is this: My name is Paul Auster. That is not my real name. (*Ibid.*, p. 37.)

Il est déjà manifeste à ce stade que Quinn s'égare peu à peu dans les frontières identitaires délimitant son existence réelle et celle de l'enquêteur imaginaire. Autre fait à noter, il se déshabille avant de s'asseoir à son bureau de travail pour prendre ses notes : «He had never done this before, but it somehow seemed appropriate to be naked at this moment» (*ibid.*, p. 36, figure 1). La nudité qui lui semble spontanément appropriée symbolise également le processus de substitution par lequel il renonce à son identité afin d'en revêtir une autre.

Le dédoublement de l'identité de Quinn et la folie qui le gagne progressivement sont éloquemment illustrés lors de la scène où celui-ci se rend à Central Station afin d'intercepter Peter Stillman Sr. Dans une



Figure 2

séquence de trois cases (*ibid.*, p. 47, figure 2), alors qu'il observe le hall d'entrée du haut d'un balcon, Quinn se remémore qu'il doit être Paul Auster, détective, et le texte explicite sa pensée : « Quinn felt he had been taken out of himself, unburdened of his own consciousness. He was not really lost: just pretending. And the purpose of his being Paul Auster absolved him of having to defend his lie. » (*Id.*) Les images de ces trois cases présentent tour à tour Quinn dans son costume habituel, puis Quinn qui s'imagine sous l'apparence de Max Work, et finalement un gros plan du visage de Work auréolé d'une série de traits¹. La transmutation identitaire qui fait passer Quinn d'un auteur de polars à un détective est donc représentée par les dessins et explicitée par les textes. Plus loin, lorsque le train où se trouve Stillman Sr entre en gare, plusieurs versions du visage de Quinn sont présentées dans une même case pendant que l'onomatopée *clack clack* qui identifiait le bruit des rails à la case précédente se transforme en « clack clack bedrack fackle yayaya » (*ibid.*, p. 50, figure 3). Cette série d'onomatopées se trouvait dans le babil incohérent du monologue de Stillman Jr que Quinn avait entendu en début d'enquête. Les multiples représentations de Quinn et son hallucination auditive qui lui rappelle les propos

¹ Le style employé par David Mazzucchelli n'est pas sans rappeler celui des auteurs des romans en gravure sur bois d'artistes comme Frans Maessereel, Lynd Ward, Giacomo Patri et Lawrence Hyde, qui constituent à leur manière des romans graphiques avant l'heure. Leur propension à présenter des fables moralisantes à propos de la transformation que subit un individu au contact de la société expliquent que Mazzucchelli et Karasik aient voulu rendre un hommage discret à ces pionniers de la littérature graphique, puisque Daniel Quinn subit lui-même une telle transformation pour des raisons différentes. Pour en apprendre plus sur ce courant, on se référera à George Walker, *Graphic Witness*.

de son « client » confirment le dédoublement identitaire qui l'affecte. La folie de Quinn devient encore plus apparente lorsqu'il aperçoit enfin Stillman Sr quelques instants plus tard. En effet, deux versions identiques du vieillard se trouvent devant lui, à cette distinction près que l'un d'eux est habillé avec classe et que l'autre a l'apparence d'un sans-abri. Confronté à un choix dont la seule issue ne peut être qu'une erreur (« There was nothing Quinn could do now that would not be a mistake », [*ibid.*, p. 53]), il choisit de filer le vieillard désœuvré.

