LE FANTÔME DU CINÉASTE DANS *THE BOOK OF ILLUSIONS* DE PAUL AUSTER

L'œuvre du romancier américain Paul Auster est peuplée d'écrivains et de références littéraires, de jeux métafictionnels qui interrogent les pouvoirs du récit mais aussi les responsabilités et l'éthique du romancier. Dans cette réflexion qui porte avant tout sur l'écriture, ses moyens et ses fins, le cinéma occupe une place marginale, bien que l'auteur se présente comme cinéphile et avoue dans quelques entretiens avoir espéré devenir metteur en scène, avant de renoncer à un art qui « n'était pas pour [lui[1]] ». Paul Auster montre même une certaine réserve envers le septième art dans son rapport à la réalité et au spectateur, pointant avec radicalité l'écart qui distingue profondément à ses yeux le cinéma de l'œuvre littéraire qui conserve toute sa préférence :

> *I also have certain problems with* [*movies*]. *Not just with this or that particular movie, but with the movies in general, the medium itself.* […] *The two-dimensionality first of all. People think of movie as* « *real* »*, but they're not. They're flat pictures projected against a wall, a simulacrum of reality, not the real thing. And then there's the question of the images. We tend to watch them passively, and in the end they wash right through us. We're captivated and intrigued and delighted for two hours, and then we walk out of the theater and can barely remember what we've seen. Novels are totally different. To read a book, you have to be actively involved in what the words are saying. You have to work, you have to use your imagination. And once your imagination has been fully awakened, you enter into the world of the book as if it were your own life. You smell things, you touch things, you have complex thoughts and insights, you find yourself in a three-dimensional world*[2].
>
> Le cinéma me pose aussi certains problèmes. Pas seulement l'un ou l'autre film en particulier, mais en général, en tant que moyen d'expression. […] Le fait qu'il soit en deux dimensions, avant tout. Les gens considèrent les films comme « réels », mais ils ne le sont pas. Ce sont des images plates projetées sur un mur, un simulacre de la réalité, pas la réalité elle-même. On a tendance à les regarder passivement, et à la fin elles nous passent à travers. On est captivé, intrigué et ravi pendant deux heures, et puis on sort de la salle et on se rappelle à peine ce qu'on a vu. Les romans, c'est tout à fait différent. Pour lire un livre, il faut s'impliquer activement dans ce que disent les mots. Il faut travailler, employer son imagination. Et dès lors que l'imagination est bien éveillée, on entre dans l'univers du livre comme dans celui de sa propre vie. On sent les choses, on les touche, on a des pensées et des intuitions complexes, on se trouve dans un monde à trois dimensions[3].

Pourtant, pendant un peu plus d'une décennie, le cinéma détourne le cours de la carrière romanesque de Paul Auster pour prendre une place centrale dans son œuvre, au fil de

---

[1] « J'ai toujours adoré le cinéma. Quand j'avais 20 ans, au moment où je suis venu en France pour faire mes études, je pensais que je voulais devenir metteur en scène. J'écrivais déjà des poèmes, j'essayais d'écrire des romans et j'ai été tout à coup saisi par le désir de faire du cinéma. Je voulais m'inscrire à l'Idhec mais les formulaires étaient tellement compliqués à remplir que j'ai vite abandonné... À l'époque, j'étais très timide. J'avais une énorme difficulté à parler devant les autres. S'il y avait plus de deux personnes dans une salle, je devenais muet. Je me suis alors dit que le cinéma n'était pas pour moi », in « Paul Auster : " Tout commence avec le corps" », propos recueillis par François Busnel, publié le 01/03/2013, *L'Express*, en ligne [http://www.lexpress.fr/culture/livre/paul-auster-tout-commence-avec-le-corps_1224572.html], consulté le 16/02/2016.

[2] Paul Auster, *Smoke and Blue in the Face : Two Films by Paul Auster*, Londres, Faber, 1995, p. 6, cité par Jesús Ángel González, « Words Versus Images : Paul Auster's Films from *Smoke* to *The Book of Illusions* », *Literature Film Quaterly*, vol. 37, N°1, 2009, p. 28-29.

[3] Entretien de Paul Auster avec Annette Insdorf, repris dans *Smoke* [1995], traduit de l'américain par Christine Le Bœuf et Marie-Catherine Vacher, Thesaurus, Actes Sud, 1996, p. 1211.

l'écriture et de la réalisation de quatre films et d'un roman. Lorsque Philip Haas adapte pour le cinéma son roman *The Music of Chance* en 1993, la participation du romancier reste mineure (une apparition discrète à la fin du film). En revanche, pour le projet du réalisateur Wayne Wang d'adapter la nouvelle de Paul Auster, *Le Conte de Noël d'Auggie Wren* (*Auggie Wren's Christmas Story*, publiée en 1990), le romancier devient cette fois-ci scénariste puis il accompagne la préparation et la réalisation de *Smoke* aux côtés du réalisateur. De cette expérience cinématographique en duo naît un vrai plaisir à collaborer pour Wayne Wang et Paul Auster qu'ils choisissent de prolonger dans un second film, tourné à la suite du précédent, *Blue in the face*, composé de saynètes improvisées. Les deux films sortent la même année sur les écrans en 1995. En 1997, l'écrivain est choisi pour être membre du jury du festival de Cannes, puis, bien que Paul Auster assure alors, après *Smoke*, ne pas désirer tourner un autre film, il écrit le scénario de *Lulu on the Bridge* et se lance dans la réalisation après que son ami Wim Wenders a décliné sa proposition de tourner le film. *Lulu on the Bridge* est retenu dans la sélection officielle « Un certain regard » du festival de Cannes 1998. En 2006, enfin, il écrit et réalise un dernier film, *The Inner Life of Martin Frost*, adapté d'un scénario plus ancien, écrit en 1999 mais qui a été réutilisé dans un épisode important du roman *The Book of Illusions* publié en 2002, roman qui offre un contrepoint romanesque essentiel à cette période presque entièrement dédiée à la création cinématographique.

