

**Les mots de la fin : désémiotisation et
apocalypse dans
In the Country of Last Things de Paul Auster**

Martin ROLDAN

Heureux le lecteur et les auditeurs de ces paroles prophétiques s'ils en retiennent le contenu, car le Temps est proche!

saint Jean, l'*Apocalypse*

Bleu est la couleur de tes cheveux jaunes,
Rouge est la couleur de ton oiseau vert.
Toi modeste fille dans ta robe de tous les jours,
Toi bien-aimé animal vert, je te aime.
Toi, tu te tes, je te, tu me, --- nous?
Ceci, soit dit en passant, va dans --- la boîte à passions.

Anna Fleur, Anna, A --- N --- N --- A! [...]

Kurt Schwitters, *Pour Anna Fleur*¹

Se promenant dans l'Allemagne dévastée de l'après Première Guerre mondiale, Kurt Schwitters aperçoit sur une clôture l'inscription « Anna Blume und Franz Müller », signe témoignant sans aucun doute d'un amour de jeunesse idyllique, d'un havre de plénitude issu de ruines et d'objets décomposés². Schwitters s'inspire du nom de l'homme (Müller) pour créer un court récit dialogique, tandis que le nom de la femme devient un des leitmotifs de ses œuvres, une apparition récurrente caractérisant autant ses poèmes que ses dessins, collages, etc. En intitulant un recueil de poèmes inusités *Die Blume Anna*, Schwitters propulse cette nomination désanthropomorphisée, issue d'un

¹ Par la traduction, Anna Blume s'est transformée en Anna Fleur.

² Elisabeth Wesseling, « *In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse* », *Neophilologus*, vol. XLV, n° 4, 1991, p. 499.

presque rien, au centre de l'histoire *Merz*³ et, par conséquent, dans les rouages du mouvement dada. Anna Blume devient rapidement un tel lieu commun pour les adeptes *Merz* qu'elle se met à personnifier les idées *Merz*, ses aspirations – ou inspirations – et ses buts. Sur la couverture de *Die Blume Anna* se croisent les représentations d'un moulin à vent, d'une locomotive allant à reculons, d'un homme suspendu en l'air, d'une grande roue, de nombres divers, etc., le tout étant formé de tampons et de collages. Selon Schwitters,

cela ne signifie rien d'autre que dans le monde d'*Anna Fleur*, [...] les gens marchent sur la tête, [...] les moulins à vent tournent et [...] les locomotives vont à reculons⁴.

L'univers imaginaire du créateur allemand se veut superficiel, exempt de signification; il exige une adhésion inconditionnelle aux objets tels qu'ils sont représentés et non tels qu'ils sont connus dans le monde. Les œuvres façonnées par Schwitters dénotent un refus du sens institutionnalisé, les seules lois en vigueur s'avérant « l'accomplissement autonome, hors référents⁵ », la recherche du non-sens, de la fragmentation et de la régénération personnelle. « Comme le pays était ruiné [écrit-il], par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble⁶. »

Telle la vie nouvelle offerte à l'inscription par Schwitters, Paul Auster a réactualisé cette Anna Blume, donnant une voix à ce nom afin qu'Anna puisse à son tour s'inscrire en témoignant des visions que lui inspire l'univers de Schwitters observé de l'intérieur, ce lieu où tout est détrit, fragment, collage.

³ Kurt Schwitters et Marc Dachy, *Merz. Écrits; Ursonate* suivi de *Schwitters par ses amis*, Paris, G. Lebovici, 1990, p. 8. Le mot *Merz* est un fragment du mot *Kommerz*, soit le commerce ou l'échange de marché. Schwitters utilise ce substantif caractéristique à son art de multiples façons, créant le *Merzbau* (le *Merz* dans la construction), le *Merzbild* (dans la peinture), le *Merzdichtung* (dans la poésie), etc. L'un des jeux de mots les plus évocateurs réside dans le *ausmerzen*, signifiant l'élimination ou le retranchement.

⁴ *Idem*, p. 56.

⁵ *Idem*, p. 9.

⁶ *Idem*, p. 9.

Avec son roman *In the Country of Last Things*⁷, Auster plonge Anna Blume dans une cité anonyme en décomposition, un espace clos où la faim est une préoccupation constante, où rien de neuf n'apparaît, où la mémoire s'évanouit et où survivre tient du miracle.

These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt there will be time. It is all happening too fast now, and I cannot keep up. (*LT*, 1.)

Au moment où Anna soulève son crayon pour témoigner de la cité qui l'abrite, pour créer une suite de mots durables dans un endroit qui s'effrite à une vitesse démesurée, les choses sont certes dans la finalité, mais la finalité est également devenue une part intrinsèque des choses. Les objets existent uniquement pour disparaître, pour se démanteler en leurs plus petites parties qui, à leur tour, se défont en particules innommées et innommables.

La situation imposée à Anna par la cité en est une d'extrêmes. Anna débute son récit dans la fin et, instantanément, ce commencement devient une fin. Car dans les mots apparaît tout à coup leur propre disparition, leur perte de sens éventuelle au profit d'un néant langagier, d'un trou noir du sens. Le seul rayonnement émis par ce dernier serait peut-être ce cahier bleu où Anna note ses observations, un cahier péremptoire, qui lui aussi finira en fragments, fibres, bouts de papier illisibles. Telle que décrite par Anna, la cité pose un problème sémiotique de taille : alors que la création, de par son fondement, s'avère usuellement créatrice de sens, les propos d'Anna témoignent d'une perte progressive du sens dans un lieu précis, perte due au non-renouvellement des éléments composant son univers référentiel.

⁷ Toutes les mentions subséquentes du roman *In the Country of Last Things* seront effectuées par la mention *Last Things*. De plus, dans le cas de citations, les initiales suivantes remplaceront les titres complets : *LT* pour *Last Things*, *IS* pour *The Invention of Solitude*, *CG* pour *City of Glass*, *GW* pour *Ground Work* et *AH* pour *The Art of Hunger*.

La fin des choses et les choses de la fin

I have wasted much time looking for signs in the air, trying to study the atmosphere for hints of what is to follow and when: the color and heft of the clouds, the speed and direction of the wind, the smells at any given hour, the texture of the sky at night, the sprawl of the sunsets, the intensivity of the dew at dawn. But nothing has ever helped me. To correlate this with that, to make a connection between an afternoon cloud and an evening wind—such things led only to madness. You spin around in the vortex of your calculations and then, just at the moment you are convinced it will rain, the sun goes on shining for an entire day. (*LT*, 25-26.)

Dans ce passage, Anna Blume démontre de manière exemplaire la nature et la fonction du signe. Afin de prévoir et d'éviter les averses, Anna tente de décoder les signes perceptibles dans l'environnement, signes qui pourraient l'avertir de l'imminence du déluge. Toutefois, elle ne voit pas les signes recherchés ou plutôt, elle perçoit les éléments habituellement porteurs de signes – nuages, direction du vent, effluves, etc. – mais n'est pas en mesure de lier le précédent à son conséquent, le signe à l'effet du signe. Dans ce cas, le ciel de la cité où transite Anna est-il exempt de signes, tel que le prétend Anna, ou porte-t-il des signes incompréhensibles pour elle? D'un côté, il y aurait présence d'objets « purs », sans signification et de l'autre, instauration de significations en latence nécessitant le bon mode d'emploi pour être comprises⁸. Laquelle de ces deux positions s'avère la bonne? Afin de répondre à cette interrogation, je me référerai à la conception triadique du signe élaborée par Charles

⁸ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998. Dans ce livre, Gervais explicite la différence entre comprendre et interpréter. Alors que comprendre est une activité simple, telle reconnaître à la vue d'un feu vert l'autorisation d'avancer, interpréter est une expérience sémiotique complexe mise en acte quand « les habitudes sont bouleversées et que les interprétants doivent être renouvelés par un quelconque coup de force » (p. 75), telle la lecture, par les Alliés, de messages nazis codés lors de la seconde guerre mondiale. L'utilisation de ces deux verbes au cours du texte sera conforme à ces conceptions.

Sanders Peirce, qui permet de concilier la posture d'Anna à la lecture des signes. Le signe de Peirce se compose de trois éléments constitutifs nécessaires, soit le representamen, l'objet et l'interprétant. Puisque Peirce nomme également signe son representamen, nous remplacerons notre acception du signe par le terme sémiose, consistant en une relation entre les trois éléments nommés précédemment, relation décrite par Peirce comme suit :

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea [...] ⁹

Le representamen est donc le remplaçant d'un objet et ce, pour une pensée-signe actualisée chez quelqu'un. La conception du signe qu'est la sémiose peircéenne me permet d'élucider la proposition particulière mise en scène dans *Last Things* par laquelle le signe dépend autant de l'objet qu'il remplace que de la personne qui effectue ce remplacement. La sémiose s'avère conséquemment un mécanisme « socialisant », un mouvement tenant compte de l'individu et/ou de la société parmi lesquels les signes se déploient. Ici, Anna scrute attentivement les airs à la recherche d'indices annonciateurs de pluie. L'objet de l'attention d'Anna est la pluie, le representamen résidant en une certaine disposition atmosphérique, un ciel annonçant la pluie, et l'interprétant s'avérant le lien ciel-pluie qu'Anna tente en vain de créer dans son esprit mais, cette relation étant inexistante, la sémiose désirée par Anna ne peut être activée dans ce cas précis.

En fait, les interprétants peircéens sont en partie délimitables à l'intérieur d'une sphère de signification, un terrain où tout individu et/ou groupe interagit avec ses signes et ce, en synchronie et en contiguïté avec d'autres couples groupes/signes. La présence ou l'absence de reconnaissance d'un signe par un

⁹ Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, édition électronique, 1994, paragraphe 2.228.

individu n'est pas un fait fixe, une réalité immuable. Une connexion de signification peut être effectuée à tout moment pour quelque objet que ce soit. En arrivant dans la cité, Anna est abasourdie par l'environnement apocalyptique qu'elle découvre. Ses points de repère usuels ne lui sont plus d'aucun secours. Comme pour la météo, les choses qu'elle voit ne représentent pas en ce lieu ce qu'elles représentaient là où elle habitait. « Bit by bit, the city robs you of certainty [...] As a consequence, you must learn how to read the signs. When the eyes falter, the nose will sometimes serve. » (*LT*, 6.) La sémiase se bâtit alors sur une plate-forme mobile, un sable mouvant créateur de sens. Anna doit se façonner de nouvelles sémiases pour survivre dans cette géographie hostile. Ces sémiases ne dépendent donc pas uniquement de la nature de l'individu qui les porte, mais également de l'emplacement de ce dernier, de ses savoirs, de ses prédispositions psychologiques, etc. Du coup, un environnement de sémiases virtuelles est formé, un espace à l'intérieur duquel les sémiases potentielles attendent leur mise en action. Cet espace, Yuri Lotman l'a nommé sémiosphère, terme dont l'étymologie se rapporte à la biosphère¹⁰. Lotman décrit la sémiosphère comme :

The semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages [...] Outside the semiosphere, there can be neither communication nor languages¹¹.

