

## En commençant par la fin : ou la mort comme origine d'un impossible récit

Stéphanie LAZURE

C'est en postulant l'impossible que  
l'œuvre se procure tout le possible.

Goethe

Tout d'abord, il y a la fin. De celle-ci, véritablement, rien ne peut être dit. Elle est inconcevable : un point d'absence qui se saisit comme arrêt, toujours repoussé vers un *ailleurs* qui l'avale. Elle est ce que l'on ne peut appréhender, l'inaccessible refermé sur lui-même. Elle s'affirme comme l'énigme fondamentale de notre propre existence, l'événement inéluctable et pourtant hors d'atteinte à l'origine d'un désir de (se) signifier, en construisant le sens de cette impossibilité qu'elle est. Et pour cela, évidemment, elle continue à vouloir se dire. Mais penser la fin, c'est se prendre dans un imaginaire où ce qui se dit et ce qui s'écrit – tous les récits que l'on invente et les théories que l'on déploie – s'avèrent aussi, paradoxalement, ce qui nous la dissimule.

La fin fixe une limite inatteignable; et cela désespère de se dire. Parce qu'elle est vaste, fin de tout et de rien, parce qu'elle est insondable dans l'espace de son avènement et parce qu'elle est insaisissable de ce lieu où je suis, où nous sommes, elle ne peut être approchée que par la spéculation. C'est bien la conclusion à laquelle arrive Paul Auster dans son court essai « La mort de Sir Walter Raleigh<sup>1</sup> », où il se sert du destin tragique de ce personnage historique pour déployer une réflexion sur la finitude et l'écriture.

Ma lecture de ce texte d'Auster prend la fin comme point de départ et tentera de montrer comment la mort y est posée comme

---

<sup>1</sup> Paul Auster, « La mort de Sir Walter Raleigh » dans *Le Carnet rouge* suivi de *L'art de la faim*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p.183-190. Il y sera désormais fait référence de la façon suivante : (SWR, folio).

origine. Pour ce faire, je prendrai appui sur certaines analyses de Maurice Blanchot, présentes dans *L'espace littéraire*<sup>2</sup>, où il lie l'origine obscure de l'œuvre à l'insaisissabilité de la mort, entre autres par le biais de la métaphore d'un regard impossible révélée par le mythe d'Orphée.

### Sir Walter Raleigh

« La mort de Sir Walter Raleigh » se présente comme une fiction critique arrimée à l'histoire biographique de Sir Walter Raleigh (1554-1618). Cet Anglais, qui fut l'un des favoris de la reine Élisabeth I<sup>re</sup>, était tout à la fois administrateur, historien, écrivain, scientifique et navigateur. Il inaugura la colonisation en Virginie et participa aux expéditions aux Guyanes. Il épousa une dame d'honneur de la reine et eut deux fils. Lorsque Jacques I<sup>er</sup> succéda à la reine Élisabeth, Raleigh fut accusé de haute trahison, puis condamné à mort. C'était en 1603. Bien que l'arrêt de mort ait été prononcé, on emprisonna Raleigh dans la tour de Londres où il séjourna durant treize années et où il rédigea, entre autres choses, une œuvre intitulée *L'histoire du monde*. Cet immense ouvrage, qui entremêle une critique du pouvoir et de ses abus à des discours historique, politique et scientifique, était destiné au fils du roi, Henry, qui était favorable à sa cause<sup>3</sup>. Publiée pour la première fois en 1614, sans titre ni nom d'auteur parce que, depuis sa condamnation, Raleigh était considéré comme civilement mort, cette œuvre importante semble n'être qu'un fragment d'un projet plus vaste dont on a perdu la trace. En 1616, Raleigh fut libéré pour un ultime voyage vers l'Ouest, sous la double condition d'aller voler le trésor des Espagnols et de ne susciter aucun conflit politique. Il s'embarqua donc pour les Guyanes sur son navire, la *Destinée*. Mais l'entreprise fut un échec lamentable et Raleigh rentra en Angleterre. Le roi réitéra la sentence de mort et une hache lui trancha la tête.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955.

<sup>3</sup> Le début de la rédaction de *L'histoire du monde* (1608-09) coïncide avec la rencontre entre Raleigh et Henry, et l'accomplissement de l'œuvre vise indirectement à faire lever la sentence de mort. Le fils du roi meurt en 1612, ce qui vient mettre un terme aux espoirs de Raleigh.