En effet, ce roman tisse des liens profonds à plusieurs titres avec le cinéma, celui de Paul Auster tout d'abord puisqu'il fait écho aux deux films qu'il a réalisés seul : outre la reprise de l'intrigue de *The Inner Life of Martin Frost* (qui sortira sur les écrans quatre ans après la publication du roman), le ranch dans lequel se passe une partie de l'action se nomme « Blue Stone Ranch » évoquant ainsi la pierre bleue magique qui provoquait la rencontre amoureuse des deux personnages principaux de *Lulu on the Bridge*, long-métrage sorti quatre ans avant. D'autre part, l'intrigue du roman se noue autour d'un personnage de cinéaste, Hector Mann, acteur et réalisateur méconnu de films muets du début du XXe siècle, tombé dans l'oubli après sa disparition précoce et inexpliquée en 1929. Le narrateur du roman, un universitaire, David Zimmer, qui tente de surmonter une terrible épreuve personnelle (la mort de sa femme et de ses deux enfants dans un accident d'avion), découvre les films muets de Mann et lui consacre un essai (*The Silent World of Hector Mann*) avant de se retrouver témoin des derniers instants du cinéaste, le rencontrant en 1988 quelques heures avant sa mort. L'histoire secrète d'Hector Mann se dévoile alors : sa fuite après une mort tragique dont il se sent responsable, sa vie sous une nouvelle identité et surtout son œuvre secrète, les quatorze films qu'il a tournés depuis 1940 dans son ranch, dont il refuse la diffusion en raison d'un serment qu'il a fait et qui seront détruits, selon sa volonté, à son décès.

Hector Mann est l'homme d'un cinéma proprement invisible, ce qui offre une représentation du cinéaste tout à fait paradoxale et singulière au moment même où le romancier Paul Auster, en amont et en aval de *The Book of Illusions*, construit une œuvre cinématographique (et où l'écrivain – dans *Smoke* et *The Inner Life of Martin Frost* – devient alors lui-même une figure de cinéma). Ces jeux d'échos et de miroirs entre roman et cinéma engagent une réflexion sur leur rencontre possible mais aussi sur leurs divergences dans les moyens et les fins, en révélant une prédilection certaine pour l'écriture romanesque au détriment du cinéma (comme le soulignait le romancier lui-même dans l'entretien cité au début, publié après la sortie de *Smoke*), sans pour autant réinscrire une hiérarchie entre les deux arts. Encadré par la création de deux films, *The Book of Illusions* s'attache moins à rendre son écriture cinématographique qu'à mettre en récit le cinéma et même l'inventer par les mots, en quête d'un équilibre fragile pour conjuguer les pratiques artistiques, avec une conscience cependant des ambiguïtés de la position du romancier face au cinéma qui en fait l'œuvre d'un fantôme.

La présence fantomatique du cinéaste

Bien que Hector Mann soit évoqué dès la première ligne du roman, c'est son absence qui est d'emblée soulignée par un pronom personnel dont la référence reste en suspens jusqu'à la deuxième phrase, par la mention de sa mort supposée et le silence qui l'entoure : « *Everyone thought he was dead. When my book about his films was published in 1988, Hector Mann had not been heard from in almost sixty years*[4] ». De fait, sa disparition inexpliquée au début de l'année 1929, deux mois après la sortie de son douzième film muet, donne à Hector Mann une aura fantomatique – un défunt qui pourrait réapparaître dans le monde des vivants – qui s'impose au récit lui-même. En effet, le personnage est d'abord (presque) absent du premier niveau de récit, celui du narrateur principal David Zimmer qui raconte comment il a découvert l'œuvre d'Hector Mann. Pour David Zimmer, le cinéaste est une figure du passé, des années vingt, dont il n'a connaissance, presque soixante ans après sa disparition, que par le biais d'archives (des films et des coupures de presse) qu'il se met à rechercher dans différentes institutions, moins avec l'appétit du chercheur que pour parvenir à se défaire d'un enlisement destructeur à la suite de la mort de sa femme et de ses enfants. Hector Mann n'est donc pas un personnage à proprement parler du récit du narrateur puisque le cinéaste ne semble plus appartenir à son époque : à l'exception d'un seul passage, ce dernier n'est présent que dans les récits insérés, second degré de narration aux occurrences multiples dans le roman. En effet, *The Book of Illusions* se construit selon un emboitement narratif : le récit premier accueille successivement d'autres récits comme la description et l'analyse minutieuse des films muets d'Hector Mann par David Zimmer au chapitre 2, le récit de sa vie secrète après sa disparition telle que la raconte Alma Grund venue chercher le narrateur pour qu'il rencontre Hector Mann avant qu'il ne meure au chapitre 5 ; puis, un peu plus loin au chapitre 7, ce sera la description du seul film de la seconde période artistique du cinéaste que pourra voir David Zimmer.

