

# PAUL AUSTER

## UNE VIE DANS LES MOTS

CONVERSATIONS  
AVEC I. B. SIEGUMFELDT

traduit de l'américain par Céline Curiol



ACTES SUD





“Lettres anglo-américaines”

Titre original :

*A Life in Words*

Éditeur original :

Seven Stories Press, New York

© Paul Auster et I. B. Siegmundfeldt, 2017

Illustration de couverture : © Sam Messer

© ACTES SUD, 2020

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-13234-7

PAUL AUSTER

# Une vie dans les mots

Conversations avec I. B. Siegmundfeldt

traduit de l'américain  
par Céline Curiol

*ACTES SUD*



## PRÉFACE

“Personne ne peut dire d’où vient un livre, et encore moins celui qui l’a écrit.” Cette phrase, écrite il y a vingt-cinq ans, figure dans le septième roman de Paul Auster, *Léviathan*. Pour le romancier, l’affirmation demeure aujourd’hui encore vraie. Mais, comme toujours avec Paul Auster, il existe plus d’une version de la vérité. Au cours de notre dialogue, nous nous sommes penchés sur la genèse, la naissance et la vie des romans et essais autobiographiques de l’auteur – des livres publiés dans plus d’une quarantaine de langues qui ont enchanté et interpellé des millions de lecteurs dans le monde.

Paul Auster est l’un des écrivains contemporains les plus lus. Il s’est fait connaître pour la première fois sur la scène littéraire dans les années 1970 comme poète. Afin de pouvoir gagner sa vie et écrire, il travaille alors comme essayiste et traducteur, mais en 1979, il commence à s’intéresser plus particulièrement au récit en prose. Après la publication d’un mémoire singulier, *L’Invention de la solitude*, et des ingénieux romans de la *Trilogie new-yorkaise* au milieu des années 1980, l’écrivain passé maître dans la fabrication d’histoires et de mécanismes de narration subtils trouve sa place sur la scène littéraire internationale de façon irrémédiable. Dans les années 1990, il se livre à sa grande passion pour le cinéma : il écrit et réalise deux films avec Wayne Wang, *Smoke* et *Brooklyn Boogie*, puis seul, il écrit et réalise *Lulu on the Bridge* et *La Vie intérieure de Martin Frost* en 2007.

À ce jour, son œuvre en prose comprend seize romans (dix-sept depuis la publication de *4 3 2 1*) et cinq essais autobiographiques.

Tous portent, d'une façon ou d'une autre, la marque de ces autres pratiques artistiques. Les poèmes de Paul Auster ont été décrits comme étant "aussi tranchants que des bris de verre... qui s'incrument dans la chair du lecteur". Cette fascination pour la transparence et la fracture imprègne, telle une source lyrique, la majeure partie de son œuvre. Elle a souvent imposé une certaine tonalité à ses textes et dicté différents thèmes récurrents, que nous avons examinés lors de ces conversations. Le cinéma joue un rôle important dans les intrigues de Paul Auster, en particulier dans *Le Livre des illusions* et *Seul dans le noir*. Les textes se déploient autour de différents angles d'approche des objets et des personnages, vus à travers l'objectif de la caméra. Les traductions entrent parfois dans la composition de la texture de ces romans, comme dans *Invisible* – et toujours, la voix du critique accompagne les histoires de Paul Auster, commentant les processus et les mécanismes de l'écriture.

Plus d'une quarantaine d'ouvrages de référence ont été écrits sur l'œuvre de Paul Auster. S'il existe, parmi eux, un certain nombre d'études minutieuses, d'autres s'échinent à faire entrer sa production littéraire protéiforme dans des catégories prédéfinies. Cependant, comme le montreront nos conversations, chaque livre de Paul Auster est un voyage sur un chemin qui est inconnu de l'auteur lui-même – et l'est aussi du lecteur. "La musique de chaque livre est différente de celle de tous les autres", déclare-t-il lors de notre conversation sur *Sunset Park*. Trouver la meilleure façon de raconter l'histoire qui l'intéresse est sa principale préoccupation. Parce qu'il est souvent au bord de l'échec – ou du moins le pense-t-il –, il fait preuve d'humilité face à ses propres doutes. "Je piétine vraiment, déclare-t-il lors de notre conversation sur *L'Invention de la solitude*. J'avance vraiment dans le noir. Je ne *sais pas*." Voici ce que les critiques et les chroniqueurs ont manqué de saisir de l'œuvre de Paul Auster.

J'ai rencontré Paul Auster pour la première fois lorsqu'il eut la gentillesse d'accepter mon invitation au TRAMS, le programme doctoral de l'université de Copenhague, en mai 2011. Ce jour-là, je l'ai interviewé lors de la cérémonie officielle où il reçut un

titre honorifique attribué par l'université\*. Pendant la pause, je lui ai parlé de la nécessité qu'il y aurait à réaliser une lecture précise et détaillée de son œuvre, qui soit sensible à l'écriture même de celle-ci et fidèle au contenu des textes. De toute évidence, les bases d'une future conversation venaient d'être posées car lorsque, quelques mois plus tard, je lui ai proposé que nous réalisions ce projet, il a accepté. "Peut-être est-il temps pour moi de parler", a-t-il déclaré. Ainsi nous sommes-nous embarqués dans un grand voyage de trois ans à travers les vingt et un ouvrages de Paul Auster, chacun abordé sous de multiples versants.

C'est la première fois que Paul Auster prend part à un dialogue exhaustif sur son œuvre. Il fournit ici des précisions sur le contexte de cette création, la plupart inconnues à ce jour, donne des informations sur la manière dont les récits ont été composés et discute des principaux thèmes qui parcourent son œuvre. Nous avons comparé et opposé les changements qui ont eu lieu au cours de plus de trente ans d'écriture et, ce faisant, nous sommes parvenus à des conclusions nouvelles et parfois surprenantes qui, espérons-le, ouvriront de nouvelles pistes de lecture des livres de l'auteur.