### La mort comme origine

D'abord, il y a Sir Walter Raleigh. Emmuré dans une tour de pierre, il mène une vie de condamné, fixant le mur dans l'attente d'une mort imminente. Auster se sert de son destin tragique pour ancrer sa réflexion sur les possibilités et les limites de la représentation.

De par l'absence qui la constitue, la mort échappe aux possibilités de la représentation. Et bien que la mort soit inatteignable – ou peut-être justement parce qu'elle l'est –, elle s'affirme néanmoins comme structurante, fondatrice et inéluctable. Elle est ce qui assujettit : elle fixe la limite en marquant la fin et, de ce fait, circonscrit l'espace dans lequel survient l'existence. Le langage et l'imaginaire déployés afin de la saisir viennent recouvrir, en le travestissant, cet *irreprésentable* qui la définit. Elle est ce lieu que le discours tente de montrer en le circonscrivant, sans pour autant pouvoir l'atteindre. Et, même si la mort n'apparaît que sous le couvert d'une image qui la dissimule, l'être ne cesse d'inventer un sens à cette fin dont il ne peut rien savoir.

Auster dévoile simultanément la fin de ce personnage et le mouvement d'approche de la mort, marqué par la conscience de son impossible appréhension. L'écriture est porteuse de ce paradoxe dans lequel elle se prend et sur lequel s'ouvre le texte. « La mort de Sir Walter Raleigh » débute ainsi :

La tour est pierre et solitude de pierre. Crâne d'homme autour d'un corps d'homme – et sa chair vive, c'est la pensée. Mais aucune pensée n'atteindra jamais l'autre côté du mur. Et le mur ne s'écroulera pas, même martelé par l'œil. Car les yeux sont aveugles, et s'ils voient, ce n'est que parce qu'ils ont appris à voir là où il n'y a pas de lumière. Il n'y a rien ici que la pensée, et il n'y a rien. L'homme est une pierre qui respire, et il va mourir. Rien ne l'attend que la mort.

Il s'agit donc de vie et de mort. Et il s'agit de mort. Que l'homme qui vit ait réellement vécu jusqu'à l'instant de sa mort, ou que la mort ne soit rien de plus que l'instant où cesse la vie. C'est un argument de fait, c'est donc un fait qui réfute l'argument de n'importe quel mot. Car nous ne réussons jamais à dire ce que

nous souhaitons dire et, quoi que nous disions, ce sera avec la conscience de cet échec. Tout ceci est spéculation. (*SWR*, 183.)

Dès l'incipit, l'être est confronté à l'impossibilité d'appréhender la mort qui, pourtant, se dresse devant lui comme cette tour circonscrivant l'espace de sa propre existence. De là naît l'image du mur sur lequel vient frapper le regard, un regard incapable d'entrevoir l'au-delà de cette limite, et par cela rendu aveugle. Il bute contre cette façade. Le personnage scrute le mur, mais ses yeux ne perçoivent rien d'autre que la pierre. Et son opacité le ramène à sa propre pensée, habitée par l'absence et l'indicible. Maurice Blanchot dit, dans *L'espace littéraire* :

penser la mort, c'est introduire en la pensée le suprêmement douteux, l'effritement du non-sûr, comme si nous devions, pour penser authentiquement la certitude de la mort, laisser la pensée s'abîmer dans le doute et l'inauthentique – ou encore comme si, à la place où nous nous efforçons de la penser, devait se briser plus que notre cerveau mais la fermeté et la vérité de la pensée<sup>4</sup>.

Chez Auster, pourtant, l'être ne se définit qu'en cette essentielle et impossible représentation. Il existe dans ce mouvement de la pensée qui réfléchit sur la mort et qui tente d'entrevoir cela même que le mur dérobe au regard.