Néanmoins, au dernier tiers du roman, il est permis au narrateur de voir en personne Hector Mann, vivant, dans son ranch au milieu du désert du Nouveau Mexique : au terme de sa vie, le cinéaste souhaite en effet rencontrer celui qui vient de lui consacrer tout un ouvrage et l'a convié chez lui par l'intermédiaire de sa femme. Mais David Zimmer retarde sa venue, croyant être victime d'un canular et lorsqu'Alma Grund finit par le convaincre de faire le voyage, il ne pourra rester que cinq minutes avec le cinéaste : David Zimmer, arrivé tard, doit laisser le vieil homme se reposer ; le lendemain, celui-ci est décédé. L'apparition d'Hector Mann dans le récit est ainsi tout à fait évanescente, à peine cinq pages, le temps d'un court dialogue. Pour David Zimmer, c'est pourtant l'incarnation et la preuve de l'existence de celui qui lui apparaissait davantage comme un personnage que comme une personne réelle :

> *Until I saw him lying there in the bed, I'm not sure that I ever fully believed in him. Not as an authentic person* […] *It stunned me to acknowledge that Hector had hands and eyes, fingernails and shoulders, a neck and a left ear – that he was tangible, that he wasn't an imaginary being. He had been inside my head for so long, it seemed doubtful that he could exist anywhere else.*
>
> Jusqu'au moment où je l'ai vu, couché là, dans son lit, je ne suis pas certain d'avoir jamais véritablement cru en lui. Pas comme à quelqu'un d'authentique, en tout cas […]. J'étais stupéfait de constater qu'Hector avait des mains et des yeux, des ongles et des épaules, un cou et

[4] Paul Auster, *The Book of Illusions*, New York, Picador, 2003 [Henry Holt and Compagny, 2002], p. 1 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, *Le Livre des illusions*, Arles, Actes Sud, 2002 : « Tout le monde le croyait mort. Quand mon livre consacré à ses films a été publié en 1988, il y avait près de soixante ans qu'on n'avait plus entendu parler d'Hector Mann », p. 7.

> une oreille gauche – qu'il était tangible, que ce n'était pas un être imaginaire. Il occupait mes pensées depuis si longtemps qu'il me paraissait douteux qu'il pût exister ailleurs[5].

Après cette apparition dans la pénombre ne suivra dans le récit qu'une dernière trace de l'existence d'Hector Mann, tout aussi fugitive : une page de son journal personnel, sauvegardée et reproduite par les soins du narrateur au cours du chapitre 8, où brièvement s'exprime le je du cinéaste.

Hector Mann hante ainsi le récit du narrateur tout comme il hante le cinéma d'une présence ténue, à peine perceptible. David Zimmer souligne en effet dès le début du roman que le cinéaste, figure mineure du muet, est très rapidement tombé dans l'oubli après sa fuite qui coïncide avec l'arrivée du cinéma « parlant » :

> *By 1932 or 1933, Hector belonged to an extinct universe, and if there were any traces of him left, it was only as a footnote in some obscure book that no one bothered to read anymore. The movies talked now, and the flickering dumb shows of the past were forgotten.* […] *They had been dead for just a few years, but already they felt prehistoric, like creatures who had roamed the earth when men still lived in caves.*
>
> Dès 1932 ou 1933, Hector appartenait à un univers disparu, et s'il restait de lui quelque trace, c'était comme une note en bas de page d'un ouvrage que plus personne ne se souciait de lire. Le cinéma était parlant, désormais, et les pantomimes tremblotantes de jadis étaient oubliées. […] Tout cela n'était mort que depuis quelques années et déjà cela paraissait préhistorique, telles les créatures qui erraient sur la terre quand l'homme habitait encore les cavernes[6].

Ce cinéma virtuose des années vingt est devenu à l'autre bout du siècle, selon les mots du narrateur, « un art défunt, un genre tout à fait mort qui plus jamais ne serait pratiqué » (« *a dead art, a wholly defunct genre that would never be practiced again* ») que nous « […] regard[ons] à travers une grande faille d'oubli » (« *We watched them across a great chasm of forgetfulness*[7] »). L'image d'Hector Mann se construit ainsi dans une inactualité, en noir et blanc comme ses films, renforcée encore par l'accès difficile, d'un point de vue matériel, à son œuvre dont les copies disparues sont tardivement (et mystérieusement) retrouvées – et dispersées entre six organismes d'archives cinématographiques répartis sur deux continents, Amérique et Europe. David Zimmer se trouve d'ailleurs être le premier à revoir l'intégralité de l'œuvre d'Hector Mann : en se rendant successivement sur chaque site, le narrateur recompose patiemment l'identité de cinéaste et d'acteur de Mann et le fil artistique de ses créations ainsi morcelées.