La sémiosphère se déploie comme une cellule biologique, la matière y étant disposée asymétriquement, sans ordre précis. Au centre se retrouvent « the most developed and structurally organized languages¹² », le noyau atomique de la sémiosphère, alors qu'à sa périphérie gravitent les éléments marginaux, ceux

¹⁰ Yuri Lotman, « Semiotic space », dans *Universe of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 123-142. Lotman utilise la définition de Vernadsky, pour qui « The biosphere has a quite definite structure which determines everything without exception that happens in it... A human being observed in nature and all living organisms and every living being is a function of the biosphere in its particular space-time » (p. 125).

¹¹ *Idem*, p. 124.

¹² *Idem*, p. 127.

qui participent ou sont près de participer à une sémiosphère voisine¹³. Si elle se définit en fonction du langage, la sémiosphère délimite par extension le sol occupé par une culture, cette dernière pouvant autant être la Renaissance italienne que le sadomasochisme de bars alternatifs. Lotman élabore cette idée :

At the same time, throughout the whole space of semiosis from social jargon and age-group slang to fashion, there is also a constant renewal of codes. So any one language turns out to be immersed in a semiotic space and it can only function by interaction with that space. The unit of semiosis, the smallest functioning mechanism, is not the separate language but the whole semiotic space of the culture in question. This is the space we term the semiosphere. The semiosphere is the result and the condition for the development of culture¹⁴.

Toute sémiosphère est cernée par des sémiosphères cousines, des espaces sémiotiques dont les périphéries se côtoient et se chevauchent. Les sémiosphères présentent conséquemment un certain effacement temporel qui tend à réduire la prégnance du temps au sein de l'espace sémiotique; Lotman introduit cette hétérogénéité de l'espace sémiosphérique – phénomène par laquelle « la chronologie doit être sacrifiée¹⁵ » – en décrivant les sémiosphères de la littérature, de la danse et de l'architecture de la période romantique en Europe :

Romanticism occupies only a part of the semiosphere in which all sorts of other traditional structures continue to exist, some of them going way back into antiquity [...] Besides, at all stages of development there are contacts with texts coming in from cultures which formerly lay beyond the boundaries of the given semiosphere¹⁶.

¹³ Un des exemples donnés par Lotman sur la répartition des éléments de la sémiosphère en son centre et en sa périphérie réside dans la langue utilisée par une communauté. Le centre de cette sémiosphère serait les mots que cette langue ne partage avec aucune autre et, en s'éloignant du noyau, on retrouverait des mots de moins en moins purs, des mots subissant l'influence d'autres langues, d'autres cultures et ce, jusqu'à la périphérie où graviteraient les mots issus de traductions.

¹⁴ *Idem*, p. 125.

¹⁵ *Idem*, p. 126.

¹⁶ *Idem*, p. 126.

Lotman considère la sémiosphère selon une perspective asynchrone. Il avance que Pouchkine considérerait Shakespeare comme un frère littéraire malgré les deux siècles les séparant, et que Dostoïevski est aussi pertinent à la fin du vingtième siècle qu'au dix-neuvième; proposition qui appelle une abolition de l'axe temporel passé-présent.

Les échanges dont traite Lotman ont lieu à la frontière de la sémiosphère, d'où l'activation d'un binarisme sémiosphérique, c'est-à-dire l'interaction permanente de deux sémiosphères; phénomène qu'il aurait pu nommer multinarisme tant le nombre de sémiosphères engagées dans des échanges avec une sémiosphère précise s'avère élevé. Afin de laisser voyager librement les éléments sémiosphériques d'un espace à l'autre, les frontières sont en effet pourvues de propriétés osmotiques ainsi que d'une grande élasticité. Cette notion de frontière intersémiotique est doublée par l'apparition de parois intrasémiotiques délimitant diverses sous-sémiotiques participant d'une sémiotique; de la sorte, si la cité dans laquelle évolue Anna s'avère une sémiotique, les différentes perceptions communautaires de cette ville seraient des sous-sémiotiques :

There is a small minority, for example, that believe that bad weather comes from bad thoughts [...] According to them, when you think a dark or pessimistic thought, it produces a cloud in the sky. If enough people are thinking gloomy thoughts at once, the rain will begin to fall [...] Their solution is to maintain a steadfast cheerfulness [...] No frowns, no deep sighs, no tears. These people are known as the Smilers [...] By contrast, there is another group called the Crawlers. These people believe that conditions will go on worsening until we demonstrate – in an utterly persuasive manner – how ashamed we are of how we lived in the past. Their solution is to prostrate themselves on the ground and refuse to stand up again until some sign is given [...] There are two principal factions in the sect – the Dogs and the Snakes. The first contend that crawling on hands and knees shows adequate contritions, whereas the second hold that no thing short of moving on one's belly is good enough. (*LT*, 27.)

Ces deux positions, la seconde se subdivisant elle aussi, démontrent comment l'interprétant peircéen est nécessaire à la formation des sémiosphères et sous-sémiosphères. De fait, une sous-sémiosphère peut se réduire ultimement à un individu unique ou à la position d'interprétant occupé par cet individu, résultant en une sémiose singulière.

La majorité des œuvres littéraires s'élaborent en synchronie avec le développement de leurs sémiosphères. La plupart des éléments d'une œuvre contribue à la mise en évidence de sémioses : la culpabilité et la chambre minuscule pour le Raskolnikov de Dostoïevski, la douleur physique et l'impunité chez Sade, Elsenour et les spectres dans *Hamlet* de Shakespeare, etc. Nous nous retrouvons habituellement en présence d'œuvres à sémiotisation et à sémiosphérisation croissantes¹⁷, des crescendos de signification provoqués par l'accumulation de l'activité sémiotique tributaire des interrelations sémiosphériques. Avec *Last Things*, la tendance se renverse. La sémiosphère de la cité, loin de se construire, se contracte jusqu'à son effacement prévisible, son absence de signification. Ainsi, le seul accès apparent menant au-delà des frontières de la cité, le port maritime, est obstrué par une immense muraille, le *Sea Wall Project*, devant protéger les habitants d'attaques éventuelles – comme si quelqu'un se battrait pour cette terre en perdition. Toutes les issues terrestres étant déjà fermées par des fortifications, la cité se transforme peu à peu en un vase clos d'où nul ne peut s'échapper, un Leningrad assiégé sans assiégeant. Cette orientation annonce la fin des échanges intersémiotiques, la fin du binarisme et de l'osmose frontalière. Les parois de cette sémiosphère sont formées de pierres indélogeables; c'est un système autarcique qui s'auto-digère graduellement. Si la société se vide de ses sens, elle en vient également à se vider de ses signes primaires : les mots. S'informant auprès d'un employé gouvernemental sur un moyen de quitter la cité, Anna se bute à ces pertes notoires :

¹⁷ Puisque les sémiosphères sont préexistantes au langage (« in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages » [Lotman, p. 123]), ce qui les rend toujours présentes – même préalablement à leur activation sémiotique – le processus de sémiosphérisation croissante ne désigne pas l'ajout de sémiosphères, mais la mise en relief croissante de la sémiotité sémiosphérique.

What about an airplane? I said. What's an airplane? he asked, smiling at me in a puzzled sort of way, as though I had just told a joke he didn't understand. An airplane, I said. A machine that flies through the air and carries people from one place to another. That's ridiculous, he said, giving me a suspicious kind of look. There's no such thing. It's impossible. Don't you remember? I asked. I don't know what you're talking about, he said. You could get into trouble for spreading that kind of nonsense. The government doesn't like it when people make up stories. It's bad for morale. (*LT*, 87.)

Ici, ni le mot avion ni le sens donné à ce mot – objet volant – ne possèdent de signification. Il y a perte de sémiologie, effacement des relations. « It's not just that things vanish, [commente Anna] – but once they vanish, the memory of them vanishes as well. » (*LT*, 87.) La chose disparaît, puis la conception de la chose, et enfin le mot de cette chose. L'implication de cette situation régressive sur la sémiotique s'avère primordiale : puisque ce qui est sémiotisé pour Anna ne l'est plus pour son interlocuteur, et que chaque chose puisse être comprise ou incomprise selon l'individu, une compartimentation rigide s'établit autour de chaque être. La paroi rocheuse de la sémiotique est plagée par chaque sous-sémiotique, d'où un dédoublement du vacuum de signification précédemment explicité.

In the end, the problem is not so much that people forget, but that they do not always forget the same thing. What still exists as a memory for a person can be irretrievably lost for another, and this creates difficulties, insuperable barriers against understanding [...] In effect, each person is speaking his own private language, and as the instances of shared understanding diminish, it becomes increasingly difficult to communicate with anyone¹⁸. (*LT*, 88-89.)