Auster fonde son essai sur la métaphore du regard. Il y exploite le rapport de l'être à la mort, rapport nécessairement *irreprésentable* hors d'une fiction. « Il y a le mur, » dit-il, « et il y a la vérité à laquelle nous sommes confrontés. La question est : à quel moment commence-t-on à voir le mur? » (*SWR*, 185.) La distance qui sépare l'être de sa fin peut se concevoir, de façon analogique, comme la distance nécessaire à l'acte de voir. L'écart qui s'instaure entre le sujet qui regarde et l'objet appréhendé s'avère l'espace où la vision trouve sa possibilité d'avènement. L'éloignement est ce qui permet l'immédiateté d'une perception, par cette action de la vue qui saisit le dehors et l'incorpore. Blanchot explique que

---

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p.117

[v]oir ne suppose qu'une séparation mesurée et mesurable : voir, c'est certes toujours voir à distance, mais en laissant la distance nous rendre ce qu'elle nous enlève. La vue s'exerce invisiblement dans une pause où tout se retient. Nous ne voyons que ce qui d'abord nous échappe, en vertu d'une privation initiale [...]. Voir, c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice, mais comme moyen d'immédiation, comme im-médiatrice<sup>5</sup>.

L'absence de la mort n'offre rien d'autre à l'œil qu'un mouvement qui sans cesse désespère de l'entrevoir. Le texte montre un regard qui erre et recherche ce qui échappe à la possibilité d'être vu et, de ce fait, il s'affirme comme une métaphore du parcours de l'écriture qui se veut tentative de saisissement et de représentation.

La présence de la lumière est nécessaire à la vision, comme est essentiel à la pensée ce qui éclaire, c'est-à-dire ce qui donne à voir et rend compréhensible. Mais voilà que la mort se présente telle une obscurité complète – figurée par la pierre –, où s'abîme le regard de l'être qui en sonde l'opacité. « Et le mur ne s'écroulera pas, même martelé par l'œil. Car les yeux sont aveugles, et s'ils voient, ce n'est que parce qu'ils ont appris à voir là où il n'y a pas de lumière. » (*SWR*, 183.) Ce regard aveugle métaphorise le vain mouvement d'approche de la mort, en ce qu'il est désir de voir l'obscur, désir irréalisable sans travestir la nature même de l'obscurité, c'est-à-dire en la saisissant à la lumière du jour. L'entreprise est vouée à l'échec et néanmoins toujours relancée par la conscience même de cet échec.

C'est la mort. Et nous disons « mort », comme si nous prétendions exprimer ce dont nous ne pouvons rien savoir. Et pourtant nous savons, et nous savons que nous savons. Car nous tenons cette science pour irréfutable. C'est une question à laquelle ne se trouve nulle réponse et qui nous ramène à des questions multiples, lesquelles à leur tour nous ramèneront à ce dont nous ne pouvons rien savoir. Nous sommes donc bien autorisés à demander ce que nous voulons demander. Car il ne s'agit pas seulement de vie et de mort. C'est de la mort, et c'est de la vie qu'il s'agit. (*SWR*, 184.)

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.39

« La mort de Sir Walter Raleigh » dévoile le paradoxe fondamental auquel se bute inlassablement l'être qui tente d'appréhender la mort. Incapable de la saisir et de se l'expliquer dans l'instant même de son avènement, l'instant mortel, l'être tend tout de même vers elle. Or, de cette tension surgit un espace imaginaire qui se substitue à ce néant qui le délimite. L'impénétrabilité devient, par un mouvement de retour, ce qui donne la possibilité de créer une image, un mot, un sens, un texte. Mais le voile textuel ainsi tissé, masquant l'absence qui le génère, énonce simultanément l'impossible dévoilement de ce qu'il désire montrer. Et Blanchot renchérit :

Révéler suppose, en effet, que se montre quelque chose qui ne se montrait pas. La parole (celle du moins dont nous tentons l'approche : l'écriture) met à nu, sans même retirer le voile et parfois au contraire (dangereusement) en revoilant – d'une manière qui ne couvre ni ne découvre<sup>6</sup>.

Ce qui émerge dans le texte d'Auster est l'image d'une tour où Raleigh est enfermé, comme l'homme dans sa propre existence, incapable de voir au-delà du mur ou à travers l'opacité de la pierre. Face à ce mur, la pensée de la mort se prend dans un mouvement spéculatif et s'offre à l'imaginaire qui s'avive et se déploie.