L'enquête de Zimmer met au jour cependant une dernière esquive de l'auteur, ou plus exactement expose sa destinée spectrale telle qu'elle se révèle rétrospectivement dans son avant-dernier film public, *Mr Nobody*, où le personnage que joue Hector Mann doit lutter contre un ennemi qui l'a rendu complètement invisible aux yeux du monde entier, à l'exception de l'objectif de la caméra : « spectre en chair et en os, un homme qui n'est plus un homme » (« *a specter made of flesh and blood, a man who is no longer a man*[8] »), le personnage qu'a inventé Hector Mann semble pour David Zimmer « une méditation sur sa propre disparition » à venir (« *a meditation on his own diasappearance*[9] »), puisque l'acteur-réalisateur avait conscience que sa carrière à peine amorcée était déjà en péril en raison de la banqueroute de son producteur et de l'arrivée du cinéma parlant : il semblait ainsi faire ses adieux au cinéma, avant même que la mort accidentelle de son ancienne compagne (tuée par

[5] *Ibid*., p. 193 ; p. 263-264.
[6] *Ibid*., p. 2 ; p. 8-9
[7] *Ibid*., p. 13 ; p. 23-24.
[8] *Ibid*., p. 34 ; p. 54.
[9] *Ibid*., p. 45 ; p. 69.

celle qui devait être sa future femme) ne le conduise à la clandestinité. De ses quarante ans de vie secrète au Nouveau Mexique, où personne à part sa famille proche ne connaît sa véritable identité, il ne restera rien après la mort d'Hector Mann si ce n'est les cendres de ses films inédits brûlés par sa veuve (ainsi que les cendres de sa biographie écrite par sa protégée, Alma Grund) et le récit du narrateur qui a recueilli les dernières traces de ce cinéaste fantomatique.

Le double de l'écrivain

Par les choix qui président à la représentation du cinéaste dans *The Book of Illusions*, en particulier celui de se pencher avant tout sur le cinéma muet (même si les œuvres de la seconde période artistique de Mann sont des films parlants, mais proprement invisibles pour le narrateur à une seule exception), Paul Auster se place à l'écart de l'histoire du cinéma qui se construit au fil du XXe siècle et plus encore de son actualité, en se concentrant sur un cinéaste reclus dans le désert qui refuse toute diffusion publique de son œuvre. Ce faisant, en coupant les liens d'Hector Mann avec le monde cinématographique contemporain, le romancier le rapproche de la création littéraire : en effet, aux yeux du personnage-narrateur (qui avoue, contrairement au romancier réel, n'être pas cinéphile et se montre même très radical dans son désintérêt général pour le cinéma), l'écart entre les deux arts, cinéma et littérature, se réduit significativement lorsque l'on considère le cinéma muet :

> *I liked* [*the movies*] *in the way that everyone else did – as diversions, as animated wallpaper, as fluff. No matter how beautiful or hypnotic the images sometimes were, they never satisfied me as powerfully as words did. Too much was given, I felt, not enough was left to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world – which is in us as much as it is around us. That was why I had always instinctively preferred black-and-white pictures to color pictures, silent films to talkies.*
>
> J'aimais le cinéma comme tout le monde l'aime – comme une distraction, du papier peint animé, une bagatelle. Quelles que fussent parfois la beauté ou la nature hypnotique des images, elles ne me satisfaisaient jamais aussi profondément que les mots. Trop de choses étaient données, me semble-t-il, trop peu laissées à l'imagination du spectateur et, paradoxalement, plus le cinéma simulait de près la réalité, plus grave était son échec à représenter le monde – celui qui est en nous autant que celui qui nous entoure. C'était la raison pour laquelle j'avais toujours, d'instinct, préféré le noir et blanc à la couleur, les films muets aux films parlants[10].

Selon le narrateur, en effet, dans les comédies muettes, « nous n'avions plus à prétendre que nous regardions le monde réel. L'écran plat était l'univers, et il existait en deux dimensions. La troisième dimension naissait dans notre tête[11] » : en cela, le cinéma muet retrouve dans son rapport au spectateur une caractéristique de l'œuvre littéraire telle que Paul Auster l'avait décrite dans l'entretien avec Annette Insdorf cité au début[12].

Le parallèle entre les deux arts est d'autant plus frappant que le cinéma d'Hector Mann se présente comme une fabrication artisanale, sans commune mesure avec l'industrie des studios. Déjà dans sa première période muette, contraint à des budgets très réduits, « Hector travaillait seul avec deux gagmen, Andrew Murphy et Jules Blaustein, en improvisant au fur et à mesure et en tournant souvent la nuit sur des plateaux qu'on leur prêtait, avec des équipes épuisées et

---

[10] *Ibid*., p. 12 ; p. 23-24.

[11] « *and therefore we no longer had to pretend that we were looking at the real world. The flat screen was the world, and it existed in two dimensions. The third dimension was in our head* », *ibid*., p. 13 ; p. 24.

[12] La prédilection du personnage pour le muet est partagée par Paul Auster, qui a écrit lorsqu'il était jeune des scénarii pour films muets (dont les manuscrits ont été perdus) et qui affirme dans ses entretiens son goût pour ce genre.

du matériel d'occasion[13] ». Ensuite, lorsqu'il revient au septième art en 1940, pour ne pas rompre la promesse qu'il avait faite de renoncer au cinéma après la mort de son ancienne compagne (il a décidé de sacrifier son art pour expier sa faute), Hector Mann circonscrit très strictement la production et la diffusion de ses films : la propriété du Nouveau Mexique devient un petit studio de cinéma, « un univers autonome, un centre privé de création cinématographique » pour le tournage comme la postproduction (« *a self-contained universe, a private compound for making films*[14] »). La « démarche » reste « collective » mais elle mobilise uniquement le petit groupe des proches de l'auteur, comme l'explique Alma au narrateur :

> *It was a hands-on, do-it-yourself operation. Hector wrote, directed, and edited the films. My father lit them and shot them, and after the shooting was done, he and my mother did all the lab work. They processed the footage, cut the negatives, mixed the sound, and saw everything through until the final prints were in the can.*
>
> C'était une démarche collective, chacun mettait la main à la pâte. Hector écrivait les films, les dirigeait et les montait. Mon père les éclairait et les tournait, et une fois le tournage achevé, ma mère et lui étaient chargés du travail de laboratoire. Ils développaient les séquences, coupaient les négatifs, mixaient le son et s'occupaient de tout jusqu'à ce que la version définitive soit dans la boîte[15].