Quinn commence à suivre le vieillard et investit ses journées dans l'observation de ses déplacements, en offrant tous les soirs un compte

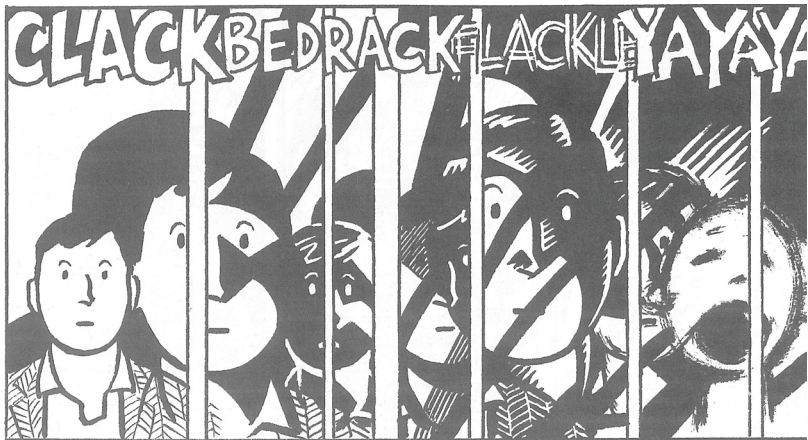


Figure 3

rendu des activités de son suspect à Virginia Stillman par téléphone. Il décide éventuellement d'entrer en contact avec Stillman Sr, qui se montre plus intéressé à inventer lui-même un nouveau langage qu'à vouloir attenter à la vie de son fils. Peu après leur conversation, le vieillard disparaît sans laisser de trace et l'enquête de Quinn atteint une impasse.

Sans ressources et déterminé à mener à bien cette étrange aventure, Quinn épiluche le bottin à la recherche de Paul Auster, en supposant que si celui-ci est un aussi bon détective que le croient les Stillman, il pourra lui venir en aide. Il est surpris et déçu d'apprendre que le « vrai » Paul Auster est en fait un auteur écrivant un essai sur *Don Quichotte*, qui ne peut lui être d'aucun recours pour son enquête mais qui lui promet néanmoins d'encaisser le chèque rempli à son nom que Quinn lui remet avant de partir. Cette scène, sur laquelle nous reviendrons plus loin, est une preuve de plus que l'esprit de Quinn est en chute libre : il pourrait renoncer à cette enquête bizarre, mais il s'acharne plutôt à

explorer une nouvelle piste, comme s'il était de plus en plus convaincu d'être un détective privé plutôt qu'un auteur de polars.



Figure 4

Dès qu'il quitte l'appartement d'Auster, Quinn court jusqu'à chez lui, affolé et de plus en plus désorienté : « Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing. He knew that he knew nothing. » (*Ibid.*, p. 97.) Indice de la perte de repères qui s'accroît puisqu'il est prêt à remettre en doute sa position dans l'espace et dans le temps, il pense pour lui-même : « It's June second. This is New York. Tomorrow will be June third. But nothing is certain. » (*Id.*) Une fois arrivé chez lui, il tente de joindre Virginia afin de lui annoncer que son enquête ne mène nulle part, mais il se bute à une ligne téléphonique continuellement occupée. Le lendemain, plutôt

que de revenir à sa vie d'écrivain, Quinn s'obstine encore à poursuivre son enquête malgré l'absence de pistes et décide plutôt de déambuler au hasard dans le sud de Manhattan. La page 101 présente une large image d'une carte du quartier de Manhattan (*Ibid.*, p. 101, figure 4) ; au premier plan de cette carte, on voit Quinn qui avance, son carnet sous le bras. La mise en rapport d'un secteur de la ville trop grand pour être ratissé à pied et d'une image de Quinn qui la surplombe rend compte de l'improbabilité qu'il puisse rencontrer Stillman Sr de cette manière, aussi bien que la volonté de Quinn de s'en remettre à la chance pour faire progresser son enquête. Lorsque cette stratégie ne fonctionne pas, Quinn opte de faire une vigie devant l'appartement des Stillman dans l'espoir de pouvoir entrer en contact avec le couple.