Paul Auster avait quelques réserves sur notre projet. Il était hésitant à participer à un décryptage intellectuel de textes qui "sortent de l'inconscient et n'ont pas grand-chose à voir avec des pensées rationnelles" (conversation sur *Moon Palace*). Il n'avait pas non plus envie de se répéter : "Je l'ai déjà dit. Je ne sais plus où", faisait-il parfois remarquer. Pour ma part, je m'inquiétais plutôt de la manière dont nous allions réussir à parler de dix-neuf livres et de deux manuscrits\*\* à paraître. Surtout parce que je voulais le faire en collaboration avec l'auteur : Paul Auster, connu pour avoir peu de confiance et beaucoup de réserves envers les critiques littéraires. Un écrivain qui, de surcroît, décréta lors de l'une de nos premières conversations, frustré : "Un écrivain ne peut pas analyser son propre travail !" Allait-il être possible de confronter la perception intérieure de l'auteur

\* Pour voir la cérémonie : <http://hum.ku.dk/auster/>.

\*\* Les conversations ont eu lieu de novembre 2011 à novembre 2013. Celles sur *Chronique d'hiver* et *Excursions dans la zone intérieure* sont basées sur les manuscrits.

qu'est Paul Auster et le point de vue extérieur de la lectrice que je suis d'une façon percutante ?

La collaboration entre un auteur et une critique est en elle-même un sujet intéressant. Paul Auster n'impose pas un regard de créateur omniscient ou de maître des significations sur son propre travail. C'est l'exploration qui l'intéresse bien plus que la certitude ; il n'a pas de vérité absolue à offrir : en bref, il s'est sincèrement investi dans l'échange libre de nos dialogues – et en tant qu'interlocutrice, je mesure la chance que j'ai eue.

Le livre est divisé en deux parties.

## PREMIÈRE PARTIE

Comme l'explique Paul Auster dans le prologue de ce livre, il est important pour lui qu'une distinction claire soit faite entre la fiction et les récits basés sur les souvenirs de ses propres expériences. Dans la première partie, nous nous sommes intéressés aux textes qui s'inspirent de sa propre vie. Nos conversations sur ces cinq livres très différents fournissent bon nombre d'informations biographiques sur "Paul Auster" l'homme, mais celles-ci ne peuvent être utilisées pour comprendre "Paul Auster" l'écrivain – pas plus que ses textes d'ailleurs. À mon sens, elles apportent plutôt à l'ensemble de ces textes une grille de lecture supplémentaire, sans doute plus descriptive, subjective et façonnée par un souvenir qui joue un rôle central dans ce que Paul Auster appelle "le récit ininterrompu que nous nous faisons de nous-mêmes" (dans la conversation sur *L'Invention de la solitude*). Ici, l'auteur ressemble à un personnage – pas plus "réel" peut-être, pas plus extraordinaire, et probablement pas plus en contrôle du texte que les narrateurs imaginaires de ses romans. Ainsi donc, même si les cinq livres de la première partie ont le caractère de Mémoires, cela ne signifie pas qu'ils ont une prédominance ou une supériorité sur les récits fictionnels. De fait, on pourrait défendre l'idée que le récit de soi est inévitablement aussi apocryphe que les textes de fiction.

Aborder les livres autobiographiques par ordre chronologique, comme nous l'avons fait ici, nous a permis d'examiner les

changements et les évolutions qui ont eu lieu au cours des trois décennies où l'écrivain a pu écrire sur sa vie. *L'Invention de la solitude* est le premier long récit qu'écrivit Paul Auster lorsqu'il passa de la poésie à la prose, la description de son père, Samuel Auster, dans "Portrait d'un homme invisible", y étant associée à un étrange ensemble de voix de poètes et d'artistes qui ont servi de tuteurs à la figure autobiographique de A. dans "Le Livre de la mémoire". Par maints aspects, *L'Invention de la solitude* fut un texte inédit dans le monde littéraire et fournit une réserve d'idées sur la mémoire, le langage, la représentation et la constitution permanente du moi pour la suite de l'œuvre en prose de Paul Auster. La part autobiographique du *Carnet rouge* (1993) ne touche pas tant à l'auteur qu'à la nature de ses textes. Ce livre apparaît comme un *ars poetica* du romanesque, exempt de théorie, et raconte une série d'histoires vraies sur le genre de coïncidences magiques qui orientent ce que Paul Auster nomme les "mécanismes de la réalité". Texte tout aussi sincère, *Le Diable par la queue* (1996) se penche sur les épreuves et les mésaventures de "l'artiste en jeune homme" essayant de s'en sortir et de faire vivre sa famille. Les deux livres autobiographiques plus récents, *Chronique d'hiver* (2013) et *Excursions dans la zone intérieure* (2014), adoptent une approche tout à fait différente. Ils ont pour but d'explorer, pour le premier, l'histoire des choses qui ont marqué, abîmé, nourri ou protégé le corps de l'auteur, et pour le second, les étapes essentielles du développement de sa compréhension du monde qui l'entoure. Ces deux livres traitent, selon Paul Auster, de "toutes les choses qui contribuent à l'avènement d'une personne" (dans la conversation sur *Chronique d'hiver*). Chacun de ces deux livres autobiographiques récents a recours à la deuxième personne du singulier, ce qui permet à l'auteur de porter un regard sur lui-même à partir d'un point de vue situé *entre* la proximité d'une première personne et la distanciation d'une troisième personne. Ceci produit un effet inhabituel en donnant au lecteur l'impression d'entrer dans la confiance du narrateur, d'être l'interlocuteur privilégié de l'auteur – tout en ne l'étant pas.

## SECONDE PARTIE

Les seize romans forment un vaste ensemble fictionnel cohérent, nourri par les explorations menées par Paul Auster autour de la relation entre le monde et le mot, qui rompt souvent avec les conventions littéraires pour explorer de nouvelles voies de représentation. Ici, comme partout dans son œuvre, son écriture est constamment définie par une loyauté envers son propos et une curiosité qui le conduit souvent vers des territoires inexplorés, produisant ainsi, dans chaque cas, un type de récit différent. Dans le même temps, les textes se répondent au travers de thèmes récurrents qui parcourent l'œuvre entière de l'écrivain. Qu'ils soient fables ou mythes, réalistes, comiques, métafictionnels, ces livres puisent dans divers genres et modes : Mémoires, conte de fées, dystopie, récit historique alternatif, roman policier, histoire de traumatisme, littérature de fin de vie, roman d'initiation, poésie. Certaines parties des romans sont composées comme des collages où s'assemblent des extraits de scénario, des articles de presse, des interprétations ou des traductions de textes d'autres écrivains, des analyses cinématographiques, des didascalies, des notes de bas de page, des monologues lyriques. Ces livres interagissent souvent les uns avec les autres par un jeu d'allusions, d'échos, de références directes et de personnages intertextuels, formant ainsi un réseau dense, un entrelacement de thèmes, de lieux, de mouvements, de questionnements et de problèmes irrésolus.