Ce travail en comité restreint se rapproche du travail solitaire de l'écrivain à sa table d'écriture, fabriquant ses univers fictionnels avec presque rien. Paul Auster note d'ailleurs dans l'entretien donné après *Smoke* que la dimension collective et collaborative du cinéma avait renforcé, au sortir de la réalisation, son désir de retourner à l'isolement de l'écrivain : « *It's time for me to crawl back into my hole and begin writing again. There's a new novel calling out to be written, and I can't wait to lock myself in my room and get started*[16] ». Le ranch de Blue Stone représente lui-même une forme d'enfermement, de huis-clos familial dédié à la création cinématographique. Entièrement indépendant dans le financement de son œuvre (grâce à l'argent de sa femme, reçu en héritage), libéré de toute contrainte commerciale puisque les films ne seront jamais livrés au public, Hector Mann a la maîtrise de chaque étape de la fabrication de ses films : par cette réduction extrême de l'équipe nécessaire, il affirme une pleine autorité d'auteur – tel un écrivain devant son manuscrit – avec cette seule réserve, qui est ici tout à fait déterminante, que l'existence de son œuvre cinématographique reste en suspens en l'absence d'une transmission à autrui. C'est tout le sens du « pacte avec le diable » (« *a pact with the devil* ») qu'a conclu Hector Mann pour ne pas rompre sa promesse de renoncer au cinéma, ainsi que le rapporte Alma Grund :

> *If a tree falls in the forest and no one hears it fall, does it make a sound or not ? Hector had read a lot of books by then, he knew all the tricks and arguments of the philosophers. If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not ? That's how he justified*

---

[13] « *Just Hector and a pair of gagmen named Andrew Murphy and Jules Blaustein improvising as they went along, often shooting at night on borrowed sets with exhausted crews and secondhand equipment* », *ibid.*, p. 17; p. 30.

[14] *Ibid.*, p. 181 ; p. 249.

[15] *Idem.*

[16] « Il est temps pour moi de rentrer dans mon trou et de me remettre à écrire. Il y a un nouveau roman qui demande à naître, et j'ai hâte de m'enfermer chez moi et de le commencer », Paul Auster, *Smoke and Blue in the Face : Two Films by Paul Auster*, *op. cit.* ; entretien de Paul Auster avec Annette Insdorf, repris dans *Smoke, op. cit.*, p. 1226. Dans l'entretien avec François Busnel, Paul Auster souligne encore son rapport ambivalent au cinéma par la relation à autrui que cet art implique : « J'ai alors découvert [avec Wayne Wang] quel immense plaisir c'était de faire un film. Mais quel immense travail, aussi. Et en équipe. Pour un écrivain, qui est par essence solitaire, c'est très difficile. C'est aussi une joie énorme », « Paul Auster : "Tout commence avec le corps" », propos recueillis par François Busnel, *L'Express,* art. cit., en ligne.

what he did. He would make movies that would never be shown to audiences, make movies for the pure pleasure of making movies.

Si un arbre tombe dans la forêt et si personne ne l'entend tomber, cela fait-il du bruit ou non ? Hector avait beaucoup lu à cette époque, il connaissait toutes les astuces et tous les arguments des philosophes. Si quelqu'un fait un film et si personne ne le voit, est-ce que ce film existe, ou non ? C'est comme ça qu'il se justifiait. Il ferait des films qui ne seraient jamais vus du public, des films faits pour le pur plaisir de faire des films[17].

Or la radicalité du choix d'Hector Mann, celui d'un « nihilisme étourdissant » (« *breathtaking nihilism*[18] »), en fait un personnage austérien qui évoque d'autres romans de l'auteur, en particulier plusieurs personnages d'écrivain qui ont fait le choix de fuir et de renoncer tant au monde qu'à leur œuvre littéraire. Opposés à la moindre concession, portés par un désir d'absolu, ces personnages se détournent de la création esthétique en raison d'une exigence éthique devant primer sur le reste. Fanshawe dans « The Locked Room » (dans *The New York Trilogy*) abandonne sans explication femme, enfant et œuvre littéraire, confiant ce qui faisait toute sa vie à son ami d'enfance. L'écrivain Benjamin Sachs dans *Leviathan*, à la suite d'un accident, entre en clandestinité et s'engage dans un activisme politique en défense de la liberté (en faisant exploser des reproductions de la Statue de la Liberté) où l'écriture n'a plus de place. Ces figures de renoncement extrême dans les romans de Paul Auster participent d'une représentation de l'écrivain comme un être fantomatique qui, par sa réclusion, ne semble plus appartenir vraiment au monde, comme le suggère la deuxième nouvelle de la Trilogie, « Ghosts[19] ». Hector Mann partage avec l'écrivain cette dimension spectrale. Il faut enfin noter que le cinéaste lui-même (et, bien sûr, en sous-main Paul Auster) renforce ce parallèle entre cinéma et littérature à travers son film *The Inner Life of Martin Frost* qui met en scène un personnage d'écrivain, Martin Frost, retiré dans une maison de campagne pour se reposer mais également pour se consacrer à l'écriture d'une nouvelle œuvre et qui choisit de brûler son livre pour maintenir en vie sa muse, Claire, dont il est tombé amoureux. Le créateur transpose ainsi, par une mise en abyme intime dans l'histoire de son personnage, le devenir de sa propre œuvre, qui doit être réduite en cendres dans les vingt-quatre heures qui suivent sa mort : pour l'écrivain comme pour le cinéaste, le sacrifice de leur art est le prix pour une vie à racheter.