Ici s'amorce la période la plus accentuée de la dissolution de l'identité de Quinn, ce qui est spécifié par la narration dans les termes suivants : « We cannot say for certain what happened to Quinn during this period. For it is at this point in the story that he began to lose his grip. » (*Ibid.*, p. 107.) À ce stade, il est définitivement persuadé d'être un enquêteur et il s'en remet à une stratégie pitoyable (monter la garde devant l'appartement de ses employés) pour poursuivre son investigation. Réduit à cette extrémité, Quinn s'assure de pouvoir maintenir sa surveillance la plus efficacement possible en effectuant des siestes de quinze minutes, en se nourrissant du strict minimum et en



Figure 5

renonçant à toute forme d'hygiène personnelle. Il parvient à se fondre au décor dans une case où sa silhouette fusionne avec le mur de briques sur lequel il s'appuie (*ibid.*, p. 111, figure 5). Il en vient même à prendre conscience du déclin de sa santé mentale vers la fin de la vigie: «Of one thing he had no doubt: he was falling. And if he was falling, how could he catch himself as well? Was it possible to be at the top and the bottom at the same time? It did not seem to make sense.» (*Id.*)



Figure 6

Même en se restreignant à ce mode de vie pour le moins austère, les réserves financières de Quinn sont à sec et il entreprend de quitter son poste afin de rentrer chez lui pour récupérer son courrier dans l'espoir d'y trouver de l'argent. Durant le trajet, il prend conscience de sa décrépitude physique. Lorsqu'il aperçoit son reflet dans un miroir, il constate la détérioration qu'a subie son apparence pendant la période de sa vigie, sans qu'une telle transfiguration ne l'affecte outre mesure: «He was neither shocked or disappointed, merely fascinated. In a matter of months, he had become someone else. He had been one thing before, and now he was another. It was neither better or worse.» (*Ibid.*, p. 115, figure 6.) À ce stade du récit, Quinn n'est définitivement plus le solitaire écrivain de polars qu'il était avant de recevoir un appel anonyme destiné à Paul Auster, le détective, et le fait qu'il soit maintenant un détective raté et désemparé au point d'arborer l'apparence d'une loque humaine l'indiffère complètement, signe qu'il a irrémédiablement renoncé à son identité. Il tente bien d'appeler Paul Auster, l'écrivain, afin d'obtenir le montant du chèque que Virginia lui avait remis sous son nom d'emprunt, mais ce dernier lui apprend que le chèque était sans provision, que Peter Stillman Sr s'était suicidé et que lui-même n'avait pas été en mesure de retracer les Stillman. Quinn essaie ensuite d'appeler au numéro des Stillman mais la ligne a été déconnectée. Peu après, il constate, en se rendant à son appartement, qu'une nouvelle locataire a emménagé et que tout ce qui lui appartenait a été jeté à la rue: «His apartment was gone, he was gone, everything was gone. It didn't matter anymore.» (*Ibid.*, p. 122.)

N'ayant plus de possessions matérielles pour le rattacher à son ancienne vie et n'en ayant cure, Quinn se rend à l'appartement des Stillman, dont l'entrée n'est pas verrouillée et où toutes les pièces sont vides, comme si ses clients s'étaient volatilisés. Après avoir constaté la disparition des

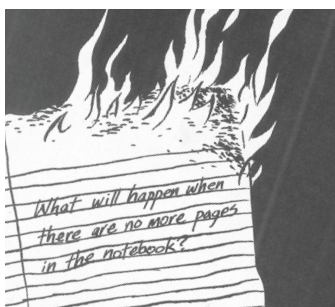


Figure 7

Stillman, Quinn se dénude et consacre son temps à remplir jusqu'à la dernière page son carnet d'enquête, s'interrompant seulement pour dormir et ingurgiter des plats de nourriture qui lui parviennent comme par magie pendant son sommeil. Sans même s'interroger sur la provenance de ces victuailles, il tourne et retourne obsessivement tous les éléments de l'enquête dans sa tête et sur le papier, ne débouchant que sur des impasses. Il