Nos conversations se sont construites autour d'une série de onze thèmes principaux qui étayent l'ensemble des textes de Paul Auster. Les thèmes ont été soigneusement identifiés, en partie grâce à l'aide de l'épouse de Paul Auster, la romancière et essayiste Siri Hustvedt, puis explorés lorsqu'ils étaient pertinents et affinis au fur et à mesure des échanges.

Le langage et le corps  
Le monde et le mot  
Les espaces blancs  
L'ambiguïté  
La démission

L'enfermement  
Les objets abandonnés  
Le point de vue narratif  
Les paires masculines  
L'Amérique  
L'expérience juive

Au fil des conversations, d'autres thèmes cruciaux comme le cinéma, la politique, le baseball, la ville, la marche, le silence, la mémoire et le développement de plus en plus complet de personnages de femmes ont été abordés bien que de façon moins prononcée.

Par l'abondance des éléments nouveaux qu'elles ont fait émerger, éléments classés par ordres thématique et chronologique, ces conversations suscitent de nouvelles interrogations sur le travail de Paul Auster et sur la littérature en général comme sur les processus d'écriture et de lecture. Je voudrais clore cette préface en remerciant Paul Auster pour sa générosité et sa patience envers toutes mes questions, pertinentes et impertinentes. Il a écouté mes considérations et suppositions, mes interprétations et mésinterprétations sur son œuvre, installé devant sa table rouge, chaque jour à dix heures du matin, prêt à prendre part au dialogue. Je lui en suis profondément reconnaissante.

INGE B. SIEGUMFELDT,  
*Copenhague, novembre 2016.*



## PROLOGUE

### Éclaircir les choses

INGE B. SIEGUMFELDT : Dans votre dernier roman, *Sunset Park*, l'un de vos personnages, Morris Heller, note dans son journal intime : “Les écrivains ne devraient jamais parler à des journalistes. L'entretien est une forme littéraire dégradée qui ne sert à rien d'autre qu'à simplifier ce qui ne devrait jamais l'être (280)\*.” Si vous partagez l'avis de Heller – et il n'y a pas de raison de penser que ce n'est pas le cas –, pourquoi avez-vous accepté de participer à une conversation qui prendra, au moins partiellement, la forme d'une interview ?

PAUL AUSTER : Heller faisait référence aux interviews courtes et superficielles que les écrivains se retrouvent contraints de donner pour répondre aux attentes de leurs éditeurs – avec des journaux et des magazines, à la radio, à la télévision et sur internet : dans les médias dits de masse. Ces conversations ont un lien direct avec le commerce, la promotion des livres. Heureusement, vous n'êtes pas journaliste. Vous êtes une vraie lectrice, une professeure de littérature, et lorsque vous m'avez proposé de réaliser ce projet ensemble, que vous avez décrit comme une “biographie de mon travail”, j'étais intrigué. Hésitant aussi, bien entendu, mais intrigué.

\* Le lecteur retrouvera p. 323 la liste complète des œuvres de Paul Auster publiées en français et citées dans ce livre. Le nombre placé après chaque citation correspond au numéro de page du livre dont celle-ci est issue. Pour savoir si le numéro de page correspond à l'édition brochée ou à l'édition de poche d'un titre, le lecteur pourra se fier aux astérisques placés dans cette liste.

IBS : Pourquoi hésitant ?

PA : Une réticence naturelle, je suppose. Outre le fait que je ne me sens pas compétent pour parler de mon propre travail. Je suis tout à fait incapable d'en discuter d'un point de vue critique. Les gens me demandent *pourquoi* et je ne peux jamais leur répondre. *Comment* peut aussi être très problématique.

IBS : Et néanmoins, vous êtes en train de me parler.

PA : Oui, parce que vous avez accepté de circonscrire les questions au *quoi*, au *quand* et au *où*. J'espère qu'il sera possible d'aborder ce genre de questions. En essayant d'y répondre, peut-être de belles choses se produiront-elles, peut-être ferai-je d'intéressantes découvertes en chemin.

IBS : Vous avez également dit que vous considérez ce projet comme une occasion d'"éclaircir les choses".

PA : Pour deux raisons. D'abord, parce qu'il m'est arrivé de constater que mes livres avaient été très mal compris, du fait d'erreurs si monumentales que je me sens en devoir de les rectifier. Je ne parle pas de goûts ou d'interprétations, mais d'éléments purement factuels. Outre un bon paquet d'articles, un certain nombre d'ouvrages universitaires – une quarantaine environ – ont été publiés sur mon travail. Certains d'entre eux me sont envoyés. Je ne les lis pas. Je les parcours rapidement avant de les refermer et de les ranger sur une étagère. Il y a deux ou trois ans toutefois, j'étais en train de parcourir l'un de ces livres que je venais de recevoir quand mes yeux sont tombés sur l'affirmation déconcertante selon laquelle tous mes livres autobiographiques – *L'Invention de la solitude*, *Le Carnet rouge* et *Le Diable par la queue*\* – étaient en réalité des œuvres de fiction, des inventions, des espèces de romans. J'en fus stupéfait

\* Cette conversation a eu lieu à l'automne 2011, alors que *Chronique d'hiver* était encore un manuscrit. L'écriture d'*Excursions dans la zone intérieure* débuta en 2012.

– et attristé aussi. J’ai consacré tant d’efforts à l’exploration des souvenirs de ces expériences, j’ai tout fait pour m’efforcer d’être honnête dans ce que j’écrivais, alors que tout ceci soit transformé en une espèce de jeu habile et postmoderne m’a laissé sans voix. Comment pouvait-on se tromper à ce point ? Je voudrais donc une fois pour toutes déclarer, de façon formelle, que mes romans sont des fictions et mes écrits autobiographiques, des essais. Voilà pour commencer.

IBS : Et l’autre raison ?