¹⁸ Cette problématique de la solitude du langage est omniprésente dans l'œuvre d'Auster, tout comme elle l'a été chez la plupart de ses modèles littéraires américains, dont Whitman, Melville et Thoreau, ce dernier ayant à la fois pensé et vécu la solitude de l'être via *Walden*, la récit de sa propre réclusion prolongée au cœur d'une forêt. Dans son essai sur la démocratie américaine rédigé en 1938, Alexis de Tocqueville exprime ses craintes face à la démocratie, qui isole l'individu de ses contemporains et descendants, le confinant à la solitude de son propre cœur. Cette préoccupation serait conséquemment liée au concept de liberté, qui fait de chaque homme une unité

Cette perte de signification constitue la désémiotisation, par opposition à la sémiotisation qui s'avère la mise en action de sémioses. Selon Bertrand Gervais, la désémiotisation ne serait pas un aboutissement, mais un processus menant à l'illisibilité, « que [cette dernière] soit préalable à la sémiose en acte ou une résultante de celle-ci¹⁹ ». Puisque, par la proposition de Gervais, la désémiotisation est déplacée de conséquent à agent causal, il est approprié d'explicitier quelle est la nature de cette illisibilité vers laquelle tend l'acte désémiotisant afin de mieux comprendre comment fonctionne sa désémiotisation. Gervais présente l'illisibilité comme « l'incapacité d'engager une interprétance²⁰ » ou, dit autrement :

l'incapacité d'initier ou encore d'assurer l'enchaînement des interprétants, comme si ce qui s'imposait du signe étaient ses seules qualités matérielles, ce qui le distingue comme représentant, au détriment de l'objet auquel il renvoie et de l'interprétant qui assure cette médiation²¹.

Gervais place l'emphase sur les qualités physiques du signe illisible, d'un *ceci-en-tant-que-ceci* et non *en-tant-que-cela*. D'un même élan, il circonscrit sa désémiotisation aux choses durables, tels les hiéroglyphes égyptiens déchiffrés par Champollion, et non aux choses en décomposition explicitées dans *Last Things*. La désémiotisation telle que nous la percevons est également une cassure des liens sémiotiques, mais elle ne dirige pas obligatoirement la situation vers un aboutissement dans l'illisibilité; elle peut dépasser ce stade afin d'entrer dans la décomposition, qui serait l'étape où l'acte de lecture du signe ne

complète indépendamment des individus formant son environnement. Notons qu'Auster était hautement sensibilisé à ce paradoxe de la liberté énoncé par Tocqueville, au point où il a déclaré que « l'essai de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, reste à ce jour le plus grand livre jamais écrit sur les États-Unis » (Gérard de Cortanze et Paul Auster, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 96.)

¹⁹ Cette définition est issue de travaux effectués par Bertrand Gervais en 1998 à l'UQAM.

²⁰ Bertrand Gervais, « En quête de signes : la fin comme principe de lisibilité », issu du Colloque sur l'illisibilité, U. de Reims, 1997, p. 6.

²¹ *Idem*, p. 6.

peut plus être tenté, où l'ancienne sémiologie déconstruite ne peut être rebâtie par un Champollion ou quelque lecteur excessivement habile.

Une mise en garde s'impose à ce stade de mon développement : il serait erroné de confondre désémiotisation et désémiotisation. Alors que le premier terme correspond à une abolition de sémiologie, le second ne représente nullement la destruction de sémiotiques, mais plutôt le dépeuplement d'une sémiotique. Cette distinction émane de la nature même de la sémiotique qui, en tant qu'élément préexistant au langage et à la sémiologie, ne peut jamais disparaître ou mourir. Cette assertion est confirmée par le fragment narratif dans lequel Anna recherche les signes associés au ciel. J'ai démontré que cette situation se déroulait en absence de sémiologie, ce qui ne brime point l'existence d'une sémiotique météorologique non sémiotisée « positivement » par Anna. Afin que la sémiologie soit envisageable, la sémiotique correspondante doit être présente, sous forme latente, prête à être investie par l'activation d'une signification.

La désémiotisation ronge les bases de la cité, ses objets, son fonctionnement, ses paroles. Le seul langage compris de tous est celui de la violence, du viol, de la mort. La raison pour laquelle de tels langages survivent au détriment des autres réside dans leur nature objectale. Contrairement à un avion, la mort/objet (ou le cadavre physique) ne disparaît pas du quotidien des habitants de la cité : elle émane de toute part, s'affiche ouvertement dans les rues, à un point tel que Anna tente de ne pas percevoir cet objet en lui refusant les mots.

Often, you feel it will be dangerous to look, and there is a tendency to avert your eyes, or even to shut them. [...] It is not enough simply to look and say to yourself, 'I am looking at that thing.' For it is one thing to do this when the object before your eyes is a pencil, say, or a crust of bread. But what happens when you find yourself looking at a dead child, at a little girl lying in the street without any clothes on, her head crushed and covered with blood? What do you say to yourself then? It is not a simple matter, you see, to state flatly and without equivocation : 'I am looking at a dead child.' Your

mind seems to balk at forming the words, you somehow cannot bring yourself to do it. (*LT*, 19.)

En tentant d'occulter la signification douloureuse d'un cadavre d'enfant, Anna subit un acte de désémiotisation différent de celui vécu au cours de sa conversation sur l'avion avec l'employé gouvernemental. Dans le cas de l'avion, il y a en premier lieu perte d'objet, d'où rupture de sémiiose. La particularité d'un objet évanescant comme l'avion s'affiche dans son déplacement frontalier, sa migration sur la frontière sémiosphérique, survolant les sous-sémiosphères de certains personnages tels Anna et évitant les zones sous-sémiosphériques d'autres individus, dont l'employé du port.

Cette soudaine mise en activité de la frontière sémiosphérique m'oblige à mieux définir ce topos quelque peu inédit. Comme nous l'avons vu, cet espace lotmanien s'avère ambivalent : « it both separates and unites [...] it is the place where what is external is transformed into what is internal, it is a filtering membrane²² ». Ce terme de membrane me paraît cependant mal adapté à la sémiosphère présente dans *Last Things*. Autant en anglais qu'en français, le mot « membrane » signifie une mince cloison, « a thin pliable material²³ ». Quelle que soit sa nature, sa minceur constitue son principal lieu commun. Confrontée au récit d'Auster, cette définition pose un problème majeur : si la frontière est, tel que l'avance Lotman, une mince pellicule, comment ai-je pu affirmer que les objets désémiotisés s'agglutinent *sur* la frontière et non près de cette frontière? En situation sémiosphérique usuelle, les pôles sémiotiques vogueraient sans cesse, longeant des périphéries sémiosphériques jusqu'à ce qu'une sémiiose se crée. Par contre, lorsqu'elle est coordonnée à une frontière infranchissable, cette dérive est confinée au volume sémiosphérique au sein duquel les éléments se sont dissociés les uns des autres. Les trois composants sémiotiques se retrouvent donc prisonniers d'une sémiosphère ne reconnaissant plus leur union sémiotique, un espace qu'ils tentent en vain de

²² Lotman, *op. cit.*, p. 137.

²³ *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Markham, Thomas Allen & Sons, 1991, p. 740.

fuir, un endroit face auquel leur sentiment d'appartenance s'est étiolé. D'un point de vue sémiosphérique, la cité offre un paradoxe révélateur : elle ne peut garder, même en sa périphérie, des constituantes sémiosphériques n'ayant plus la possibilité de signifier en ce lieu, mais elle ne peut pas davantage s'en départir. Le seul endroit où ces éléments peuvent se ranger serait logiquement la frontière, qui n'appartient ni à l'intérieur ni à l'extérieur de la sémiosphère, d'où la nécessité de remplacer le terme « membrane » par un autre plus approprié qui tiendrait compte d'un besoin de stockage au sein de la zone intersémiotique²⁴. Dans le cadre d'une thèse sur l'œuvre de Charlotte Brontë, Johanne Prud'homme s'est penchée sur le problème de la « largeur » frontalière, des caractéristiques topiques des échanges intérieur-extérieur. S'inspirant entre autres des espaces intermédiaires de Greimas, de la surface frontière architecturale de Jean Cousin, de « la ceinture de protection, lieu de passage neutre entre le noyau et l'extérieur infiniment ouvert et hostile²⁵ » élaboré par Ablamowicz ainsi que par le concept de *limes* introduit par Louis Marin, Prud'homme élabore un espace-frontière « se situant entre deux frontières²⁶ », entre deux territoires, que ceux-ci soient deux intérieurs ou un intérieur et un extérieur. Cet espace-frontière ne répond cependant pas à la situation de désémiotisation exemplifiée dans *Last Things* : l'espace intersémiotique du roman d'Auster se voulant non un coussin interfrontalier, mais une réelle frontière pouvant se contracter ou se dilater au

²⁴ Tim Woods, « "Looking for Signs in the Air" : Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* », dans *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Dennis Barone, dir., Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 107-128. Tim Woods, dans cet article, perçoit des similarités entre l'espace du récit d'Auster et l'espace de la fiction postmoderne proposé par Brian McHale, soit : « a kind of between-world space – a zone », ce qui s'adapte au questionnement posé face à la membrane de Lotman.

²⁵ Johanne Prud'homme, « Préliminaires » et « Espaces et frontières romanesques », « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 1994, p. 63.

²⁶ *Idem*, p. 64.

besoin²⁷. Une nouvelle nomination de cet espace me semble conséquemment nécessaire, une nomination qui tiendrait compte de la qualité spongieuse de l'espace, de sa capacité à absorber et rejeter des éléments sémiotisables, de sa particularité d'être à la fois extérieur et intérieur aux sémiosphères le bordant et ce, en fonction de sa largeur et de l'emplacement d'un élément au sein de cet espace, de son utilité comme zone de transfert progressif ainsi que de muraille potentielle si le besoin s'en faisait sentir. Sans prétendre que cette nomination soit idéale, je réintitulerais la frontière lotmancienne « zone tampon », notion issue du principe chimique spécifiant que le pH d'une solution tampon est à peine modifié par l'addition d'une base ou d'un acide fort ou, en d'autres mots, une zone élargie séparant deux états et pouvant retenir les éléments d'un des états entre l'état d'origine et l'état destinataire. Pour le type de désémiotisation analysé, celui où l'objet/avion disparaît, tous les éléments de la sémiose se retrouveront dans la zone tampon de la sous-sémiosphère liée à l'employé qui ne se souvient pas ce qu'est un avion et pour qui la notion d'avion est choquante et perturbatrice²⁸.