finit par croire que sa finalité correspond à l'espace disponible dans le carnet, dont la dernière page est montrée en proie aux flammes et qui se lit ainsi : « What will happen when there are no more pages in the notebook? » (*Ibid.*, p. 132, figure 7). La réponse à cette question semble évidente : Quinn s'est investi dans cette enquête au point d'y sacrifier son identité, de telle sorte que son existence prendra fin au moment où il atteindra la dernière page de son carnet. La détérioration progressive et sans retour de la raison de Quinn ainsi que sa dissolution identitaire sont accentuées par une mise en page irrégulière et ostentatoire², la régularité qui avait caractérisé le roman graphique jusqu'à ce moment du récit se disloque et se décompose. L'effritement de la mise en page se remarque dans un premier temps par la présence de case de taille irrégulière. Leur succèdent des cases dont les cadres sont dessinés à main levée, jusqu'à ce que la grille de cases disparaisse complètement, remplacée par des cases éparses, déchiquetées comme autant de lambeaux de la pensée du personnage. Ces cases finissent éventuellement par affecter un mouvement de spirale, semblable à celui décrit par l'esprit de Quinn dans ces derniers moments de conscience bercés par des hallucinations où de la nourriture lui apparaît et où le passage du temps ne répond à aucune logique apparente (*ibid.*, p. 130, figure 8). La conclusion nous apprend que le narrateur du récit est en fait un ami de Paul Auster, écrivain, qui s'est rendu dans l'appartement des Stillman à la demande de son ami où il n'a trouvé que

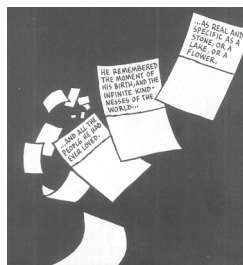


Figure 8

² Je reprends ici le vocabulaire développé par Thierry Groensteen dans son essai *Système de la bande dessinée* afin de désigner les différentes catégories de mise en page employées dans la bande dessinée. Groensteen propose de distinguer entre les mises en page régulières et irrégulières, et discrètes et ostentatoires. Il suppose que l'emploi constant d'une mise en page régulière ou irrégulière amène à ne pas porter attention à celle-ci, et qu'une importante variation interrompant cette constance provoque un effet ostentatoire qui frappe le lecteur par son caractère singulier, attirant ainsi l'attention sur cette variation et l'obligeant à en considérer la signification.

le carnet de Quinn, à partir duquel il a reconstitué l'histoire de cette enquête ratée.

Le récit présenterait donc un cas de dissolution de la personnalité qui a graduellement eu raison de l'esprit de Quinn, à partir du moment où celui-ci a décidé de jouer au détective plutôt que de se contenter d'écrire des polars. Toutefois, de nombreux indices suggèrent que Quinn n'a pas été aussi fou que ce que le récit laisse croire.