La spéculation – du latin *speculari*, observer – est ce mouvement de la pensée qui libère l'écriture, là où le langage et l'imaginaire, en se substituant à l'impossible vision de la mort, inventent une fiction qui la recouvre. Blanchot précise que

la perversion commence alors. La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non une manière de dire, mais une manière transcendante de voir<sup>7</sup>.

Si la spéculation est à l'origine du texte d'Auster, elle s'avère cependant l'affirmation de son achoppement. Elle est l'aveu de son

---

<sup>6</sup> Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 41

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.40

échec réitéré dans le corps du texte : « Et si nous réussissons jamais à dire ce que nous voulons dire, ce sera néanmoins avec la conscience de cet échec. Tout ceci est spéculation. » (*SWR*, 189.) L'écriture déployée par le mouvement spéculatif reste imbriquée dans le paradoxe qui la génère et contre lequel elle bute. Elle dit l'impossible dévoilement de cette mort qui la fait advenir.

À ce titre, le texte révèle, par de nombreux signes, l'impénétrabilité à laquelle il est confronté. Il métaphorise l'opacité en une iconographie toute minérale – la pierre, la tour, le mur. La pierre est présentée dans une matérialité qui la rend signifiante, hors du langage et du sens, à l'image de la mort elle-même. Face à cet indicible, l'écriture répond en représentant des objets impénétrables, denses et illisibles, elle se sert de la pierre comme d'un hiéroglyphe où la mort serait cryptée – comme signe d'avant le langage – et n'offre au lecteur qu'un *mot-chose* échappant au déchiffrement, un objet vidé de sens. L'écriture survient pour dire qu'elle ne peut rien dire hors de ces figures, pour dire que, derrière elles, il n'y a rien qui puisse être dit. Or, c'est précisément ce *rien* qu'elle désire dire. Parce que de *rien* – là où s'ancre la spéculation – l'on peut tout dire.

Une chose est certaine : cet homme va mourir. La Tour est impénétrable, et la profondeur de la pierre infinie. Mais la pensée détermine néanmoins ses propres limites, et l'homme qui pense peut par moment se surpasser, même s'il n'a nulle part où aller. Il peut se réduire à l'état de pierre, ou il peut écrire l'histoire du monde. Là où n'existe aucune possibilité, tout redevient possible. (*SWR*, 184.)

Le texte se construit par le biais d'une écriture spéculative. Et dans ce mouvement intrinsèquement paradoxal de l'écriture austérienne s'enchâsse le destin tragique de Raleigh, dont la vie entière est marquée par la mort.

Ainsi, Sir Walter Raleigh est condamné par une sentence qui, bien qu'elle proclame son arrêt de mort, le laisse néanmoins dans l'attente. Sa mort est assurée, déjà présente mais encore

toujours à venir. Dans l'espace de la tour, qui est celui de l'attente, la sentence de mort devient prophétie, dans la mesure où la mort n'arrive pas, bien qu'elle ne cesse d'y être par le fait même de l'annonce. Raleigh y est assujetti :

Il peut compter les pierres. Il peut devenir pierre qui respire, ou il peut écrire l'histoire du monde. Mais à tout instant, il est captif d'autrui, et sa volonté ne lui appartient plus. Seules ses pensées lui appartiennent, et il est aussi seul avec elles qu'il est seul avec l'ombre qu'il est devenu. Mais il vit. Et non seulement il vit — il vit aussi pleinement que le lui permet l'espace dont il dispose. Et au-delà de cet espace. Car une image de mort l'incitera néanmoins à trouver la vie. Et pourtant rien n'a changé. Car la seule chose qui l'attende est la mort. (*SWR*, 186.)

La parole qui prophétise donne à entendre, dans l'immédiateté de son saisissement, une vision du futur devenue performative. Raleigh habite l'espace prophétique de sa mort, espace fragile, soumis à l'effacement. Blanchot explique que

la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle l'annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. Quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable<sup>8</sup>.