Lignes de frontière

Éloigné de l'industrie du cinéma, isolé dans le désert et vouant son œuvre au feu, le cinéaste prend modèle sur l'écrivain dans ses postures ainsi que dans son rapport conflictuel au monde et à la création dans l'imaginaire austérien[20]. Jeu de dédoublement que semble confirmer la réalisation par le romancier lui-même du film *The Inner Life of Martin Frost*, dont il avait confié la responsabilité fictive à son personnage (puisque le scénario préexistait,

---

[17] Paul Auster, *The Book of Illusions*, *op. cit.*, p. 179 ; p. 246.

[18] *Idem.*

[19] On pense également à Benjamin Sachs dans *Leviathan* qui signe ses actions militantes du nom de « Fantôme de la liberté » (« *Phantom of Liberty* »).

[20] L'œuvre détruite est aussi un motif récurrent dans les récits de Paul Auster, *The New York Trilogy* notamment. Hector Mann se figure aussi comme un héritier de Kafka, avec la conscience du risque des « testaments trahis » comme le remarque Alma : *« As far as I know, Hector is the first artist to make his work with the conscious, premeditated intention of destroying it. There's Kafka, of course, who told Max Brod to burn his manuscripts, but when it came to the decisive moment, Brod couldn't go through with it. But Frieda will »*, *ibid.*, p. 179-180 ; « Pour autant que je sache, Hector est le premier artiste à créer son œuvre avec l'intention consciente, préméditée, de la détruire. Il y a Kafka, bien sûr, qui a chargé Max Brod de brûler ses manuscrits mais, arrivé au moment décisif, Brod n'a pas pu s'y résoudre. Frieda, elle, le fera », p. 247.

selon le romancier, à l'écriture du roman) : Paul Auster prend la place d'Hector Mann, fait renaître son fantôme et nous donne à voir l'œuvre perdue dans les flammes. Pourtant ce passage d'un art à l'autre est problématique et le roman *The Book of Illusions* se montre en réalité tout à fait conscient des écarts qui séparent le travail de l'écrivain de celui du cinéaste.

De fait, dans l'histoire racontée, l'écrivain est celui qui provoque la disparition, à proprement parler, du cinéaste : c'est ce que finit par conclure David Zimmer dans les dernières pages, supposant que la femme d'Hector Mann a tué son mari après l'arrivée du narrateur afin qu'il ne revienne pas sur sa promesse de ne jamais montrer ses films à autrui. Elle précipite alors la destruction de l'œuvre de telle sorte qu'un film seulement est projeté au ranch pour le narrateur avant la destruction totale de l'œuvre. Ainsi la personne qui avait permis une certaine réapparition du fantôme du cinéaste par son essai sur l'œuvre de Mann provoque – bien involontairement – sa mort réelle.

Cette disposition des événements devient significative en ce qu'elle découle d'une saisie des pouvoirs de chaque art et des modes de création qui leur sont propres. S'il évoque le septième art et se situe dans une période créative où Paul Auster s'est consacré à l'écriture et à la réalisation de films, *The Book of Illusions* ne se modèle pas sur le cinéma dans son écriture ou sa construction[21] : au contraire, il le convertit en objet romanesque, intégré dans une histoire qui explore avant tout les ressources de l'écriture. Ce livre qui marque pour Paul Auster un retour au roman révèle une certaine volonté d'incorporer le cinéma, voire de se mesurer à lui en revendiquant la force propre de l'imaginaire littéraire, comme le suggère ces propos de Paul Auster en entretien lorsqu'il évoque les passages dans son livre qui mettent en récit les films d'Hector Mann :

> Capturer des images avec des mots demande des efforts considérables. L'acteur Harvey Keitel, avec qui j'ai tourné et qui est devenu un ami, […], a lu le livre et m'a dit : « Tu as inventé une nouvelle forme de cinéma, le film écrit. » C'est peut-être mieux qu'un film tourné. Le lecteur peut le voir, l'imaginer. Donc, concevoir un film parfait[22].

Cependant, cette remarque n'illustre que partiellement le travail du roman qui consacre finalement une part mineure à la mise en écriture de l'image – plus exactement à cette simulation par l'écrit d'un film lui-même entièrement imaginaire : la description-analyse des films muets de Mann et celle de *The Inner Life of Martin Frost* occupent une cinquantaine de pages (soit environ un septième du livre). Il est vrai que ces pages sont saisissantes, en particulier celles sur la période muette de Mann qui analysent de façon très fine et pénétrante son jeu d'acteur, l'invention de son personnage burlesque (aux côtés de Chaplin ou de Keaton) ainsi que son travail de mise en scène tout en restituant par hypotypose l'illusion des films à la lecture. Le roman donne alors à *voir*, à travers l'imagination du lecteur, le cinéma, proprement *invisible* pour nous, du cinéaste : invisible, non seulement en raison de la destruction (imaginaire) des négatifs mais par son inexistence réelle (et pourtant inventée de façon très vraisemblable) en dehors de l'univers romanesque. Pour son personnage de cinéaste, le romancier invente des films sans images, des films (muets !) constitués seulement d'un titre et de mots[23].