PA : Pour en finir avec un certain nombre d’idées tordues sur ma supposée influence sur le travail de Siri\*. Depuis longtemps, il est parfois expliqué à tort, aussi bien dans la presse écrite que sur internet, que c’est moi qui lui ai fait connaître Freud et la psychanalyse, que je lui ai appris tout ce qu’elle sait sur Lacan, que je lui ai fait découvrir les théories de Bakhtine, et ainsi de suite. Tout ceci est faux. Quand le premier roman de Siri fut publié, un journaliste lui a même dit – *en face* – qu’il n’était pas possible qu’elle ait écrit ce livre et qu’il devait donc avoir été écrit par moi. Peut-il y avoir plus grande insulte ? Cet homme en voulait-il aux femmes au point de ne pouvoir tout simplement pas croire qu’une belle femme soit aussi une personne intelligente et une romancière talentueuse ? Voici les faits : j’ai huit ans de plus que Siri, et quand nous avons commencé à vivre ensemble en 1981, elle n’avait que vingt-six ans. Elle écrivait de la poésie et travaillait énormément sur sa thèse d’anglais. Comme elle n’obtint son doctorat qu’en 1986 et que son premier roman ne fut publié qu’en 1992, j’étais déjà assez connu quand elle fit son entrée sur la scène littéraire. Certaines personnes ne le supportèrent pas – deux romanciers sous le même toit ! – et ainsi a débuté la rumeur qui voulait que je dirige une espèce d’usine littéraire à Brooklyn. Une fabuleuse absurdité. Siri fait partie des personnes les plus intelligentes que je connaisse. C’est elle l’intellectuelle de la famille, pas moi, et tout ce que je sais de Lacan et Bakhtine par exemple, c’est elle qui me l’a appris. À dire vrai,

\* Siri Hustvedt, l’épouse de Paul Auster.

je n'ai lu qu'un court essai de Lacan, "La Lettre volée" dans le numéro de la revue *Yale French Studies* sur le poststructuralisme – et cela date de 1966. Quant à Freud et la psychanalyse, cela me fait bien rire. Siri lit Freud très sérieusement depuis qu'elle a quinze ans et au mois de mai de cette année, elle a été invitée à donner la trente-neuvième conférence annuelle de l'université Sigmund-Freud à Vienne. Il n'y a qu'une seule personne sans un diplôme de médecine qui ait été invitée avant elle, alors tout de même. Son livre *La Femme qui tremble*, publié en 2009, a eu un tel retentissement dans le monde de la médecine, des neurosciences et de la psychiatrie que c'est à l'unanimité que le comité de l'université Freud a choisi de l'inviter pour cette conférence.

IBS : Oui, je l'ai entendue parler devant une salle remplie de chercheurs dans différents domaines. Elle est très érudite et impressionnante. Avez-vous encore quelque chose à ajouter pour éclaircir les choses ?

PA : Non, je ne crois pas. Je pourrais continuer, mais j'en ai probablement dit assez.

IBS : Alors êtes-vous prêt à parler de votre travail ?

PA : Absolument, allons-y.

## **PREMIÈRE PARTIE**

---

Écrits autobiographiques



*L'INVENTION DE LA SOLITUDE* (1988)

“Tout part de l’intérieur et progresse vers l’extérieur”

*Le livre qu’il est en train d’écrire ne signifie rien.* (231)

IBS : *L’Invention de la solitude* est un livre révolutionnaire, qui repousse les limites des conventions littéraires. À partir d’événements autobiographiques, vous composez deux récits palpitants qui explorent les thèmes de la mémoire, de la solitude et de l’être au monde, thèmes qui sont devenus centraux dans votre œuvre depuis lors. Qu’est-ce qui a déclenché l’écriture de la première partie, “Portrait d’un homme invisible” ? Était-ce la mort de votre père ?

PA : Oui, sans nul doute ce fut la mort de mon père qui, comme vous le savez, fut soudaine et constitua un choc pour moi. Il avait soixante-six ou soixante-sept ans – je n’ai jamais connu exactement sa date de naissance. Dans tous les cas, ce n’était pas un vieil homme. Il avait été en bonne santé toute sa vie. Il ne buvait pas, ne fumait pas. Il jouait au tennis tous les jours. J’ai toujours pensé qu’il vivrait jusqu’à quatre-vingt-dix ans et j’avais alors très peu, voire pas du tout, réfléchi à sa mort. Pourtant elle vint. Elle se produisit. Et elle fut la cause d’un grand chambardement dans ma vie. La frustration d’avoir laissé tant de choses en plan entre mon père et moi m’a poussé à vouloir écrire sur lui. Soudain, il n’était plus là, soudain, je ne pouvais plus lui parler. Toutes les questions que j’avais voulu lui poser ne pouvaient plus l’être. Vous savez, il est important de savoir que s’il était mort l’année précédente, je n’aurais peut-être pas

écrit “Portrait d’un homme invisible”. À cette époque, j’écrivais encore de la poésie, seulement de la poésie, et j’avais plus ou moins abandonné l’idée d’écrire de la prose. Mais ensuite la poésie me quitta et je fus incapable d’écrire quoi que ce soit. Ce fut une époque assez misérable pour moi. Puis, comme je l’ai décrit dans *Chronique d’hiver*, je me suis rendu à cette répétition de danse et quelque chose s’est produit. Une révélation, une libération, quelque chose de fondamental. J’ai immédiatement commencé à écrire *Espaces blancs*<sup>\*</sup>, que j’ai terminé le soir où mon père est mort. Je suis allé me coucher à deux heures du matin. Je me souviens d’avoir pensé, ce samedi soir ou ce dimanche matin, à la façon dont ce texte, *Espaces blancs*, était pour moi un premier pas vers une nouvelle conception de l’écriture. Quelques heures plus tard, le téléphone a sonné, tôt le lendemain matin. C’était mon oncle qui m’annonçait que mon père était mort cette nuit-là. Ce fut un choc. Coïncidant avec le fait que j’étais revenu à la prose, que j’avais eu le sentiment qu’il était *possible* pour moi d’écrire en prose, finalement, après avoir lutté tant d’années pour écrire de la fiction et avoir fini par en abandonner l’idée même.

IBS : Comment est-ce devenu possible ?

PA : Grâce au texte que j’ai terminé cette nuit-là.

IBS : *Espaces blancs* marque donc une transition cruciale dans votre parcours d’écrivain ?