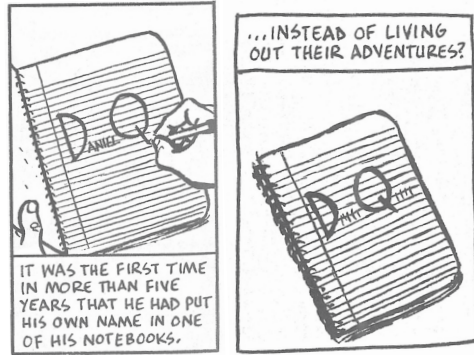
Illusion de la quête

Pour comprendre comment le récit suggère que Quinn ait simulé sa folie jusqu'à en perdre le contrôle, il faut revenir à l'épisode de la rencontre entre Quinn et le personnage de Paul Auster. Au cours de celle-ci, Auster explique à Quinn qu'il travaille sur un essai dans lequel il propose une lecture imaginative de *Don Quichotte* de Cervantès, en considérant non pas le roman écrit de la main de Cervantès mais le roman tel que décrit à l'intérieur du récit. Au neuvième chapitre de *Don Quichotte*, en s'adressant directement au lecteur, Cervantès s'emploie à lui préciser que le texte qu'il lit est réel, puisqu'il lui est parvenu par le biais de Cid Hamet Bengali, qui aurait écrit en arabe les aventures de Don Quichotte à partir des dires de Sancho Panza recueillis par le curé et le barbier composant la garde rapprochée du Chevalier à la triste figure. Qu'en était-il si Don Quichotte avait été moins fou que ne le dépeint le roman de Cervantès, si Don Quichotte n'avait pas été à l'origine du processus métafictionnel que déploie avec acharnement Cervantès ? Et si le Cid Hamet Bengali de Cervantès n'avait été autre que Don Quichotte lui-même, déguisé en arabe dans le seul but de transmettre à Cervantès le récit de ses exploits délirants ? C'est ce que suppose Auster : « Don Quixote, in my view, was not mad. He only pretended to be. He engineered the collaboration and the translation from Arabic back into Spanish. » (*Ibid.*, p. 93.) Pourquoi orchestrer une telle supercherie ? Pour mener une expérience sur la crédulité des lecteurs, afin de déterminer jusqu'où ceux-ci sont prêts à se rendre. Le personnage de Paul Auster justifie lui-même son hypothèse en répondant à la question qu'il formule : « To what extent would people tolerate blasphemies, lies and nonsenses if they gave them amusement? The answer: to any extent. » (*Id.*) Donc, le personnage de Paul Auster suppose qu'en acceptant que Cervantès ne soit pas l'auteur véritable de *Don Quichotte*, il devient admissible de croire que Cervantès a effectivement servi de marionnette à Don Quichotte, ce dernier ayant manipulé habilement l'auteur espagnol afin de lui faire écrire un roman à partir de ses aventures imaginaires, qui mettent à l'épreuve la crédulité du lecteur – en

plus de mettre en garde le lecteur contre le pouvoir d'influence de la fiction, considérant que Don Quichotte revient à la raison peu avant son trépas :

J'ai la raison libre et claire, dégagée des ombres épaisses de l'ignorance dont l'avait enveloppée l'insipide et continuelle lecture des exécrables livres de chevalerie. Je reconnais maintenant leurs extravagances et leurs séductions trompeuses. Tout ce que je regrette, c'est d'être désabusé si tard qu'il ne me reste plus le temps de prendre ma revanche, en lisant d'autres livres qui soient la lumière de l'âme. Je me sens, ô ma nièce, à l'article de la mort, et je voudrais mourir de telle sorte qu'on en conclût que ma vie n'a pas été si mauvaise que je dusse laisser la réputation de fou. (Cervantès, 1962, p. 619.)

Le *City of Glass* de Karasik et Mazzucchelli suggère que Quinn a tenté d'opérer le même manège que le Don Quichotte tel qu'élaboré par Auster dans sa lecture du roman de Cervantès, à la différence près que Quinn s'est prêté au jeu de la fiction jusqu'à sa perte. Les similitudes entre Quinn et Don Quichotte abondent – à commencer par leurs noms,



Figures 9 et 10

qui forment les mêmes initiales. La première case où Quinn inscrit son nom dans le carnet qu'il achète au début de son enquête présente ses initiales de manière proéminente (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 101, figure 9). Cette image de la première page du carnet est reproduite de manière à peu près identique vers la fin du récit, au moment où Quinn sombre dans le délire à l'intérieur de l'appartement vide des Stillman, alors qu'il se demande pourquoi Don Quichotte ne s'est pas contenté d'écrire des livres comme il les aimait tant plutôt que de décider de vivre ses aventures : « Why Don Quixote had not simply wanted to write books like the ones he loved instead of living out their adventures? » (*Ibid.*, p. 129, figure 10.) La reproduction de la première page du carnet, avec les initiales du nom complet de Quinn mises en évidence, établit clairement un rapprochement lexical entre les deux personnages.

Le rapprochement entre les deux personnages est également établi à deux reprises dans le roman graphique par le biais de l'image. Premièrement, lors de la rencontre entre Auster et Quinn, ce dernier discute brièvement avec le fils de Paul Auster, Daniel. Une des cases pré-



Figures 11 et 12

ait voulu vivre ses aventures plutôt que de continuer à les lire (*ibid.*, p. 129, figure 12). De plus, la représentation graphique de Quinn lorsque celui-ci s'est transformé en itinérant, avec son visage allongé et émacié, lui donne cette triste figure qui a fait la réputation du célèbre Chevalier de la Manche (*ibid.*, p. 115, figure 6)...