---

[21] Paul Auster dit ainsi dans un entretien : « je me rends compte que ce que j'écris n'est pas du tout cinématographique. Vous trouvez très peu de descriptions physiques, très peu de scènes dramatiques dans mes romans, qui, d'ailleurs, ne se déroulent jamais scène par scène, ce qui est le propre des livres qui ressemblent à des films », « Rencontre avec Paul Auster », par Catherine Argand (Lire) publié le 01/05/2002, *L'Express*, en ligne [http://www.lexpress.fr/culture/livre/rencontre-avec-paul-auster_806430.html], consulté le 16/02/2016.

[22] *Ibid.*

[23] *The Inner Life of Martin Frost* présente un cas assez différent puisqu'il se trouve pour sa part plus proche du récit littéraire, notamment par le choix d'une voix off jouant le rôle de narrateur (à la première personne dans le

Néanmoins, le cinéma imaginaire que crée le roman s'éloigne du cinéma réel dans sa forme, bien sûr, comme dans ses enjeux : il s'agit moins de donner une réalité présente aux films que de mettre en évidence la fragilité de leur existence. Le roman raconte les films d'Hector Mann et les joue pour le lecteur mais en soulignant leur inaccessibilité : il s'attache alors à en recueillir les traces. De façon significative, lorsque David Zimmer voit pour la première fois un extrait d'un film muet d'Hector Mann, il est « frappé par l'idée » (« *it struck me* ») de regarder un « art défunt » (« *dead art* ») : « *And yet, for all the changes that had occurred since then, their work was as fresh and invigorating as it had been when it was first shown*[24] ». Il s'agit ici pour le narrateur de louer le génie de ces films qui ont inventé selon lui un nouveau langage mais cela montre aussi combien le cinéma se définit dans sa capacité à donner l'illusion de la vie, lorsque la littérature laisse un goût de cendres. Cette divergence profonde du cinéma et du roman se retrouve dans l'image de l'œuvre brûlée : Hector Mann, cinéaste, imagine dans son film *The Inner Life of Martin Frost* que Martin Frost parvient en brûlant son livre à réinsuffler la vie à sa muse (qui dépérit au fur et à mesure que l'œuvre s'écrit et se retrouve à l'agonie lorsque Martin Frost termine son récit ; chaque page détruite lui redonne alors des forces). Le sacrifice des films de Mann, à sa mort, conduit pour sa part à alourdir le poids de la perte, dans une propagation incontrôlée de cette volonté destructrice qui entraîne la mort de deux autres personnages : sa femme Frieda qui est tuée accidentellement par Alma (alors que la première finissait de détruire toutes traces de l'œuvre de Mann) et Alma elle-même qui se suicide alors, ne pouvant faire face à son acte. Dans l'imaginaire de Paul Auster, le cinéma ramène à la vie : les deux films qu'il a réalisés rêvent d'une résurrection, tel le musicien de *Lulu on the Bridge* qui, le temps de son agonie, après avoir été blessé à mort lors d'une fusillade à un concert, s'imagine survivre et trouver une deuxième chance pour racheter sa vie solitaire et égoïste ; ou encore telle la résolution de Martin Frost dans le film qui choisit l'amour contre l'œuvre et met tout en œuvre pour faire vivre à ses côtés sa muse Claire. Le cinéma sauve aussi David Zimmer dans *The Book of Illusions*, « ramené d'entre les morts » (« *brought me back from the dead*[25] ») par Alma d'abord mais plus largement par toute l'œuvre et l'histoire d'Hector Mann.

Si l'image filmée conserve ainsi la trace de la vie[26], l'écriture se place en revanche du côté des morts, ou de leur fantôme, et parle de leur absence. C'est le cas des écrits évoqués dans *The Book of Illusions* : en premier lieu, l'essai de David Zimmer sur l'œuvre de Mann invite ses lecteurs à aller redécouvrir l'œuvre du cinéaste méconnu mais son écriture est avant tout, pour le personnage, une manière de contourner la douleur extrême du deuil (l'ouvrage porte en dédicace « À Helen, Todd et Marco – en souvenir »). David Zimmer était lui-même un fantôme dans sa propre vie, entouré de morts, lorsqu'il a écrit le livre[27]. Ce dernier terminé, un ami du narrateur lui propose un travail de traduction des *Mémoires d'outre-tombe* de

---

roman, la voix de Martin Frost lui-même, tandis que dans l'adaptation filmique de Paul Auster en 2006, le narrateur, tel un conteur, expose le récit à la troisième personne).

[24] « Et pourtant, malgré toutes les transformations qui s'étaient produites entretemps, leur travail était aussi frais et vivifiant que lors des premières projections », Paul Auster, *The Book of Illusions*, *op. cit*., p. 13 ; p. 23.

[25] *Ibid*., p. 273 ; p. 370.

[26] Alma raconte ainsi que, à la mort de sa mère, elle revient au ranch et se rend tous les matins à la salle de projection pour revoir les films que sa mère a tournés, comme actrice, pour Hector Mann : elle semble y rechercher les dernières traces de sa vie disparue.

[27] David Zimmer explique ainsi au début de son récit que « quand Helen était morte à trente-six ans, Todd à sept ans et Marco à quatre, lui-même était, autant dire, mort avec eux » (« *when the thirty-six-year old Helen and the seven-year-old Todd and the four-year-old Marco had died, most of him had died along with them* »). Un peu plus loin, lorsqu'il raconte à un ami comment il a rédigé son ouvrage sur Mann, il avoue que, depuis un an, il a passé « aussi peu [de temps] que possible » (« *as little as possible* ») avec « les vivants » (« *the living* »), accompagné quotidiennement par ce cinéaste mort, son « fou personnel » (« *court jester* ») ; *ibid*., p. 5 et p. 55 ; p. 12 et p. 81-82.