PA : Il m’a libéré des contraintes qui m’avaient empêché d’écrire pendant un an ou deux. D’une certaine façon, je venais de réapprendre à écrire. J’avais désappris toutes les leçons de mon éducation – qui s’est avérée davantage un poids qu’une aide, je le crains.

IBS : De quelle éducation parlez-vous ?

\* Écrit entre 1978 et 1979, publié en France pour la première fois en 1994 et disponible dans *Cœuvres romanesques et autres textes*, vol. 2 (“Thesaurus”, Actes Sud, 1999).

PA : Je parle de mon éducation littéraire. De mes études à l'université de Columbia et de la façon extrêmement pointilleuse dont un étudiant en littérature examine les textes qu'il étudie. J'étais si focalisé sur moi-même que je croyais qu'il me fallait tout savoir d'un roman avant de pouvoir l'écrire, que chaque syllabe devait avoir un certain écho philosophique ou littéraire, qu'un roman était un incroyable système de pensées et d'émotions qui devait pouvoir être analysé jusqu'aux phonèmes mêmes de chaque phrase. C'était trop. Je n'avais pas compris que l'inconscient joue un grand rôle dans l'invention d'histoires. Je n'avais pas encore saisi l'importance de la spontanéité et de l'inspiration instantanée. Il m'a fallu beaucoup de temps pour accepter que ne pas comprendre tout ce que l'on fait peut s'avérer tout aussi utile que de savoir exactement ce que l'on est en train de faire. *Espaces blancs*, quelle que soit la qualité de ce texte, fut une étape importante pour moi. J'étais prêt à laisser mon écriture prendre de nouvelles formes et, en un sens, le décès de mon père fut l'excuse dont j'avais besoin pour le faire. "Portrait d'un homme invisible" a été écrit frénétiquement. Mon père est mort à la mi-janvier 1979 et, au début du mois de février, j'avais commencé à écrire le livre. Ce n'est pas un texte long et il ne m'a fallu que deux mois pour le terminer. Plus tard, bêtement, j'ai voulu l'allonger et le rédiger de façon plus traditionnelle, mais j'ai supprimé ensuite cette version et suis revenu à la version initiale. Il était né de la combinaison de mon trouble émotionnel, de mon besoin de parler de mon père et du sentiment très prégnant que si je ne le faisais pas, il disparaîtrait. À ce moment, j'étais prêt artistiquement. C'est un point crucial.

IBS : Qu'est-ce qui vous a incité à écrire la deuxième partie, "Le Livre de la mémoire" ?

PA : Après avoir fini la première partie, ma vie a connu pas mal de bouleversements. Fin 1978, mon premier mariage était en passe de se terminer. Six semaines plus tard seulement, mon père mourait. Lydia\* fut très compréhensive. Nous nous sommes sou-

\* Lydia Davis, première épouse de Paul Auster, 1974 à 1979.

tendus pendant cette période difficile, sans revenir pourtant sur notre décision de nous séparer, et au printemps, j'ai emménagé dans ma petite chambre triste sur Varick Street à Manhattan. Tant de choses s'étaient passées pour moi pendant ces mois de transition que je voulais écrire une chronique de ces perturbations. C'est ce qui est devenu "Le Livre de la mémoire".

IBS : Entre "Portrait d'un homme invisible" et "Le Livre de la mémoire", il existe beaucoup de différences de ton, de style, de structure et de point de vue, mais il me semble que ces contrastes servent à compléter et à enrichir chacun des deux textes. Vous m'avez dit auparavant que vous n'aviez pas l'intention au départ de les publier ensemble. Que s'est-il passé ?

PA : J'ai donné la première partie à un ami poète qui possédait une toute petite maison d'édition. L'idée était de la publier sous forme d'un petit livre de soixante-quinze, quatre-vingts pages. Le problème est qu'il n'avait pas beaucoup d'argent et quand il réussit à réunir les fonds, "Le Livre de la mémoire" était terminé. Au lieu de publier deux petits livres, il était plus prudent financièrement d'en faire un seul volume. J'ai ensuite trouvé le titre général, *L'Invention de la solitude*. Le livre est cohérent, bien qu'il s'agisse de deux textes séparés, et *a posteriori* je suis content que nous ayons procédé ainsi. Ces deux parties se répondent et se renforcent mutuellement, ce qui aurait été exclu si elles avaient été séparées.

I. "PORTRAIT D'UN HOMME INVISIBLE" :  
LE SPECTRE DE L'ÊTRE HUMAIN

IBS : Dans "Portrait d'un homme invisible", vous décrivez votre père comme quelqu'un de fondamentalement détaché des personnes qui lui sont les plus proches. De façon paradoxale, c'est précisément à travers cette description que vous rendez "présent" ce qui le définit le mieux, c'est-à-dire son absence.

PA : Ce qui est étrange, c'est que mon père, comme je l'écris dans la première moitié du livre, avait des difficultés à interagir avec les

personnes dont il était le plus proche : sa femme et ses enfants. Avec les autres, c'était différent. Par exemple, si quelqu'un était en panne sur une route en pleine nuit, cette personne appelait mon père car elle savait qu'il viendrait l'aider. Il était aussi généreux et compatissant vis-à-vis de ses locataires les plus pauvres et de son neveu, mon cousin, dont il s'est occupé pendant de nombreuses années. Il y avait beaucoup de tendresse et un grand sens des responsabilités chez mon père, même s'il était difficile pour lui de l'exprimer aux personnes de sa famille. Il n'y a pas très longtemps, j'ai reçu une lettre d'une femme qui avait été sa voisine au cours des dernières années de sa vie. Elle écrivait : "Vous ne pouvez pas savoir à quel point votre père a été gentil avec nous quand nous avons emménagé." Elle avait un ou deux enfants en bas âge, et il leur achetait des cadeaux – des combinaisons de ski. J'en ai été très touché.

IBS : C'est très étrange.

PA : C'est ce que j'essaye de dire dans le livre. *Les forces fascinantes de la contradiction* : il était ceci et cela. Vous affirmez une chose et elle est vraie, mais le contraire peut aussi être vrai. Les êtres humains sont subtils, ils peuvent rarement être saisis par des mots. Si vous acceptez de percevoir tous les aspects d'une personne, cela vous laissera en général dans un état de grande perplexité.