Cette désémiotisation objectale, si elle adhère à un certain nombre d'éventualités (dont le cas de l'avion), ne résoud pas le problème perceptuel lié à la vision de l'enfant décédé par Anna. Quand Anna désémiotise le cadavre d'une fillette sur le pavé, quand elle refuse à l'objet gisant toute signification syllabique, elle abolit le signe créé par l'interprétant, celui issu de la liaison objet/representamen. L'objet est là, son signe premier existe – le mot cadavre – mais il y a refus d'association de ces deux éléments pour en créer un troisième. Ceci réitère partiellement l'épisode de la pluie explicité au début de cette discussion : dans les deux cas, l'interprétant fait défaut, mais alors que la pluie instaurait une interprétance désirée mais non accomplie, le cadavre se présente sous la forme d'un refus d'interprétance

²⁷ En nous fiant à Prud'homme, nous constatons que tous les essayistes sur lesquels s'est basée sa conception de l'espace-frontière tiennent compte d'un *topos* entre deux frontières et non d'un *topos-frontière*.

²⁸ Pour Lotman, la frontière est une zone de perturbation et d'affrontement constants, ce qui adhère parfaitement à la réaction de l'employé face à cet avion frontalier.

possible. La problématique de l'avion et celle du cadavre nous confrontent à deux types de désémotisations possibles : la désémotisation objectale, tributaire d'une disparition de l'objet menant à l'évanescence éventuelle du signe de l'objet pour l'interprétant, ainsi que la désémotisation interprétante²⁹, issue du franchissement d'un seuil sémiotique de la part d'un interprétant, de son déni des liaisons objets-representamens.

Le monde dans lequel évolue Anna s'avère un véritable hymne à la désémotisation. Tout y est détruit, transformé, incompréhensible. Un tel univers ne permet pas à l'humain d'assouvir son besoin de signification : un objet doit être vu comme un objet, sans plus. Toute construction humaine, qu'elle soit réelle ou imaginaire, est vouée à l'échec. « If anything is in short supply in the city it's imagination » (*LT*, 61), écrit Anna dans son cahier bleu. La cité engloutit la création tel un déluge, privant Anna du bébé qu'elle porte, lui retirant tout espoir d'amélioration pendant les prémices d'un avenir heureux. Sur ce point, il est intéressant de constater dans quelles circonstances Anna perd son fœtus : attirée par la perspective de nouvelles chaussures, Anna suit un homme qu'elle connaît à peine (Dujardin) dans un immeuble où aura lieu la transaction, basant sa confiance en cet homme aux signes d'honnêteté qu'elle perçoit sur son visage sans se douter que l'homme et son cousin ont prévu l'assassiner pour vendre la viande de son corps. Quand Anna se rend compte de la supercherie, il est trop tard pour une fuite éventuelle et elle doit se défenestrer du deuxième étage, survivant miraculeusement à la chute, mais y laissant son enfant à venir. La cité désémotisée fait payer très cher les sémiotisations virtuelles. Voir un objet pour ce qu'il est et non pour ce qu'il a été, sera ou pourrait être : telle est la loi pour qui désire survivre.

²⁹ Interprétante ne doit pas être confondue avec interprétative, cette dernière se rapportant à l'interprétation alors que la première s'affilie à l'interprétant et à l'acte d'interprétance activé par celui-ci. Notons également que selon Bertrand Gervais, la désémotisation implique nécessairement une perte de l'interprétance. Ma proposition à double catégorisation (objectale et interprétante) ne vient pas à l'encontre de cette assertion, car elle implique une perte de l'interprétance même dans la désémotisation objectale. Seulement, cette perte d'interprétance résulte d'une perte d'objet en premier lieu, suivi d'un effacement d'un representamen et ce, pour l'interprétant.

Certains croient que leurs conversations sur la nourriture possèdent des valeurs nutritives, d'autres dépensent leurs derniers glots (l'argent de la cité) sur des photos de logements qui n'existent plus, mais ceux-là sont déjà morts, ils appartiennent au « language of the ghosts » (*LT*, 10). Anna s'en tire, elle, car elle se borne aux objets « purs » – la plupart du temps, du moins –, à ce qu'ils sont pour ses yeux, ses mains, ses narines. L'activité sexuelle d'Anna traduit cet ancrage dans la nature des choses : la relation sexuelle n'est pas une montée au septième ciel, c'est un « fuck » cru; la vulve, loin d'être la poétique huitième porte du corps féminin, est un vulgaire « cunt ». « Forgive me for being so blunt, but I don't see any point in mincing words » (*LT*, 62), dit Anna alors qu'elle aurait pu ajouter que ce refus des mots élégants était justement ce qui pouvait la sauver. Captive d'une sémiosphère rétrécissant à mesure que sa zone tampon s'élargit, Anna écrit les dernières choses, les signifie par des mots avant que ces derniers ne s'évaporent en compagnie des choses :

Close your eyes for a moment, turn around to look at something else, and the thing that was before you is suddenly gone. Nothing lasts, you see, not even the thoughts inside you. And you mustn't waste your time looking for them. Once a thing is gone, that is the end of it. (*LT*, 2.)

Et tout pourrait continuer ainsi jusqu'à ce que cette sémiosphère ne soit plus qu'une immense zone tampon sursaturée d'objets et de signes sans relations. « Sémioses interdites passé cet endroit », pourrait proclamer une affiche placardée sur les palissades de la cité. La fin est commencée, jusqu'ou continuera-t-elle?

Roman apocalyptique ou roman de la fin?

Le roman d'Auster se déroule dans un monde sordide qu'il serait tentant de nommer apocalyptique. L'acception populaire apposée à ce terme se résume à un monde en perdition, accablé par des fléaux quelconques visant à anéantir les hommes et leur société. L'assertion suivante de Matei Calinescu reprend adéquatement la perception populaire de l'apocalypse :

The end itself may be regarded as the coming of the *eskhaton* (doomsday in a secular world without transcendence), or the achievement of the *telos* of history (its 'final cause', its goal), or a combination of the two in various degrees and proportions; it may evoke anxiety or a paradoxical kind of joy; it may be colored by the most somber pessimism or, again paradoxically, it may even be considered with a mixture of irony, self-irony, and even playfulness. Whatever the case, the inescapable idea of the end remains fundamentally the same, unchanged by the great diversity of reactions, rationalizations, or emotions that it brings about³⁰.

Si, tel que proposé, l'apocalypse est une destruction, son étymologie grecque désigne originellement la Révélation : celle de Dieu et de son Royaume aux yeux des hommes. Depuis longtemps déjà, l'apocalypse relève davantage du folklore populaire que du religieux. On n'a qu'à se pencher sur les comptes rendus de cata-strophes naturelles, de guerres et de famines pour se rendre à l'évidence que la véritable *Apocalypse* biblique, celle de Jean, a été dénaturée à un point tel que personne – ou presque – ne peut citer les événements racontés par le texte d'origine. Voilà sans doute une des raisons pour lesquelles l'esthétique apocalyptique contemporaine a évacué de son contenu l'herméneutique et Dieu pour focaliser son attention sur les volets humains et sociaux de la grande tragédie. Confrontés à la prolifération d'œuvres apocalyptiques sociales, plusieurs essayistes ont tenté de placer des balises permettant de démarquer les créations réellement apocalyptiques de celles qui, bien que semblables, ne répondent pas aux critères d'admissibilité de cette esthétique particulière. Sans le nommer de la sorte, ces analystes ont voulu délimiter la sémiosphère apocalyptique de ses sémiosphères voisines avec qui elle partagerait sa zone tampon. Frank Kermode est sans doute l'un des plus importants critiques apocalyptiques de la seconde moitié du vingtième siècle. Son essai *The Sense of an Ending* a servi de jalon à la définition et à la dissection de l'esthétique apocalyptique. Selon

³⁰ Matei Calinescu, « The End of Man in Twentieth-Century Thought: Reflections on a Philosophical Metaphor », dans Eugene Skolnikoff, dir., *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?*, New York, Holmes and Meier, 1985, p. 172.

Kermode, l'*Apocalypse* n'est plus ce texte liturgique enclavé par un emballage cartonné, mais une part intrinsèque de l'être, une pulsion vivant en chacun de nous.

The matter is entirely in our own hands, of course; but our interest in it reflects our deep need for intelligible Ends. We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle³¹.

Être dans la fin présente comme unique intérêt la possibilité de s'imaginer au-delà de cette fin. Par conséquent, la fin n'est pas une véritable fin, mais une station parmi tant d'autres, un point d'exclamation nous séparant du prochain chapitre. Il y a donc l'étape de la descente, des fléaux, puis l'avènement de la félicité et du bonheur issus du recommencement : « The Terrors and Decadence are two of the recurring elements in the apocalyptic pattern; Decadence is usually associated with the hope of renovation³². » Dans « Waiting for the End », Kermode explicite davantage ces notions, avançant que l'apocalypse possède une nature triple : « transition, with decadence on one side of it and renovation or renaissance on the other³³ », la décadence et le nouveau n'étant parfois pas distinguables l'un de l'autre tant le passage entre les deux états s'effectue implicitement. Cet après-apocalypse comme condition d'appartenance au style est réitéré par Aleksander Fiut, pour qui le catastrophisme – ou la fin – « proclaims – and this is important – the annihilation of certain values, not values in general, and the destruction of a certain historical formation, but not of all mankind³⁴ ». Suivant cet axe argumentatif, Matthias Delcor, résumant les propos de R. H. Charles, dit que : « la croyance en une vie future s'enracine [...]

³¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, « The Mary Flexner Lectures », 1968, p. 8.

³² *Idem*, p. 9.

³³ Frank Kermode, « Waiting for the End », dans *Apocalyptic Theory and the Ends of the World*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 258.

³⁴ Aleksander Fiut, « Facing the End of the World », dans *World Literature Today*, vol. LII, n° 3, été 1978, p. 421.

dans l'Apocalyptique³⁵ » alors que Lois Parkinson Zamora outrepassa ses acolytes en déclarant :

When the dialectic between cataclysm and millenium disappears, when the vision is merely optimistic or pessimistic, we do not have apocalyptic literature but fairytale³⁶.