Chateaubriand, dont David Zimmer choisit de traduire le titre par *Memoirs of a Dead Man*. Toute écriture se place dans un temps posthume dans *The Book of Illusions* : Alma intitule la biographie du cinéaste *The Afterlife of Hector Mann* (et le manuscrit, fatalement, termine aussi dans les flammes ; le narrateur accordera alors à Alma le statut d'écrivain à titre posthume, en le faisant graver sur sa pierre tombale). Enfin, le récit même que nous lisons, écrit par David Zimmer, doit n'être publié qu'après la mort de l'auteur comme il l'indique dans les dernières lignes.

> *Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. I have left a letter of instruction for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone*. […] *If and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead*.
>
> Suivant l'exemple de Chateaubriand, je ne tenterai pas de publier maintenant ce que j'ai écrit. J'ai laissé des instructions à mon notaire, qui saura où trouver le manuscrit et qu'en fait lorsque je ne serai plus là. […] Quand ce livre sera publié, cher lecteur, vous pourrez avoir la certitude que l'homme qui l'a écrit est mort depuis longtemps[28].

Le cinéaste Hector Mann a fait renaître l'écrivain – David Zimmer et par là-même, Paul Auster qui retourne grâce à lui à l'écriture romanesque après une période dominée par la création cinématographique – tandis que le roman, à l'inverse, transforme le cinéaste en fantôme et le maintient dans une présence absente où se déjoue l'illusion de vie. L'écriture ne cesse de dévoiler, en contrechamp, les ombres qui demeurent, les incertitudes comme la perte qui ne se résorbe jamais. Ainsi la pierre bleue magique de *Lulu on the Bridge*, qui offrait aux personnages du film une plénitude intérieure lorsqu'ils la touchaient, se révèle n'être dans le roman, au travers d'un extrait du journal de Mann, qu'un déchet dégoûtant :

> *I crouched down to have a better look and saw that it was a stone, perhaps a jewel of some kind. A moonstone, I thought, or a sapphire* […] *So I started to pick it up, but the moment my fingers came into contact with the stone, I discovered that it wasn't what I'd thought it was. It was soft, and it broke apart when I touched it, disintegrating into a wet, slithery ooze. The thing I had taken for a stone was a gob of human spit.*
>
> Je me suis accroupi pour regarder ça de plus près et j'ai vu que c'était une pierre, sans doute un genre de pierre précieuse. Une pierre de lune, me suis-je dit, ou un saphir […] J'ai donc voulu la ramasser, mais à l'instant où mes doigts sont entrés en contact avec la pierre, je me suis aperçu que ce n'était pas du tout ce que je croyais. C'était mou, et ça se brisa sous mes doigts, se désintégrant en une chose humide et gluante. Ce que j'avais pris pour une pierre était un crachat humain[29].

Le récit garde la mémoire de l'illusion produite, ainsi que celle de sa beauté, mais la brise brutalement pour en révéler la facticité. Si le cinéma peut être le lieu où reproduire le miroitement de l'image – et Hector Mann baptisera son domaine du nom de Blue Stone Ranch –, l'écriture exige pour sa part le revers de la lucidité : « *Hector had already seen that stone, and he knew that it didn't exist, that the life they were about to build for themselves was founded on an illusion*[30] ». Les films deviennent cendres car ils doivent retourner à leur inexistence, faire disparaître l'imposture, la trahison d'un serment fait à soi-même (s'interdire la création cinématographique en expiation d'une faute) : la destruction des films se définit

[28] *Ibid*., p. 275 ; p. 373.
[29] *Ibid*., p. 248 ; p. 336.
[30] *Ibid*., p. 249 ; « Hector avait vu cette pierre et il savait qu'elle n'existait pas, que l'existence qu'ils allaient se créer là était fondée sur une illusion », p. 337.

comme une exigence morale. S'expose ainsi la relation complexe qui unit le romancier à la création cinématographique : conçu comme le lieu du déploiement de l'illusion, au-delà de la réalité, et ainsi marqué résolument par un idéalisme et une inactualité, le cinéma devient œuvre inaccessible qui hante et finalement échappe au roman – ou plus exactement que l'écriture révèle comme une œuvre illusoire, déjà disparue. Le roman lui-même « livre des illusions », tel un livre des sortilèges, s'attache à les dominer : l'écrivain en dévoile les ressorts et les effets pour affirmer la prééminence de la littérature comme lieu d'une quête complexe entre conscience du manque et conservation d'une mémoire, entre suggestion d'une présence et constat lucide d'une absence. Peut-être s'explique ici l'échec relatif, à nos yeux, des films réalisés par le romancier, en particulier *The Inner Life of Martin Frost* qui tentera de convertir un film imaginaire et idéalisé en réalité, d'affirmer l'illusion, d'incarner un fantôme, sans les nuances et la profondeur que son œuvre romanesque sait déployer[31].

Charline PLUVINET

Université de Rennes 2 – CELLAM

[31] Dans le film *The Inner Life of Martin Frost*, la voix du narrateur est jouée par Paul Auster lui-même, que l'on reconnaît aisément, même s'il n'est pas crédité au générique.