Raleigh est emprisonné durant treize années dans sa tour. L'espace de sa propre existence est circonscrit par un mur indépassable : « Car la mort est un mur, et au-delà de ce mur nul ne passe. » (*SWR*, 185.) Dans ce temps devenu attente de la mort, il ne reste que la possibilité d'une pensée errante se déployant face à l'insoutenable, déblayant l'espace d'un *imaginaire de la fin* qui puise au mythe fondateur de l'eschatologie biblique. Comme si, devant la mort, devait nécessairement surgir une fiction originaire qui se veut la négation de la fin, qui la travestit pour y inscrire l'illusion d'un passage à autre chose, l'idée nécessaire d'une

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1959, p. 110.



transition<sup>9</sup>. Ainsi, le texte de Paul Auster se réfère implicitement à l'*Apocalypse*, il dit l'avènement d'une fin qui n'en est pas une, qui transcende l'inéluctable finalité en dévoilant un espace d'après la fin qui viendrait s'y substituer. À l'image des mythes eschatologiques, où la fin d'un monde ouvre invariablement sur l'avènement d'un autre, où la mort est une rédemption qui permet le passage à un nouveau monde.

À chaque instant demeure la possibilité de ce qui n'est pas. Et de chaque pensée naît une pensée contraire. De la mort surgira une vision de vie. Et d'un lieu, l'image bénéfique d'un autre lieu. L'Amérique. À la limite de la pensée, là où le Nouveau Monde annule l'ancien, un lieu inventé, qui prend la place de la mort. Il a déjà touché à ses rivages, et son image le hantera jusqu'à la fin. C'est le Paradis, c'est le jardin avant la Chute, et il donne naissance à des pensées dont le domaine s'étend au loin, hors de portée d'un homme. (SWR, 184-185.)

Raleigh est libéré de sa tour et s'embarque avec son fils sur la *Destinée* pour ce voyage insensé vers l'Ouest où il doit, s'il veut être gracié, voler le trésor des Espagnols sans susciter de leur part ni colère ni désir de vengeance. Et l'homme accepte ce projet absurde, mu par la quête d'une terre promise où serait effacée la prophétie de sa mort. Mais comme l'énonce Blanchot :

La parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l'exigence originelle d'un mouvement, en s'opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos<sup>10</sup>.

En effet, la terre promise ne peut jamais être atteinte, elle se loge dans l'espace ouvert par le désir constant de la rechercher. Elle

---

<sup>9</sup> Il est intéressant de marquer l'imbrication profonde entre la mort et l'idée de transition, contenue de façon exemplaire dans le terme même de *trépas*. Comme le précise Françoise Dastur : « Il s'agit toujours, en effet, de donner un sens à cet impensable qu'est la mort, et c'est pourquoi on a tendance à voir en elle un passage et non une fin, comme le terme de *trépas*, qui signifie dépassement ou transgression [...] en témoigne dans notre langue » (tiré de *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier, « Optiques philosophie », 1994, p.10).

<sup>10</sup> Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p.110

est à l'image du mouvement d'approche de la mort qui continue toujours, malgré tout, de s'en éloigner. Le nouveau monde, en tant que passage de l'ancien au nouveau, pose implicitement une transition, une fin. Elle s'y inscrit d'ailleurs comme un point de fuite innommable en lui-même. Elle ne peut être cernée que dans le mouvement transitoire qui, dans l'après-coup du changement, marque par l'effectivité du passage une fin implicite. Prise dans l'impossibilité de dire la mort, l'écriture ne révèle la fin qu'en ce lieu où elle la tait; et elle survient par ce mouvement de l'errance qui est recherche infinie d'un langage pour nommer l'indicible.

Raleigh s'embarque avec son fils pour une traversée qui le mène en Guyane, où son fils est tué. « Et la mort du fils est la mort pour le père. » (*SWR*, 188.) L'entreprise se solde par un échec retentissant et Raleigh revient en Angleterre pour se faire trancher la tête d'un coup de hache.

Et la question est donc : pourquoi traverser un océan entier dans le seul but d'honorer un rendez-vous avec la mort? Nous pouvons bien parler de folie, ainsi que d'autres l'ont fait. Ou nous pouvons parler de courage. Mais peu importe de quoi nous parlons. Car c'est ici que les mots commencent à manquer. Et si nous réussissons jamais à dire ce que nous souhaitons dire, ce sera néanmoins avec la conscience de cet échec. Tout ceci est donc spéculation. (*SWR*, 189.)