Au-delà des rapprochements graphiques entre Quinn et Don Quichotte que Karasik et Mazzucchelli disséminent dans leur roman graphique, le comportement de Quinn permet de le comparer au personnage de Cervantès. Comme Don Quichotte, Quinn s'est lassé des fictions d'aventures qui alimentent son imaginaire ainsi que son écriture, et a entrepris de les incorporer à sa réalité à grands renforts de subterfuges, en s'imaginant recevoir un appel au beau milieu de la nuit de manière à se lancer dans une enquête aussi improbable qu'imaginaire. Il s'est dissocié de son identité réelle pour devenir un enquêteur, modelé selon les traits de Max Work, le protagoniste de ses romans policiers, mais qui porte plutôt le nom de Paul Auster, détective privé sollicité par un couple inquiet pour sa sécurité. Il a cru être confronté à un forcené assez déterminé à inventer un nouveau langage pour sacrifier le bien-être de son propre fils, là où il n'y avait qu'un vieil illuminé, tout comme Don Quichotte se lançait à l'assaut de moulins à vent en croyant avoir affaire à des géants. Il s'est enfoncé dans ce délire jusqu'à sa perte, allant jusqu'à se cloîtrer dans un logement vide pour y remplir compulsivement les dernières pages de son carnet.

Ainsi, Daniel Quinn serait une version moderne de Don Quichotte, ou, du moins, du Don Quichotte particulier qu'Auster s'est plu à imaginer comme passant pour fou. Un signe qui laisse croire que Quinn n'a pas autant perdu la raison que le récit ne le présente est sa calligraphie, qui est d'une régularité exemplaire lorsqu'il prend ses premières notes sur l'enquête, et qui reste inchangée dans les dernières pages du récit, alors qu'il s'acharne à étudier l'enquête sous toutes ses coutures. Même

sentant les deux personnages se caractérise par un trait brut et grossier, qui esquisse et suggère les silhouettes des personnages plutôt que de les délimiter avec précision (*ibid.*, p. 95, figure 11). Ce même trait caractéristique est employé pour représenter Don Quichotte et Sancho Panza vers la fin du récit, au moment où Quinn s'interroge sur le fait que Don Quichotte

la phrase inscrite sur la dernière page ne déroge pas de cette régularité (*ibid.*, p. 132, figure 7). Il faudrait plutôt penser que l'agitation considérable de l'esprit de Quinn se serait traduite par une calligraphie sautillante, éparpillée et brouillonne ; or, il n'en est rien.

Un autre fait intéressant à considérer est que le récit tel qu'il est relaté par le narrateur a été reconstitué grâce au carnet que Quinn a laissé derrière lui dans l'appartement des Stillman. En dehors de cette source d'information, les seules traces de l'existence de cette enquête sont la rencontre entre Quinn et Auster, le chèque sans provision que l'écrivain-enquêteur a remis à Auster et la mort bien réelle de Stillman qui a été annoncée dans les journaux. Il est donc concevable qu'après avoir eu vent de l'incarcération de Peter Stillman en 1969, Quinn ait inventé cette rencontre avec le couple Stillman, en ait fourni une preuve falsifiée à Auster et ait délibérément laissé derrière lui un carnet relatant son enquête dans un appartement qu'il aurait loué au nom de ses employeurs imaginaires. Cette supercherie élaborée avec soin ne serait pas sans rappeler celle conçue par Don Quichotte pour transmettre le récit de ses aventures à Cervantès en se faisant passer pour Cid Hamet Bengali. Toutefois, dans le cas de Don Quichotte, Sancho Panza, le curé, le barbier et bien d'autres pouvaient témoigner des aventures du Chevalier de la Manche, alors que seul Paul Auster a rencontré Quinn ; rien ne peut assurer que ce dernier ait véritablement vu deux Stillman identiques, ou même rencontré un seul Stillman, et il est tout aussi invérifiable que Quinn ait effectivement occupé ses derniers jours à l'emplissage compulsif d'un carnet dans un appartement vide.