L'apocalyptique traite donc à la fois de la fin et de la renaissance, l'absence de l'un de ces termes résultant en une exclusion de cette esthétique. Même si Kermode positionne l'homme à cheval entre le début et la fin, cette fin est, pour l'homme, omniprésente. Kermode rapporte les propos de Bultmann, pour qui « in every moment slumbers the possibility of being the eschatological moment. You must awake it³⁷ », d'où la proposition de Kermode spécifiant que la fin n'est plus imminente, telle qu'elle paraît en surface, mais immanente dans et par l'humain; affirmation reprise par Zamora, selon qui « the apocalypticist sees the future as breaking into the present³⁸ ». Malgré leur utilité et leur pertinence, les définitions de l'apocalyptique présentées ci-haut, en se penchant à la fois sur les aspects sociaux, littéraires et culturels de la pensée apocalyptique humaine, délaissent une détermination purement littéraire tributaire de l'esthétique en question. Dans son essai intitulé « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », Bernard Brugière franchit le pas menant de la multidisciplinarité au littéraire, alors qu'il définit en détail les particularités recherchées chez une œuvre se réclamant de l'*Apocalypse* :

³⁵ Matthias Delcor, « Bilan des études sur l'apocalyptique », *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1977, p. 31.

³⁶ Lois Parkinson Zamora, « The Myth of Apocalypse and The American Literary Imagination », dans Lois Parkinson Zamora *et al.*, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 98.

³⁷ Kermode, 1968, p. 25.

³⁸ Lois Parkinson Zamora, « Introduction », dans Lois Parkinson Zamora *et al.*, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 2.

Quelle que soit la complexité de sa typologie, la littérature apocalyptique au sens où nous l'entendons se caractérise par son utilisation de l'*Apocalypse* comme d'un canevas : à la différence de l'exégèse elle refuse un décodage tributaire de correspondances terme à terme car elle vise d'abord à récupérer une symbolique exaltante, une dynamique de l'imaginaire³⁹.

Plus loin, il ajoutera :

[...] la définition de la littérature apocalyptique [...] implique l'examen de présupposés de sa représentation d'un monde plus hypothétique que réel; elle est liée à des *genres* reconnus; elle utilise des catégories esthétiques repérables [...] elle nous propose le plus souvent des utopies dysphoriques (des dystopies, si l'on veut) dont les espaces-temps imaginaires s'enracinent avec une précision maniaque parfois dans la réalité de notre *hic* et *nunc* soit pour amener celle-ci à la catastrophe finale, soit pour la bloquer dans une impasse intolérable. Les liens qui existent entre le monde réel et le monde apocalyptique relèvent de la catégorie *classique* du vraisemblable sinon du vrai : ils sont tissés à partir d'extrapolations et d'analogies peut-être hasardeuses mais souvent ingénieuses, à moins qu'ils ne procèdent d'une croyance religieuse ou d'un credo irrationnel. Le genre apocalyptique ne relève ni du réalisme ni de la littérature d'évasion proprement dite; il oscille de manière ambiguë entre les procédés du fantastique et les codes de la *mimésis*; il est centré sur le moment-charnière, sur les points d'articulation qui, de manière insidieuse ou spectaculaire, détruisent et métamorphosent notre monde pour en faire surgir un monde nouveau, le meilleur ou le... pire des mondes *possibles*, la crédibilité ayant été en principe maintenue tout au long de ce processus de mort et de transfiguration⁴⁰.

La planification d'une fuite, d'une existence post-cité, pourrait représenter la rénovation dont parlent Kermodé et Brugière si l'aboutissement positif de l'échappée était rapporté d'une manière ou d'une autre par le texte, mais il n'en est rien. Le lecteur ignore toujours, en refermant le livre, ce qu'il adviendra d'Anna quand cette dernière remettra sa fausse

³⁹ Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Bernard Brugière et Robert Ellrodt, dir., *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 115.

⁴⁰ *Idem*, p. 123-124, les italiques sont de l'auteur.

autorisation de sortie aux gardes de la cité. Contraire à un espoir, le roman se termine par une promesse de réécriture s'il y a réussite. Anna atteint-elle son renouveau? Est-elle emprisonnée pour tentative d'évasion? Rejoint-elle l'autre face de la décadence et de la destruction? Le cahier contient-il son dernier mot ou parvient-elle à écrire une nouvelle missive n'ayant jamais été envoyée? Katharine Washburn soutient que la fin du roman indique la mort imminente de l'héroïne. « In all the indices of folklore and mythology, it [the western exit] is synonymous with death⁴¹ », rappelle-t-elle en s'attardant sur le fait que l'évasion d'Anna doit avoir lieu à la barrière la plus occidentale de la cité. Cette proposition nous paraît contestable en ce que l'avancée de l'humanité suit la route de l'ouest depuis Christophe Colomb et, qui plus est, que l'Amérique s'est bâtie sur les fondations d'aventuriers ayant défriché les plaines et montagnes de l'Ouest. De plus, l'Ouest d'Auster est habituellement synonyme de renouveau, de prise de contact avec son identité; que ce soit dans *Moon Palace*, alors que Marco Stanley Fogg, debout devant le Pacifique après avoir traversé les États-Unis, se sent prêt à recommencer sa vie ou dans *Leviathan*, lors du séjour californien de Sachs au cours duquel ce dernier décide de devenir terroriste afin d'éveiller ses compatriotes à la fragilité des fondations de leur pays. Similairement à l'intériorisation de l'apocalypse par l'homme dont parle Kermode, l'Ouest d'Auster est une conception intrinsèque de l'existence propre à chaque personnage. C'est une « géographie imaginaire⁴² » défiant les marques du temps, un Atlantide inconscient sur lequel l'individu se dessine. Il serait toutefois hasardeux de copier Washburn et d'inventer un destin à Anna, quel qu'il soit, en fonction de signes perçus dans son récit. Nous avons déjà abordé les dangers associés à l'envoûtement par les signes lorsque ceux-ci participent d'une sémiotique en processus de désémiotisation; nous ne voudrions pas être tenus d'éjecter

⁴¹ Katherine Washburn, « A Book at the End of the World: Paul Auster's *In the Country of Last Things* », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XIV, n° 1, 1994, p. 61.

⁴² Philippe Jacquin, « L'Ouest vu, inventé et rêvé », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot, dir., *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, « Série Monde », hors série, n° 71, 1993, p. 27.

nos hypothèses par la fenêtre afin qu'elles échappent à leur mise à mort⁴³. L'intérêt principal de *Last Things* réside justement dans ce refus de se conformer aux représentations usuelles de l'apocalyptique; dérogeant à la condition de renouveau, d'un au-delà meilleur ou pire, le roman se faufile hors des scénarios attendus, du cliché apocalyptique. Ceci ne l'empêche toutefois pas de mettre en scène des références explicites et implicites à l'*Apocalypse*, de réécrire habilement les thèmes et symboles foisonnant au sein du texte johannique.

Parallèlement au texte de Jean, le roman se présente sous la forme d'une mise en abyme du livre. Les cataclysmes relatés par l'évangéliste sont issus d'un *volumen* serti de sept sceaux, un « rouleau de Papyrus contenant des décrets divins⁴⁴ » que Jésus⁴⁵ seul peut décoder. Le livre de Jean commente donc le livre de Dieu et, par extension, les conséquences de l'ouverture et de la lecture de ce livre sur le destin humain. Dans la même optique, *Last Things* s'avère un livre écrit anonymement rapportant les propos tirés du cahier d'Anna. L'identité du narrateur extradiégétique de *Last Things* n'est jamais dévoilée, seules ses rares inscriptions, ses « she wrote » ou « she continued » indiquent la présence d'un tiers parti dans l'axe auteur-lecteur⁴⁶. Ce narrateur est-il le destinataire du récit d'Anna, ce fiancé abandonné de l'autre côté de la mer, ou quelqu'un ayant découvert par hasard ce cahier bleu? Peut-être s'agit-il d'un

⁴³ Nous pourrions ajouter à cette argumentation l'assertion de Paul Auster qui, lors d'un entretien avec Larry McCaffery et Linda Gregory, déclara : « Anna Blume survives, at least to the extent that her words survive » (*AH*, 315), ce qui n'implique pas pour autant l'arrivée d'un renouveau.

⁴⁴ *La Bible. Traduction œcuménique de la Bible*, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, Ap, V.

⁴⁵ On pourrait remplacer Jésus par l'Agneau, mais les deux reviennent au même personnage.

⁴⁶ L'axe auteur-lecteur dont je parle ici ne prétend pas répondre aux problématiques de la lecture et de la réception littéraires. J'évacue volontairement de cette assertion le livre physique que je me suis acheté chez un libraire, livre qui a été corrigé, mis en page, paratextualisé... L'auteur ici n'est autre qu'Anna et le lecteur l'entité qui lit le texte remanié par le narrateur sans tenir compte de la corporéité du livre. Une approche lectoriale de l'œuvre serait assurément pertinente, mais elle dépasse les bornes que je me suis fixées.

charognard (*scavenger*) qui, comme Anna le faisait, a ramassé ce cahier dans la rue en espérant le revendre? Comme pour Jean, l'identité exacte du narrateur premier importe infiniment moins que le livre généré par cette narration. À propos de l'*Apocalypse* selon Jean, Louis Marvick écrit

The opening of the book in which the final disposition of things is set down, describes the opening of a book in which the final disposition of things is set down (the Book of life, "written within and without, sealed with seven seals"⁴⁷).

Si, tel que le prétend Mallarmé, « le monde existe pour aboutir à un livre⁴⁸ », le narrateur de *Last Things*, lui, existe pour aboutir au livre d'Anna⁴⁹.

Outre l'emboîtement livresque, le roman d'Auster met en scène certains des fléaux transportés sur Terre par les quatre cavaliers de l'*Apocalypse*, soit la famine, la mort ainsi que l'oppression (les fauves étant quant à eux absents). Les fissures couvrent le pavé de la cité, les gens se battent pour la nourriture toujours insuffisante et souvent introuvable, les rues sont des endroits de dangers constants – les attaques y étant monnaie courante –, des explosions peuplent l'espace sonore de la ville,

⁴⁷ Louis W. Marvick, « Two Versions of the Symbolist Apocalypse: Mallarmé's *Livre* and Scriabin's *Mysterium* », dans *Criticism*, vol. XXVIII, n° 3, été 1986, p. 288.

⁴⁸ *Idem*, p. 289.