### Le regard d'Orphée

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot commente le mythe<sup>11</sup> d'Orphée, qui permet de mieux comprendre cette nécessité

---

<sup>11</sup> Il faut mettre en lumière cette caractéristique particulière du mythe qui le révèle comme un récit fondateur s'inscrivant dans une temporalité antérieure à celle de l'Histoire, dans le Grand temps mythique qui est celui de l'origine. Les mythes, tout en les recouvrant, puisent aux réalités inexplicables de l'existence. Ces récits sont tenus pour vrais, en ce qu'ils instaurent une logique de l'imaginaire face à ce qui, dans le réel, échappe. L'impossibilité de saisir la mort, et de ce fait, l'impossibilité de fixer un sens à l'existence humaine est à l'origine de l'avènement de ces récits mythiques comme cosmogonies, où les fictions inventées sont fabrication d'une imagerie collective qui a pour fonction de raconter, d'expliquer et de révéler une vérité inexprimable. Ici, celle de la mort. À ce titre,

pour Raleigh d'affronter la mort. Orphée descend dans les profondeurs de la mort afin d'aller chercher Eurydice, son amour et sa muse, dont la présence est nécessaire à son chant. Si Orphée peut descendre dans l'espace de la mort et s'approcher d'Eurydice afin de la ramener au jour, il ne doit pas se retourner et la regarder, sous peine de la perdre. Le mythe d'Orphée met en scène une loi qui est celle d'un impossible regard<sup>12</sup>.

Orphée transgresse l'interdiction et se retourne malgré tout. Or, cette vision insoutenable par laquelle Orphée sacrifie son chant en perdant Eurydice, cet instant où l'insaisissable est vu, devient pour Blanchot ce lieu où le désir d'entrevoir l'origine de l'œuvre s'affirme comme l'inspiration de l'œuvre. Il précise :

ce mouvement défendu est précisément ce qu'Orphée doit accomplir pour porter l'œuvre au-delà de ce qui l'assure, ce qu'il ne peut accomplir qu'en oubliant l'œuvre, dans l'entraînement d'un désir qui lui vient de la nuit, qui est lié à la nuit comme à son origine. [...] L'œuvre est tout pour Orphée, à l'exception de ce regard désiré où elle se perd, de sorte que c'est aussi seulement dans ce regard qu'elle peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité<sup>13</sup>.

Selon Blanchot, l'œuvre apparaît dans ce mouvement que mime le regard d'Orphée, regard insoutenable qui s'avère l'expérience d'une impossibilité où l'œuvre se sacrifie et qui, simultanément, permet à l'œuvre d'exister dans un parcours qui dissimule cette disparition. Ainsi, la mort se représente-t-elle comme un point d'achoppement – cette vision impossible –, qui tout à la fois libère le mouvement de l'œuvre et est libéré par lui.

---

voir l'ouvrage de Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

<sup>12</sup> « À propos d'Eurydice, signalons qu'il contient le mot grec *diké*, qui signifie loi. Voir Eurydice serait donc saisir la loi de l'œuvre, le point absolu où la possibilité et l'impossibilité de l'œuvre convergent. » (Chantal Michel, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997, p. 30.)

<sup>13</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 229-230

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciant, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration<sup>14</sup>.

Orphée ne peut atteindre cet espace de la mort que par les possibilités que permet l'art, que par cette caractéristique intrinsèque à l'art de pouvoir se jouer de ses propres limites. Le regard d'Orphée n'est concevable que parce qu'il survient d'ores et déjà dans l'espace de l'écriture. Les figures qui permettent de saisir le visage évanescant de la mort sont autant de fictions qui recouvrent l'indicible réalité. Elles marquent ce qui, dans ce qu'elles nomment, toujours se dérobe. Car « la mort elle-même est fuite perpétuelle devant la mort, parce qu'elle est la profondeur de la dissimulation<sup>15</sup>. »

Le récit d'Auster participe en fait de ce même mouvement paradoxal, où l'insaisissabilité de la mort s'affirme comme le point d'achoppement du récit, en même temps qu'elle est ce qui en permet l'avènement. C'est dans l'espace libéré par l'écriture que peut s'élaborer une fiction qui s'alimente des possibilités et des limites de la représentation.

Orphée est le signe mystérieux pointé vers l'origine, là où ne manquent pas seulement la sûre existence, l'espoir de la vérité, les dieux, mais où manque aussi le poème, où le pouvoir d'entendre, s'éprouvant dans leur manque, sont à l'épreuve de leur impossibilité<sup>16</sup>.