Il est d'ailleurs manifeste que deux niveaux de récit se côtoient dans *City of Glass*. La première partie, qui occupe la quasi-totalité de l'œuvre, est dessinée en noir et blanc et utilise une mise en page régulière qui

In a small room in the back
we found the notebook.

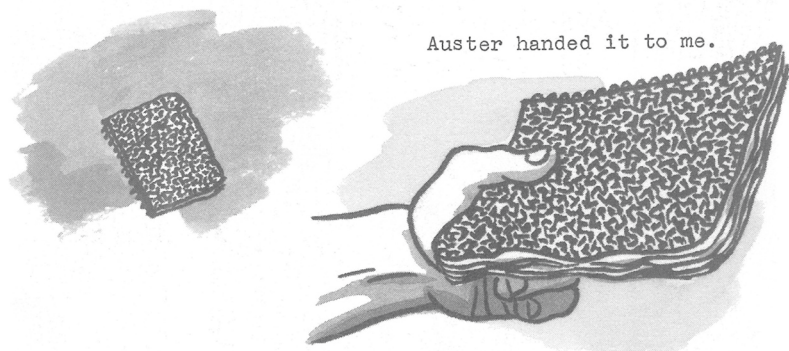


Figure 13

ne devient irrégulière et ostentatoire qu'à partir du moment où Quinn se rend une seconde et dernière fois chez les Stillman. Ensuite, les dernières pages, où le narrateur apprend au lecteur qu'il a reconstitué le récit de Quinn à partir de son carnet et qu'il s'est brouillé avec son ami Paul Auster à la suite de cet épisode, se caractérisent par un dessin au lavis en nuances de gris, où les cases sont sans contour (*ibid.*, p. 137 figure 13). On peut donc comprendre que la longue enquête de Quinn est un récit enchâssé dont le récit enchâssant est le travail de reconstitution opéré par le narrateur à partir du carnet de Quinn.

En ceci, Quinn aurait accompli avec succès son objectif de simuler sa folie auprès d'un témoin, en l'occurrence Paul Auster, et de la faire relater dans un récit de son enquête. C'est toutefois un succès en demi-teinte, puisque si Quinn est parvenu à transmettre sa descente dans les bas-fonds de la folie par un narrateur dupé, il n'a pas su lui-même accomplir le chemin inverse et retrouver son identité. À la fin du roman de Cervantès, Don Quichotte retrouve sa raison, ce qui lui permet de déplorer les périples imaginaires qui l'ont mené à sa perte, et par le fait même de servir un avertissement au lecteur quant au pouvoir d'attraction de la fiction. Lorsque Quinn discute brièvement avec le fils de Paul Auster, Daniel, ce dernier a en sa possession un yo-yo, que Quinn essaie d'utiliser en vain. L'objet qui pend inerte au bout de sa ficelle n'a fait que descendre, sans remonter. Quinn a beau dire à Daniel Auster : « A great philosopher once said that the way up and the way down are one and the same. », celui-ci lui rétorque : « But you didn't make it go up. It only went down. », ce à quoi Quinn répond : « You have to keep trying. » (*Ibid.*, p. 95, figure 14.) Bien que par la suite Quinn s'acharne à remonter le fil de son enquête, il n'y parvient