IBS : Il y a une dynamique dans cette confusion toutefois, non ? Je veux dire, n'y a-t-il pas une forte envie d'essayer d'assembler ces différentes facettes ?

PA : À vous entendre, on dirait que j'ai essayé de créer une espèce de monstre à la Frankenstein (*rives*). Non, je crois que la seule métaphore que j'ai utilisée pour parler des différents "moi" qui coexistent dans un être est l'idée de *spectre*. Je crois que chaque être humain est un spectre. La plupart du temps, nous nous trouvons au milieu de celui-ci, mais il y a des moments où nous allons d'un extrême à l'autre ; nous nous déplaçons sur cette gamme, passant d'une teinte à l'autre, à

différents moments, selon notre humeur, notre âge, et les circonstances.

IBS : Oui, et la notion de spectre est appropriée. Qu'est-ce qui maintient la cohérence du moi, selon vous ? Une sorte de substrat ?

PA : Si elle existe, ce doit être la conscience de soi.

IBS : J'ai eu peur que vous ne disiez l'identité.

PA : L'identité est ce qui est écrit dans mon passeport. Non, je ne sais même pas ce qu'identité veut dire dans ce contexte. Je crois qu'autour de l'âge de cinq ou six ans, il devient possible, quand une pensée vous vient, de vous dire simultanément que vous pensez cette pensée. Ce dédoublement se produit quand nous commençons à réfléchir à nos propres pensées. Une fois que vous pouvez le faire, vous êtes en mesure de vous raconter votre histoire. Nous possédons tous, intérieurement, un récit continu, consistant, de qui nous sommes, et nous nous le racontons tous les jours de notre vie.

IBS : Et il n'arrête pas de changer.

PA : Il change, l'histoire évolue. Bien sûr, nous le modifions en permanence. Nous avons tendance, afin de nous préserver, à laisser de côté le pire. Le neurologue Oliver Sacks a travaillé avec des patients souffrant de lésions cérébrales, qui étaient devenus incapables de ce récit intérieur – Siri en sait plus sur la chose que moi. Le fil narratif a été coupé et ces gens n'ont plus de personnalité. Ils n'ont plus de "moi" dans le sens commun du terme. Ce sont des gens profondément fragmentés. Je crois que ce qui donne aux êtres humains leur cohérence est ce récit intérieur. Ce n'est pas "l'identité". J'ai lu que mes personnages sont en quête de leur identité, mais je n'ai aucune idée de ce que cela veut dire.

IBS : Oui, mais il y a presque toujours une quête...

PA : Mais pas d'identité.

IBS : Une quête de compréhension ?

PA : Ou seulement d'une façon de vivre, de rendre la vie possible pour soi.

IBS : En dépit des contradictions ?

PA : Oui.

IBS : Si le moi se forme en tant que récit, je suppose qu'il y a donc aussi une part d'invention ? Nous inventons des choses que nous voulons croire sur nous-mêmes.

PA : Effectivement – et certains d'entre nous se trompent plus que d'autres.

IBS : (*Rires.*)

PA : Certaines personnes peuvent se raconter une histoire assez vraie sur eux-mêmes. D'autres sont fantaisistes. Ce qu'ils pensent être est tellement en décalage avec ce que le reste du monde perçoit d'eux qu'ils en deviennent pathétiques. On le constate sans cesse dans la vie : la femme vieillissante qui s'imagine qu'elle a encore vingt ans et ne se rend pas compte de son ridicule. Ou le poète médiocre qui s'imagine être un génie. C'est difficile de côtoyer ce genre de personnes. Et puis, il y a le contraire, des gens qui se font d'eux-mêmes une piètre idée. Ce sont souvent des gens plus exceptionnels qu'ils ne le pensent, et très admirés par les autres. Néanmoins, ils se torturent intérieurement. Presque par définition, les bonnes personnes sont dures avec elles-mêmes – et les médiocres pensent qu'ils sont les meilleurs (*rires*).

IBS : Se pourrait-il que ce soit son manque de confiance en lui qui explique la réticence de votre père à signer ? Vous racontez, dans "Portrait d'un homme invisible", une scène frappante :

Il ne pouvait se contenter de poser la plume sur le papier et [de signer]. Au moment de passer à l'acte, comme s'il avait inconsciemment repoussé le moment de vérité, il esquissait une fioriture préliminaire, un mouvement circulaire à quelques centimètres de la page, comme une mouche qui bourdonne sur place au-dessus de l'endroit où elle va se poser. (50)

Il m'apparaît comme quelqu'un de si détaché de lui-même que le simple fait de devoir s'engager en signant le trouble.

PA : En fait, je trouve cela assez drôle. Il y avait une émission très populaire aux États-Unis dans les années 1950 qui s'appelait *The Honeyymooners*, dans laquelle apparaissaient un comique du nom de Jackie Gleason et son acolyte, joué par Art Carney, qui exécutait toujours, d'une façon très drôle, de petits cercles de la main avant de signer. Mon père faisait un peu la même chose, de façon beaucoup plus modeste. J'ai toujours trouvé cela touchant et étrange.

IBS : Je pensais que, peut-être, votre description de son hésitation à signer tout papier traduisait une autre manifestation de son "invisibilité", une façon de lier le titre du texte à l'homme, ou vice versa, et – de façon plus générale – d'établir un lien entre le nom et le personnage.

PA : Bon, s'il y a un tel lien, je ne l'ai pas fait de façon consciente. Curieusement, presque tous les personnages de mes romans naissent dans mon esprit avec un nom. Il n'y a qu'une seule fois où j'ai changé le nom d'un personnage. Jim Nashe, le héros de *La Musique du hasard*, s'appelait au départ Coffin, un vieux prénom de la Nouvelle-Angleterre. J'ai écrit tout le roman avec le nom de Coffin et puis, une fois au bout, j'ai réalisé que, même si je ne voulais pas y mettre de dimension symbolique...

IBS : Il serait lu de cette façon...

PA : Il serait lu de cette façon, alors j'ai décidé de le changer. Ce fut la seule fois. Tous mes autres personnages ont conservé le nom avec lequel ils sont nés.

IBS : Le lien entre les noms des personnages et le rôle qu'ils jouent dans l'histoire est donc rarement préétabli ? Vous ne voulez pas souligner l'artificialité de la fiction et le fait que ces personnages sont un produit de votre imagination ?