⁴⁹ Claire Maniez, « Parole et écriture dans *Le voyage d'Anna Blume* », dans Annick Duperray, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, 187-196. Claire Maniez, constatant le peu d'apparitions effectuées par le narrateur au cours du récit (il y en a quatre) et le fait que ces apparitions sont concentrées dans les premières pages du roman (p. 9, 11, 13 et 48), propose que ce narrateur apparemment extradiégétique est en fait Anna qui n'ose pas s'afficher comme sujet d'énonciation au début de son récit et qui réussit à se défaire de ce subterfuge au fur et à mesure que l'écriture la reconstitue. Maniez rappelle que la seconde partie de *L'invention de la solitude* se présente elle aussi comme un récit autobiographique écrit à la troisième personne, ce qui renforcerait sa proposition. Notons toutefois que Paul Auster a affirmé dans un interview : « The little phrases that appear a few times at the beginning [of *Last Things*] – "she wrote" or "her letter continued" – put the whole book in a third-person perspective. Someone has read Anna Blume's book notebook; somehow or other, her letter has arrived. » (*AH*, 311.)

« as if somewhere far from you a building were falling down or the sidewalk caving in » (*LT*, 22) et ce, sans que quiconque en soit jamais témoin. « L'action de Dieu se fait à partir d'une action transcendante et totale que le voyant ne saisit qu'à travers des symboles⁵⁰ », assure Delcor, mais en ce lieu où Dieu est remplacé par une fin areligieuse, au centre de ce monde illisible « where only blind people live » (*LT*, 18), les symboles ne sont plus perçus, compris et interprétés – ils sont devenus des objets sans signification, des choses pures s'effaçant progressivement de la vision humaine.

Dans le dixième chapitre de l'*Apocalypse*, Jean se fait ordonner par la voix du ciel de prendre le livre tenu par l'Ange et de le manger, cette ingestion devant lui permettre de « prophétiser contre une foule de peuples, de nations, de langues et de rois⁵¹ ». Dès ce moment, la fin auparavant livresque devient une partie de lui, une de ses possibilités. Par l'ingestion, Jean acquiert le savoir instantané des langues et des cultures; en d'autres mots, il devient une composante de toute sémiosphère et de toute sémiose; il est lui aussi achronique et infini⁵². Cette transmutation de mots en nourriture, si elle ne porte pas le même poids prophétique que dans l'*Apocalypse*, apparaît au sein de la cité où survit Anna. Désireux de paraître bien portants, plusieurs gens se concoctent des « paper meal » consistant à rembourrer leurs vêtements de papier jusqu'à ce qu'ils aient l'air de peser de deux à trois cent livres. Plus significatifs sont toutefois les disciples du « arena of the sustaining nimbus » (*LT*, 10), ces individus qui se sustentent de discours traitant de repas gargantuesques comme si chaque mot reçu était une bouchée ingérée. Ceux-là constituent le chaînon principal reliant *Last Things* à l'*Apocalypse* canonique. Au sein du livre de Jean, les

⁵⁰ Delcor, *op. cit.*, p. 155.

⁵¹ *La Bible, op. cit.*, Ap X, 11.

⁵² L'utilisation du mot infini ici se rapporte autant à la spatialité qu'à la temporalité puisque la fin qu'il porte en lui n'est pas une fin mais, comme nous l'avons spécifié, une étape menant au recommencement. La transition entre les deux antithèses nominatives s'effectue sans rupture, la fin contenant le début et le début contenant la fin. Ces deux qualités de la fin apocalyptique suivant l'ingestion du livre – l'achronicité et l'infinitude – seront explicitées plus exhaustivement au cours du texte.

mots atteignent la valeur de choses, ils deviennent interchangeables avec les objets qu'ils désignent. Le mot « Viens » proféré par les Vivants de l'*Apocalypse* crée directement les fléaux, les visions, les créatures qui détruisent la terre. Il n'y a ni désignation ni représentation : seul le verbe être est en usage. Cette situation en est une d'asémiotisation, de non-nécessité et, par ricochet, d'absence de toute sémiose.

Après avoir énoncé que Jean, en avalant le livre porté par l'ange, devenait porteur de toute sémiose, nous prétendons que ce livre n'en contient aucune, qu'il est une absence sémiotique. Comment ces deux positions peuvent-elles être conciliables? Si le livre de la Vie ne peut être ouvert avant le moment décisif, si chaque étape de son ouverture engendre des catastrophes pour la société humaine, cela est dû au fait qu'il ne contient pas de mots inoffensifs, mais les choses réelles que ces mots devraient représenter dans un univers normalement sémiotisé, d'où l'asémiotisation. Cependant, Jean est un être sémiotisé indépendant du livre qu'il ingère : il lit les symboles, les mots, les signes du ciel. En avalant le livre, il incorpore les données du système asémiotique en les intégrant à son propre système sémiotique, clivant les objets des mots tout en créant des liaisons effectives entre ces deux éléments. En fait, sa situation d'interprétant ne peut accepter l'arrivée du livre si celui-ci demeure asémiotisé; elle a besoin que le livre s'intègre à la mécanique significative qui définit Jean. La situation asémiotique peut conséquemment être sémiotisée par un sémiotiseur qui, tel Jean, profite du coup de tous les composants du livre. Cette asémiotisation s'avère justement le but recherché par les adeptes du « repas-parlé ». Semblables à Peter Stillman père – le personnage de *City of Glass* désirant reconstituer un langage adamique où chose et mot ne feraient qu'un – ces personnages de *Last Things* tentent sans succès d'orienter la désémiotisation sévissant sur la cité vers une fusion asémiotisée du mot « viande » et de la véritable viande qui emplirait leur estomac. Évidemment, les mots alimentaires ne peuvent remplacer adéquatement la nourriture, car l'asémiotisation permettant une telle opération se déploie à l'écart de l'Histoire humaine, dans une ère prébabélique n'existant désormais que dans le livre de

Dieu⁵³. Ce rapport physique avec les mots est également expérimenté, quoiqu'en d'autres circonstances, par Otto Frick, un employé de la Woburn House où travaillera Anna :

He [Otto] had difficulties maneuvering [the words] around his tongue, and he would sometimes stumble over them as though they were physical objects, literal stones cluttering his mouth. Because of this, he seemed especially sensitive to the internal properties of words themselves: their sounds as divorced from their meanings, their symmetries and contradictions. (*LT*, 133.)

Ce personnage semble avoir intériorisé la désémotisation de la cité, la dissociation mot-chose qui y sévit; sa situation s'avère opposée à l'asémotisation en ce que, même si les mots sont des objets, ils sont tous le même objet, une pierre, qui n'est ni l'objet de la sémiose réussie ni l'objet interchangeable au mot. Pour Otto, il y a les mots et il y a les choses, et si un mot devient une chose – une roche, dans ce cas – il ne gagne pas en clarté (tel le langage adamique) mais s'échoue sur une double illisibilité : celle du mot qui ne représente plus et celle de la mauvaise équivalence mot-chose. Tim Woods remarque que :

In Auster's focus on Francis Ponge (*The Invention of Solitude* 137-138), Edmond Jabès (*Art of Hunger* 99-106), Louis Wolfson (*Art of Hunger* 26-34) and Paul Celan (*Art of Hunger* 82-94), he is clearly fascinated by their common interest in the complexities of reference, of the relationships between word and thing, and the manner in which they handle words 'as if they had become a part of the world' (*Art of Hunger* 89). This interest in the materiality of language finds significant expression in the novel [*Last Things*].⁵⁴

⁵³ Quoiqu'exprimée différemment, la comparaison effectuée entre la désémotisation vécue par les personnages de *Last Things* ainsi que par Stillman, et l'asémotisation qu'ils recherchent tous en vain, s'inscrivent dans la même lignée que le postulat de Bertrand Gervais, pour qui « le résultat de [la] dislocation [des significations] est le développement de langages privés, tout à l'opposé de la langue adamique rêvée par Stillman » (Gervais 1995, *op. cit.*, p. 99), la dislocation représentant la désémotisation et la langue adamique se rattachant à l'asémotisation.

⁵⁴ Woods, *op. cit.*, p. 18.

Nous sommes en accord avec Woods dans la mesure où cet intérêt démontré par Auster dans *Last Things* n'est nullement une recherche de l'interchangeabilité du mot pour la chose, mais un arrière-plan sur lequel de telles préoccupations sont projetées. En ce sens, *Last Things* se distingue du poème *Disappearances* qui n'hésite pas à placer un signe d'égalité entre mot et chose :

[...] and therefore a language of stones,
 since he knows that for the whole of life
 a stone
 will give way to another stone
 So to make a wall
 [...]
 For the wall is a word.
 And there is no word
 he does not count
 as a stone in the wall (*GW*, 61-64)⁵⁵

Au sein de la cité des dernières choses, les mots voudraient être des matériaux de construction, mais cette avenue leur est interdite par la sémiosphère qui les retient. À travers le cahier d'Anna, ce n'est pas le livre de la Vie qui est révélé, mais celui de la mort, du non-renouveau, de cette dernière forme d'art, ce dernier espace de création; l'homme est condamné au Jugement dernier, à celui des dernières choses et des derniers mots qui, dissociés les uns des autres, essaient en vain de recréer leur fusion originelle. La fracture majeure entre *Last Things* et l'*Apocalypse* selon Jean réside justement là. De la fin biblique découle une ré-origine asémotisée, une union indissociable, entièrement motivée du mot et de la chose; tandis que privé d'espoir, de promesse, de prévision d'un nouveau début, les mots et les choses de la cité s'entrechoquent et butent les uns sur les autres sans être en mesure de se symbioser ou de se représenter mutuellement. Le conséquent de cette assertion est primordial :

⁵⁵ Notons que le mur est un leitmotiv de l'œuvre austérienne, lui qui « enferme le héros austérien qui finit par s'y anéantir (Cortanze, *op. cit.*, p. 53). Outre *Last Things* et plusieurs poèmes, le mur occupe une place prédominante dans *Music of Chance*, où il devient l'unique occupation de Nashe et de Pozzi, ainsi que dans la pièce « Laurel et Hardy vont au paradis », alors que les deux personnages accomplissent leurs dialogues en érigeant un mur qui les séparera définitivement du public.

ce n'est pas l'absence de rénovation qui crée la désémiotisation, mais la désémiotisation de l'espace narratif qui empêche le renouveau de percer l'étanchéité de la sémiosphère. Si une réelle motivation adamique du langage pouvait être instaurée, ne fut-ce que pour un objet, cela suffirait à générer un univers sémiotique inédit, l'instauration d'un Royaume qui, sans être nécessairement celui de Dieu, s'avérerait à tout le moins une rénovation par rapport au précédent, mais la cité se désintègre à un rythme constant.