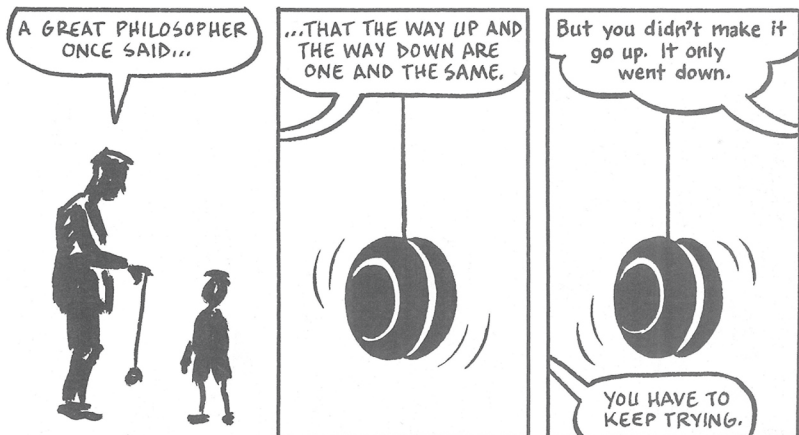


Figure 14

pas. « Quinn pushes this extreme experiment to the utmost limits of physical resistance and introspection, like a funambulist on a string » (Carron, 2006, p. 529) mais il a perdu son équilibre. Son expérience est un échec, et le carnet qui contient le récit de son enquête est représenté en proie aux flammes vers la fin du récit, à l'image des livres de chevalerie jugés mauvais par le prêtre et le barbier dans le chapitre six de *Don Quichotte*. L'avertissement que sert Quinn au lecteur est donc d'un ordre différent que celui de Don Quichotte : plutôt que de reprendre conscience avant de disparaître pour toujours, Quinn s'éclipse bel et bien, comme pour indiquer au lecteur qu'il a succombé à cette folie qui l'a poussé à mener avec acharnement une enquête sans fondement et sans résolution. Du reste, il est impossible de savoir si Quinn a véritablement péri à la suite de son expérience et il importe guère de le savoir : ce qui importe est que son histoire soit racontée.

City of Glass se donne à lire comme un roman graphique sur la folie d'un personnage. On comprend que la folie est un sol marécageux dans lequel Quinn s'est enfoncé de son propre chef. L'abandon de son identité qu'il avait entrepris pour mener une aventure est un processus irréversible. Étendre son acte de création jusqu'à la réécriture de son identité était trop ambitieux pour Quinn : il a perdu le contrôle de son existence. Une lecture attentive de l'œuvre et la mise en relief de la référence à Don Quichotte révèle plutôt que la folie est un agent de création qu'a employé Quinn afin de construire un récit d'enquête peu conventionnel. Est-il permis de penser que Karasik et Mazzucchelli ont employé leur adaptation du roman de Paul Auster afin d'effectuer une pseudo-réécriture du roman de Cervantès ? On peut le croire, puisque les auteurs ont laissé une trace fort subtile de leur intention à cet effet. Lorsque Quinn se rend à l'appartement de Paul Auster, une case présente la main de Quinn qui sonne à l'appartement du personnage. On peut y lire que l'un des voisins d'Auster porte le nom de Ménard (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 87, figure 15). Ceci constitue une allusion à la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (1957), dans laquelle un personnage réécrit de manière étrange le roman de Cervantès à une autre époque. La présence d'un Ménard à l'intérieur du roman graphique de Karasik et Mazzucchelli n'est sans doute pas fortuite. Tout de même, pourquoi cette supercherie finement déployée par Quinn ? Feinte ou

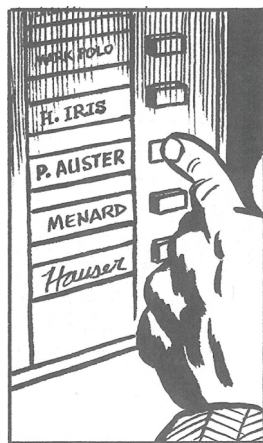


Figure 15

réelle, sa folie doit-elle servir d'avertissement ou d'invitation à la création ? Manigance ou dérèglement de l'esprit ? Il appartient probablement à chacun d'en tirer ses conclusions, confirmant ainsi ce qui est dit explicitement dans les premières pages du récit, lorsqu'il est écrit : « Whether it might have turned out differently or was predetermined is not the question. The question is the story itself... and whether or not it means something is not for the story to tell. » (*Ibid.*, p. 2.) Le plaisir tiré de la lecture d'une œuvre aussi ambiguë est qu'on peut la relire à plusieurs reprises et se permettre de spéculer différemment à chaque fois sur le sens à lui conférer. Ce qui est tout à fait légitime, puisque seuls les fous ne changent pas d'avis.