PA : Tout personnage fictionnel est un produit de l'imagination.

IBS : Exactement. De nombreux lecteurs, j'imagine, se demandent pourquoi vous avez choisi un certain nom plutôt qu'un autre, surtout quand certains d'entre eux ont un sens si évident.

PA : "Honni soit qui symboles y voit" comme l'écrit Beckett dans *Watt*. J'ai peur que cela ne provienne surtout de l'inconscient, des tripes. Le metteur en scène Peter Brook a un jour déclaré une chose qui a fait forte impression sur moi : "Ce que j'essaye de faire dans mon travail, disait-il, est de combiner la proximité du quotidien et la distance du mythe. Car, sans proximité, il n'y a pas d'émotion, et sans distance, il n'y a pas de stupéfaction." Sa façon de le dire est si belle, si succincte et si juste, et je suppose que j'y suis sensible parce que c'est ce que je ressens moi aussi vis-à-vis de l'art.

IBS : Cette dualité influence la relation entre les dimensions intérieures et extérieures de votre portrait du père, de votre père, dans *L'Invention de la solitude*, n'est-ce pas ?

PA : Je l'espère.

IBS : Vers la fin de "Portrait d'un homme invisible", vous écrivez : "Quand j'entrerai dans ce silence, cela signifiera que mon père a disparu pour toujours (107)." Est-ce ainsi que vous l'avez ressenti ? Je pensais que, peut-être, écrire sur les morts avait pour but de les garder en vie. Ainsi qu'avec la mémoire où, comme vous le dites, les choses se produisent une seconde

fois. Peut-on ramener une chose à la vie en écrivant sur elle ? Puis elle disparaît ?

PA : J'ignorais ce qu'il se passerait, mais j'imaginai quelque chose de ce genre. Quand je travaillais sur le livre, les impressions qui me revenaient de mon père étaient très fortes, et le fait d'écrire semblait soulager un peu le choc et la douleur de sa mort. Pourtant, une fois le livre terminé, ce fut comme si je ne l'avais jamais écrit. Tout redevint comme avant. Réaliser ce portrait n'avait rien résolu. L'écriture n'est pas une thérapie.

IBS : C'est donc le processus d'écriture qui compte, pas le résultat ?

PA : Oui, car même lorsque j'écrivais, j'essayais de montrer simultanément toutes les facettes de mon père, et j'étais toujours ému par les choses positives que je découvrais sur lui. Il avait de très grandes qualités, après tout, et j'ai le sentiment que s'il avait grandi dans d'autres circonstances, sa vie aurait été bien différente. Il fut profondément façonné par son environnement. Je veux dire, l'immigration, la folie de sa mère, le meurtre de son père quand il était enfant, la dislocation constante de la famille – cela lui a appris à se cacher. C'est triste. Et je le suis pour lui, assurément.

IBS : Difficile d'être le fils de quelqu'un qui gardait à ce point ses distances ?

PA : Plus de la moitié de ma vie a passé depuis que j'ai écrit ce livre et le fait est que je pense toujours très souvent à mon père. Comme je l'ai écrit dans *Chronique d'hiver*, je rêve aussi souvent de lui. J'ai des conversations avec lui dans ces rêves et même si je n'arrive jamais à me rappeler ce dont nous avons parlé, ce sont toujours des conversations très amicales. J'aurais voulu qu'il vive assez longtemps pour voir à quel point j'ai su prendre soin de moi – après un début très chaotique.

IBS : Vous auriez voulu qu'il puisse voir votre succès.

PA : Oui, bien sûr.

IBS : Qu'en est-il de votre grand-mère ? Vous dites qu'elle était folle. Elle apparaît comme un personnage très fort, qui mène ses quatre fils avec une poigne de fer.

PA : Elle avait quatre fils et une fille. Ma tante Esther, la plus âgée des enfants Auster, était la mère du neveu dont mon père s'est occupé. Elle n'avait pas une vie heureuse. Ma grand-mère, sa mère, était une femme féroce.

IBS : Vous souvenez-vous d'elle ?

PA : Très bien. La légende familiale dit qu'elle avait l'habitude de taper ses fils sur la tête avec un balai quand elle était en colère contre eux.

IBS : D'où venait-elle ?

PA : Stanislav, dans ce qui fut l'Empire austro-hongrois. En Galicie, dans une région qui est maintenant à l'ouest de l'Ukraine, près de la Pologne. Je crois qu'elle est arrivée aux États-Unis quand elle avait quatorze ans. Elle était orpheline. Après son mariage avec mon grand-père, ils sont retournés en Europe à plusieurs occasions. La réalité de l'immigration est beaucoup plus complexe que le mythe. Mon oncle, celui qui est juste avant mon père, est né à Londres, par exemple. Quand elle était jeune, ma grand-mère a travaillé, je crois, dans le Lower East Side, dans une usine de chapeaux. Je ne sais pas grand-chose de sa famille. Son nom de jeune fille était Perlmutter, un nom juif commun. Elle n'était pas allée à l'école et n'a jamais appris à parler très bien l'anglais.

IBS : Mais elle n'était pas illettrée ?

PA : Non, elle lisait le *Jewish Daily Forward*, en yiddish.

IBS : Et le parlait, je suppose ?

PA : Oui. Il y a quelques années, un truc drôle s'est passé dans la famille. Siri et moi sommes allés aux funérailles de l'un de mes cousins germains. Une petite-cousine était là, la plus âgée des neuf petits-enfants, une femme que j'ai toujours beaucoup appréciée, Jane Auster...

IBS : Jane Auster !

PA : Oui, ma petite-cousine Jane. Nous étions donc dans le cimetière où la majorité de la famille de mon père est enterrée. Nous avons tous marché vers la tombe de ma grand-mère et Jane, toujours très drôle et éloquente, a baissé les yeux et dit : "Tu sais, grand-mère, je t'ai toujours détestée. Tu es la pire personne que je connaisse. Tu étais méchante et j'avais peur de toi. Et en plus de tout cela, tu étais la pire cuisinière qui soit. Tu aurais été incapable de cuisiner un repas correct même si ta vie en dépendait." Tout le monde s'est mis à rire dans un élan de soulagement et d'amusement. Ma grand-mère n'était vraiment pas une tendre. J'avais peur d'elle, moi aussi. Je ne me sentais aucun lien avec elle.