At a certain point, things disintegrate into muck, or dust, or scraps, and what you have is something new, some particle or agglomeration of matter that cannot be identified. It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place : a cipher of itness. (LT, 35-36.)

Nous sommes loin de la Jérusalem céleste et de la révélation de Dieu. Certains diront que nous sommes dans l'*Apocalypse*, d'autres non. Une chose est sûre : *Last things* est un roman de la fin; de la fin des choses, tel que l'indique son titre, mais surtout de la fin de la signification de l'homme. Et sans signification, qu'est l'homme sinon une chose pas plus importante qu'une roche ou un parapluie sans toile?

Bien que l'insertion ou l'exclusion du roman d'Auster dans la trame apocalyptique dépende de l'acception apposée à cette esthétique, *Last Things* présente une conception de la fin qui se doit d'être analysée selon les barèmes de l'*Apocalypse*, ne fut-ce que pour mettre en relief en quoi la fin austérienne se rapproche ou se distingue des interprétations de la fin biblique. Le récit d'Anna, nous l'avons expliqué, se limite à une description de la fin ne percevant nul espoir de renouveau pour la cité en décomposition. Tout s'écroule, s'érode, se détériore. On serait logiquement porté à croire que la cité se rapproche à chaque jour de sa fin et pourtant, il n'en est pas ainsi :

What strikes me as odd, [dit Anna] is not that everything is falling apart, but that so much continues to be there. It takes a long time for a world to vanish, much longer than you would think. Lives continue to be lived, and each one of us remains the witness of its own little drama. It's true that there are no

schools anymore; it's true that the last movie was shown over five years ago; it's true that wine is so scarce now that only the rich can afford it. But is that what we mean by life? Let everything fall away, and then let's see what there is. Perhaps that is the most interesting question of all: to see what happens when there is nothing, and whether or not we will survive that too. (*LT*, 28-29.)

La question posée par Anna, bien qu'intéressante, ne se matérialisera pas dans la cité car, malgré l'évanescence des mots et des choses y sévissant, le lieu maudit ne s'approche pas véritablement de la fin, mais semble plutôt engagé dans un mécanisme à roulement éternel qui fait reculer la fin d'un pas chaque fois que la cité progresse dans cette direction. Cette citation d'Anna est caractéristique de la stagnation temporelle de la cité :

You would think that sooner or later it would all come to an end. Things fall apart and vanish, and nothing new is made. People die, and babies refuse to be born. In all the years I have been here, I can't remember seeing a single newborn child. And yet, there are always new people to replace the ones who have vanished. They pour in from the country and the outlying towns, dragging carts piled high with their belongings, sputtering in with broken-down cars, all of them hungry, all of them homeless. (*LT*, 7.)

Le temps du roman d'Auster est celui de la fin, mais il n'est pas celui de l'atteinte de la fin. Il présente cette fin comme un espace élastique ou accordéon, qui peut se dilater indéfiniment afin de conserver le récit à l'intérieur d'un stade non évolutif. Comme le fait remarquer Elisabeth Wesseling, cette particularité de la fin austérienne rappelle les paradoxes de Zénon d'Élée, notamment celui de la dichotomie ainsi que celui d'Achille et de la tortue :

The Dichotomy states the impossibility of covering the distance between point A and point B, because in order to reach B, one first has to cross half of the distance between A and B, and then half of the half, and so on and so forth, *ad infinitum*. The Achilles deals with relative motion. It postulates that Achilles, the fastest runner, will never catch up with the slowest, the tortoise, because Achilles will first have to reach

the point where the tortoise started from, so that the latter will always be some space ahead. The distance between the different positions of Achilles and the tortoise will decrease continuously, but never to the point where the two will coincide⁵⁶.

Dans le temps et l'espace réels, nous pouvons nous déplacer du point A au point B sans difficulté mathématique, mais *Last Things* n'appartient pas au monde réel, il fait partie d'une sémiotique imaginaire, d'une virtualité littéraire divergente de notre monde. En fait, la distinction majeure opposant *Last Things* aux littératures réalistes réside dans le caractère frontalier du récit d'Auster; la diégèse romanesque se déployant à la limite d'un univers, en contiguïté à son extrémité, celle-ci dissout l'univers référentiel commun pour le remplacer par une dilatation infinie du temps. Le microcosme formé par les remparts de la cité est exempt de progression ou de régression et, pour cette raison, il s'inscrit dans une trame atemporelle où le centième est le premier et où le milieu peut se produire avant le début. Le récit d'Anna reprend l'atemporalité terminale de la cité qu'il décrit. « Sooner or later, I will try to say everything, and it makes no difference what comes when, whether the first thing is the second thing or the second thing the last. » (*LT*, 39.) Par cette assertion, Anna renforce ce qu'elle avait préalablement énoncé : « Possibly I am transferring the observations of a later period onto those first days. But I doubt that it matters very much, least of all now. » (*LT*, 21.)

L'ordre temporel ou événementiel est aboli; l'axe progressif du récit n'a plus d'importance. Voilà pourquoi « even if it is the hundredth time, you must encounter each thing as if you have never known it before. No matter how many times, it must always be the first time⁵⁷ » (*LT*, 7). Hier, aujourd'hui, l'an

⁵⁶ Wesseling, *op. cit.*, p. 501.

⁵⁷ En lien avec l'œuvre de Jean-Paul Riopelle, Auster écrit en 1976 : « That is to say, to see the thing that is, and each time to see it for the first time, as if it were the last time that he would ever see » (*AH*, 193), ce qui correspond presque exactement à la phrase d'Anna. Notons que cet éternel recommencement s'adapte à la théorie de Peirce pour qui une singularité sémiotique – un Token – doit donner lieu à une habitude ou une répétition sémiotique – un Type – au cours de l'activité sémiotique usuelle.

prochain, tous se valent, tous sont aplanis dans une dynamique égalitaire et indifférenciante. La désémiotisation vécue dans la cité pousse ses habitants à se recommencer constamment, à tenter éternellement de se sémiotiser afin de retourner dans le temps de l'apocalypse porteur de renouveau. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les interprétations du temps apocalyptique ne coïncident pas à la temporalité de *Last Things*. La majorité des critiques s'entendent pour qualifier le temps apocalyptique de linéaire⁵⁸, c'est-à-dire un temps comprenant un début, un milieu et une fin, qui peut s'avérer un nouveau début menant à un nouveau milieu et ainsi de suite. Cette conception pose l'apocalypse comme une partie d'un tout, une étape parmi d'autres dans un développement temporel continu. Toutefois, le moment de la fin est chargé d'un tel bagage d'événements, de symboles et de significations qu'il impose en lui-même une redéfinition du comportement temporel, l'instauration d'un temps parallèle à celui qui évolue linéairement. Kermode nomme ce temps, dans un premier mouvement, *kairos* par opposition au *chronos*. Le *kairos* est un temps de l'arrêt, un temps prédominant, un moment de crise ou une crise du moment. Selon son sens biblique, le *kairos* est « a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end. [...] [An] historical momen[t] of intemporal significance » alors que le *chronos* est le « "passing time" or "waiting time"⁵⁹ », le temps de la progression sans relief particulier. Nous pouvons, sans risquer de nous tromper, avancer que *Last Things* et l'*Apocalypse* selon Jean s'intègrent dans le *kairos* tant les deux œuvres témoignent d'un moment lourd et important pour leurs imaginaires respectifs. Mais si les deux œuvres présentent un rapport temporel identique, la distinction

Puisqu'Anna subit la désémiotisation de l'espace environnant, il est évident que ce passage de Token à Type ne puisse être complété et que chaque expérience doive être expérimentée comme un Token inédit.

⁵⁸ À propos de la linéarité temporelle nécessaire à l'avènement de l'ère apocalyptique, voir entre autres Wesseling, Kermode et Zamora. Cette dernière résume adéquatement la position générale face à ce sujet : « Christianity teaches that [...] time does not repeat itself but moves in irreversible fashion toward salvation. Historical movement is understood to be evolutionary rather than cyclical. »

⁵⁹ Kermode, 1968, *op. cit.*, p. 47.

énoncée précédemment entre temps apocalyptique et temps austérien serait-elle erronée? Si l'un comme l'autre répondent du *kairos*, qu'est-ce qui les différencie? Continuant sa recherche sur le temps apocalyptique, Kermode en vient à opposer le *nunc movens*, le temps fini, au *nunc stans*, le temps éternel. Reprenant des concepts angéologiques, il réitère la position selon laquelle si le premier ou le second de ces temps s'applique à la majorité des situations réelles et imaginaires, certaines possibilités situationnelles échappant à cette taxonomie nécessitent un troisième temps, celui de l'*ævum*. Ce moment est celui que saint Thomas a nommé « l'attention de l'esprit⁶⁰ », soit un temps à la fois humain – fini – et déitique – éternel.

The concept of *ævum* provides a way of talking about this unusual variety of duration – neither temporal nor eternal, but, as Aquinas said, participating in both the temporal and the eternal. It does not abolish time or spatialize it; it co-exists with time, and is a mode in which a thing can be perpetual without being eternal⁶¹.

Selon Kermode, ce temps est celui de l'*Apocalypse*, de la fin porteuse de renouveau : « apocalypse is translated out of time into the *ævum*⁶² ». La temporalité apocalyptique aurait donc lieu à la fois dans le temps et à l'écart du temps, dans un espace temporel répétant celui que nous avons apposé à la sémiosphère, soit une achronie dans le temps. L'*Apocalypse* ayant adopté une posture asémiotisée où mot et chose sont un, il n'en demeure pas moins une composante de l'espace sémiosphérique contenant toute communication. En tant qu'éléments asémiotisés, les objets de l'*Apocalypse* s'engagent dans une suite de dérivations sémiosphériques, pérégrinant au gré des chemins tracés par les jonctions intersémiotiques tels des navires de papier sur un cours d'eau, incapables de s'ancrer dans une sémiosphère tant que Jean n'aura pas sémiotisé ces objets par une incorporation. Par contre, dès que cette opération sera accomplie, il ne s'agira plus de l'*Apocalypse* divine, mais d'une représentation humanisée de cette *Apocalypse*, représentation prenant la forme de ce texte

⁶⁰ *Idem*, p. 72.