IBS : Ses fils aussi avaient peur d'elle, non ?

PA : Et ils lui étaient dévoués.

IBS : Par peur ?

PA : Non, à cause du meurtre. Ils se sont serré les coudes.

IBS : Ils étaient donc tous au courant ?

PA : L'un de mes oncles en fut témoin. Ma tante Esther devait avoir à peu près dix-huit ans à l'époque. Oui, ils savaient, ils le savaient tous. Mais ils n'en ont rien dit. Ils ont tenu leur langue et n'ont jamais divulgué leur secret. Jusqu'à cet incident salubre, que j'ai décrit dans *L'Invention de la solitude*, quand mon cousin (celui qui est mort récemment) s'est retrouvé dans un avion, assis à côté d'un homme qui a commencé à lui parler de

Kenosha dans le Wisconsin. C'est ainsi que l'histoire a fini par être découverte.

IBS : Le portrait de votre père est extrêmement vivant, me semble-t-il, parce que vous rendez son "absence" très "présente". Même si le narrateur – vous – insiste sur la nécessité de reconnaître "dès le départ, que cette entreprise est par essence vouée à l'échec (35)". Pourquoi un échec ?

PA : Parce que je ne crois pas qu'il soit possible de saisir entièrement l'essence de quelqu'un. Vous pouvez essayer, mais comme nous l'avons dit plus tôt, il est impossible de résoudre le mystère d'un être humain. Dans un sens, toute écriture est échec. Vous connaissez cette phrase de Beckett – pour le citer une fois de plus : "Échouez encore, échouez mieux." Échouez mieux, oui, c'est exactement ce qu'il faut faire. Il faut continuer – et essayer "d'échouer mieux".

IBS : Pouvez-vous expliquer cela ? Pourquoi la réussite d'un texte dépend-elle de l'échec ?

PA : Parce que vous ne pouvez jamais atteindre ce que vous avez souhaité. Vous pouvez vous en approcher très près parfois et d'autres personnes apprécieront votre travail, mais vous, l'auteur, éprouverez toujours un sentiment d'échec. Vous savez que vous avez fait de votre mieux, mais votre mieux ne suffit pas. Peut-être est-ce pour cela que l'on continue à écrire. Afin de pouvoir échouer un peu mieux la fois suivante.

IBS : Ces réflexions sur les processus et mécanismes de l'écriture que vous inscrivez dans le récit expliquent aussi pourquoi "Portrait d'un homme invisible" est un si bon texte, je pense. Le substrat de méta-commentaires captive le lecteur d'une façon différente des biographies traditionnelles. Par exemple :

Il me semble bien que j'essaie d'aller quelque part, comme si je savais ce que j'ai envie d'exprimer, mais plus j'avance, plus il me paraît certain qu'il n'existe aucune voie vers mon objectif. Il me faut inventer chaque étape de ma

démarche, et cela signifie que je ne sais jamais avec certitude où je suis. J'ai l'impression de tourner en rond, de revenir sans cesse sur mes pas, de partir dans tous les sens à la fois. Même quand je parviens à progresser un peu, c'est sans la moindre certitude que cela me mènera où je crois. Le simple fait d'errer dans le désert n'implique pas l'existence de la Terre promise. (53)

PA : Avec ce livre, je cherchais mon chemin en écrivant. Et ceci se ressent dans le texte. Il m'a toujours paru intéressant de montrer les rouages intérieurs de ce que je fais – ou essaye de faire – parce que le processus de la pensée me semble tout aussi intéressant que les résultats de cette pensée.

IBS : C'est une des raisons pour lesquelles les gens disent que votre œuvre est postmoderne.

PA : C'est incompréhensible pour moi.

IBS : Parce que, classiquement, une œuvre d'art doit se présenter comme une entité indépendante, nourrie par sa propre beauté et sa propre vérité, qui sont transmises à un public plus ou moins passif.

PA : Et nous planquons tous nos doutes !

IBS : Oui, car on fait comme si l'histoire était vraie : l'auteur comme le lecteur.

PA : Alors je crois que ce qui m'intéresse, c'est de ne *pas* faire comme si. Cependant, "postmoderne" est un terme qui ne me parle pas.

IBS : C'est une étiquette.

PA : Oui mais vous savez, il y a une arrogance dans le fait de coller toutes ces étiquettes, une assurance que je trouve de mauvais goût, si ce n'est malhonnête. J'essaye de demeurer humble par rapport à mes incertitudes, et je ne veux pas donner à mes doutes

un statut supérieur à celui qu'ils méritent. Je piétine vraiment. J'avance vraiment dans le noir. Je ne *sais pas*. Et si ceci – ce que j'appellerai de l'honnêteté – peut être qualifié de postmoderne, alors OK mais je n'ai jamais voulu non plus écrire un livre qui ressemble à un John Barth ou un Robert Coover.

IBS : Non, non, je ne sous-entends pas cela du tout. Je comprends ce que vous dites à propos de l'honnêteté. C'est la colonne vertébrale de votre œuvre et ce qui la rend révélatrice et stimulante. Il y a cette merveilleuse phrase dans le passage que nous venons de lire : "Le simple fait d'errer dans le désert n'implique pas l'existence de la Terre promise." Cela s'applique-t-il au processus d'écriture en général ou seulement à la composition de ce portrait en particulier ?

PA : Non, c'est un commentaire général. Il ne s'applique pas seulement à l'écriture mais à n'importe quelle entreprise humaine. Vous avancez à tâtons vers quelque chose. Les scientifiques aussi – ils "errent dans le désert" cherchant une solution à un problème scientifique. Cela ne veut pas dire qu'ils vont trouver. Il faut se perdre un peu parfois.

IBS : Un voyage dont on ne sait où il se termine ?

PA : Encore plus que cela.

IBS : Sans aucun principe directeur ?

PA : Oui, oui. Aucune méthode.

IBS : Cela étant dit, *L'Invention de la solitude* ne donne pas l'impression que vous avez "erré dans le désert" en l'écrivant. Le livre est généralement considéré comme une remise en question novatrice et élégante des conventions de la biographie et de l'autobiographie. Étant donné ce que vous avez dit sur votre motivation, je suppose que vous n'avez pas cherché volontairement à rénover la forme et le genre littéraires ?