⁶¹ *Idem*, p. 72.

⁶² *Idem*, p. 82.

liturgique que nous lisons à défaut de connaître le code d'accès au langage objectif de l'autre livre.

Puisque nous venons de spécifier l'emplacement de la temporalité apocalyptique à l'intérieur d'une conception sémiotique du langage et des cultures, le moment est venu de poser le temps de *Last Things* par rapport au temps apocalyptique pour ensuite observer en quoi ce postulat se rattache au positionnement sémiotique d'un monde en désémotisation. La temporalité austérienne, nous l'avons spécifié, s'affilie à la notion de *kairos*, de moment d'envergure se distinguant du *chronos* usuel faisant justement défaut au récit analysé. Alors que l'*Apocalypse* s'inscrit au sein d'une trame linéaire débutant avec la *Genèse*, la cité n'a déjà plus de passé au moment où Anna y aboutit. L'endroit en question est un espace de la fin, sans commencement perceptible, exempt de recul temporel lui permettant de relativiser sa situation actuelle. Chaque matin y est celui de la veille, qui lui-même était celui de l'année précédente. « Her experience of the city occurs in a space without a history : her life is a spatial rather than temporal experience⁶³ », affirme Woods à propos d'Anna. Le temps de la cité est conçu d'une série de boucles, de torsades qui ramènent inévitablement le promeneur au point de départ. Il n'y a ni *nunc stans* ni *nunc movens* ni *ævum*. En fait, il n'y a rien. La cité est plongée dans l'atemporalité la plus complète, celle du mot « Anna », ce palindrome auquel on peut ajouter un nombre infini de « n » sans en modifier le sens. Les yeux du temps ne dépassent jamais le milieu du nom : de A-n-n-a, puis A-n-n-n-a, et A-n-n-n-n-a. Chaque « n » lu en engendre un autre. Notre lecture s'effectue dans la frontière, entre les deux extrémités intersémiotiques du palindrome. Le récit s'écrit conséquemment dans la zone tampon de la sémiotique, là où toute temporalité est abolie; ce temps où Shakespeare et Pouchkine se croisent sur une route sans dénivellation, où les échanges se multiplient sans considération sur les provenances chronotopiques des éléments en mouvance. Il y aurait alors un espace-temps de la désémotisation : celui dans la limite – à ne pas confondre avec celui à la limite –, celui qu'on ne peut positionner, ne faisant

⁶³ *Loc. cit.*, p. 120.

partie ni de l'intérieur ni de l'extérieur de la sémiosphère contrairement au livre de l'*Apocalypse* qui, lui, est « written within and without » – qui est partout alors que la désémiotisation fait fuir vers nulle part.

* * * * *

Voilà qu'est atteinte la destination que nous nous étions fixée. L'imaginaire de la fin, tel que mis en scène dans *Last Things*, possède une temporalité propre relevant de la zone tampon sémiosphérique, un rapport au temps distinct de celui appliqué par l'imaginaire apocalyptique qui, poussé par son besoin de renouveau et son rapport d'équivalence mot-chose, pérégrine d'une sémiosphère à l'autre, attendant la rénovation porteuse de sémiotisation pour s'inscrire dans un espace défini. L'immanence de la fin, son apparition dans chaque instant, dans chaque chose, découle de cette dérive apocalyptique, de ce mouvement continu d'éléments investissant toutes les sémiosphères qu'ils rencontrent; l'*Apocalypse* est une possibilité de la fin alors que l'imaginaire de *Last Things* se déploie au cœur d'une fin qui n'est plus annoncée mais activée.

Poussée par une pulsion inexplicable, Anna Blume sort le cahier bleu qui trainait dans son sac, prend un crayon et commence à écrire sa propre histoire de la cité. Du coup, elle crée sa vie sans se douter qu'elle inscrit réellement la fin de son existence. Chaque mot tracé, chaque page noircie la rapproche du moment inévitable où le cahier, rempli, devra être refermé sans pour autant que l'histoire qu'il contient soit complète. Elle écrit pour témoigner, pour partager, pour prouver, mais elle écrit surtout pour ne pas disparaître comme n'importe quel objet, pour que son nom – Anna – survive à cet endroit sans mémoire. Foncer, aveugle, dans l'accumulation des mots qui, comme les pierres d'un mausolée, contiendront tout ce qu'était le monde décrit et, paradoxalement, tout ce qui n'a pu être dit sur ce sujet. « Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface » (*LT*, 183), Anna se rend-t-elle compte à la fin de son récit. Oui, les mots sont incomplets; ce sont des déchets ramassés dans la rue, trouvés dans un terrain

vague, volés sur une clôture. Tels Schwitters et son *Merz*, nous collons ces fragments épars de savoir sur une feuille blanche, espérant qu'un sens nouveau émerge de cette fusion, que ce recyclage aggloméré prenne une forme inédite ou fascinante. Mais le seul niveau que nous réussissions à combler est celui de la surface, là où les locomotives avancent ou reculent, où le ciel peut faire ou ne pas faire sens, où s'étale l'encre représentant du mieux qu'il peut – donc très imparfaitement – le passage de l'homme dans l'histoire. En apposant le point final à ce texte, nous pouvons uniquement vanter la clairvoyance d'Anna et d'Auster : nous sommes dans la fin, même à l'extrémité de cette fin et pourtant, si peu a été dit, tant d'agencements de mots seraient nécessaires pour atteindre le bout du trajet entamé, que nous pouvons d'ores et déjà annoncer l'impossibilité de sa complétion. « You stop, but that does not mean you have come to an end » (*LT*, 183), écrit Anna. Il reste beaucoup à dire, et c'est pourquoi nous pouvons nous arrêter.

Bibliographie

AUSTER, Paul, « Laurel et Hardy vont au paradis », dans *Le Diable par la queue*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 159-198.

_____, *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, New York, Penguin Books, 1993.

_____, *Leviathan*, New York, Penguin Books, 1992.

_____, *Ground Work*, London, Faber and Faber, 1990.

_____, *The Music of Chance*, New York, Penguin Books, 1989.

_____, *Moon Palace*, New York, Penguin Books, 1989.

_____, *The Invention of Solitude*, New York, Penguin Books, 1988.

_____, *In the Country of Last Things*, New York, Penguin Books, 1987.

_____, « City of Glass », dans *The New York Trilogy*, New York, Penguin Books, 1987, p. 1-158.

BAILLY, Jean-Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris, Hayon, 1993.

BRUGIÈRE, Bernard, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Bernard Brugièrè et Robert Ellrodt, dir., *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 113-128.

BUSBY, Mark, « The Significance of the Frontier in Contemporary American Fiction », dans David MOGEN, dir., *The Frontier Experience and the American Dream. Essays on American Literature*, College Station, Texas A&M University Press, 1989, p. 95-103.

- CALINESCU, Matei, « The End of Man in Twentieth-Century Thought : Reflections on a Philosophical Metaphor », dans Eugene SKOLNIKOFF, dir., Collectif, *Visions of Apocalypse : End or Rebirth?*, New York, Holmes and Meier, 1985, p. 171-195.
- CORTANZE, Gérard de et Paul AUSTER, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Paris, Actes Sud, 1997.
- DELCOR, Matthias, « Bilan des études sur l'apocalyptique », dans *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1977, 27-61.
- FIUT, Aleksander, « Facing the End of the World », *World Literature Today*, vol. LII, n° 3, été 1978, p. 420-425.
- GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998.
- _____, « En quête de signes : la fin comme principe de lisibilité », issu du Colloque sur l'illisibilité, U. de Reims, 1997.
- _____, « Au pays des tout derniers mots : une Cité de verre aux limites du langage », dans Annick DUPERRAY, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, p. 86-101.
- INNIS, Robert E., « Charles S. Peirce », dans *Semiotics, an Introductory Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 1-23.
- JACQUIN, Philippe, « L'Ouest vu, inventé et rêvé », dans Philippe JACQUIN et Daniel ROYOT, dir., *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les « valeurs » de la*

- Frontière*, Paris, Éditions Autrement, « Série Monde », hors série, n° 71, 1993, p. 27-54.
- JAKOBSON, Roman, « La Poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », n° 14, 1962, p. 209-248.
- KERMODE, Frank, « Waiting for the End », dans *Apocalyptic Theory and the Ends of the World*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 250-263.
- _____, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, « The Mary Flexner Lectures », 1968.
- La Bible. Traduction œcuménique de la Bible*, Toronto/Montréal, Alliance biblique universelle/Le Cerf, 1975.
- LOTMAN, Yuri, « Semiotic space », *Universe of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 123-142.
- MANIEZ, Claire, « Parole et écriture dans *Le voyage d'Anna Blume* », dans Annick DUPERRAY, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenn), 1995, p. 187-196.
- MARVICK, Louis W., « Two Versions of the Symbolist Apocalypse : Mallarmé's *Livre* and Scriabin's *Mysterium* », *Criticism*, vol. XXVIII, n° 3, été 1986, p. 287-306.
- NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, « Advances in Semiotics », 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, édition électronique, 1994.

- PRUD'HOMME, Johanne, « Préliminaires » et « Espaces et frontières romanesques », dans « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 1994, p.8-70.
- SCHWITTERS, Kurt et Marc DACHY, *Merz. Écrits; Ursonate suivi de Schwitters par ses amis*, Paris, G. Lebovici, 1990.
- WAGAR, W. Warren, « Part One/The Dream of Last Things », dans *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 3-30.
- WASHBURN, Katherine, « A Book at the End of the World : Paul Auster's *In the Country of Last Things* », dans *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XIV, n° 1, 1994, p. 62-65.
- WESSELING, Elisabeth, « *In the Country of Last Things* : Paul Auster's Parable of the Apocalypse », *Neophilologus*, vol. XLLV, n° 4, 1991, p. 496-504.
- WOODS, Tim, « "Looking for Signs in the Air" : Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* », dans Dennis Barone, dir., Collectif, *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 107-128.
- ZAMORA, Lois Parkinson, « Introduction » et « The Myth of Apocalypse and the American Literary Imagination », dans Lois Parkinson Zamora, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 1-10 et 97-138.