L'écriture se révèle être une expérience en regard de l'impossible. À ce titre, le mouvement d'approche de la mort qu'est

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 232

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 205

l'écriture austérienne reproduit l'appel d'Orphée à Eurydice : l'insoutenable vision devient simultanément ce lieu vers lequel il tend – le désir de l'œuvre – et son indicible point d'origine.

### **La circularité ou le retournement du regard**

Mais revenons à Raleigh qui, devant cette mort imminente marquée par l'espace de sa tour, rédige *L'histoire du monde*, une œuvre qui vient recouvrir ce néant qui le guette<sup>17</sup>. L'acte d'écriture de Raleigh, enchâssé dans celui d'Auster, vient témoigner d'un même désir de faire œuvre face à la mort. Et c'est l'histoire du monde entier qui s'invente dans cet espace; Auster nous la présente comme une œuvre où le réel de la mort est transcendé par la puissance de l'art.

S'il existe un art de vivre, alors l'homme qui vit sa vie comme un art aura conscience de son propre commencement et de sa propre fin. Et au-delà, il saura que sa fin se trouve dans son commencement, et que chaque souffle qu'il respire ne peut que le rapprocher encore de cette fin. Il vivra, mais aussi il mourra. Car nulle œuvre ne demeure inachevée, même celle qui a été abandonnée. (*SWR*, 189.)

Auster nous décrit Raleigh comme ayant fait de sa vie une œuvre, parce qu'il soutient l'insoutenable et touche au mur. À l'image d'Orphée qui se retourne vers Eurydice. Ainsi, l'écriture suggère implicitement l'avènement de ce regard impossible dans l'univers fictif qu'est l'espace de la mort de Raleigh. C'est aussi dans ce même espace de la mort, figuré par la tour, que se voit symbolisée une vision possible de sa propre fin, inscrite à même l'opacité de la pierre. Auster dépeint Raleigh comme celui qui fait œuvre de son désœuvrement, en maintenant ce désir de ne pas se détourner de la mort, en choisissant plutôt d'en faire le point d'origine de *L'histoire du monde*.

---

<sup>17</sup> Il est peut-être nécessaire de rappeler que Raleigh envisageait *L'histoire du monde* comme un moyen indirect d'infléchir la décision du roi dans le but de faire lever sa condamnation à mort.

Tout homme avance vers le mur. L'un tourne le dos et, à la fin, sera frappé par-derrière. Un autre devient aveugle à sa seule évocation et passe sa vie dans la peur, à tâtonner devant lui. Et un autre le voit depuis le début, et bien que sa peur ne soit pas moins grande, il s'apprend à lui faire face et parcourt sa vie les yeux ouverts. Chaque acte comptera, jusqu'au dernier, parce que plus rien ne comptera à ses yeux. Il vivra parce qu'il est capable de mourir. Et il touchera le mur. (*SWR*, 190.)

Ainsi, le mur est atteint et Raleigh n'est plus. Mais là encore, la mort continue de se dérober et ce qu'elle nous donne à voir n'est qu'une fiction qui la recouvre. Le récit qu'Auster élabore ne fait que circonscrire l'*irreprésentable* par un mouvement circulaire qui est spéculation. De cette mort qui toujours excède le texte survient une écriture qui ne cesse de réitérer son impuissance à la nommer, en même temps qu'elle persévère à la figurer dans l'imaginaire, à la travestir en la donnant à lire. L'écriture austérienne s'ancre dans l'espace ouvert par le mythe d'Orphée, elle s'alimente de cette expérience d'un impossible regard qu'elle retourne pour en faire l'origine de son récit.

La pensée de la mort actualise la circularité de son mouvement parce qu'elle pose l'inatteignable limite qu'est la fin comme son point de départ, abolissant de ce fait la structure conceptuelle linéaire articulée par la séquence début/fin. Et cela nous ramène au fondement de cet essai qui a la mort comme origine : « Chaque fois, nous dit Blanchot, que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir<sup>18</sup>. »

C'est donc dans ce mouvement circulaire que s'ancre le récit d'Auster, qui se donne à lire sous le mode du ressassement et de la répétition. Son écriture émerge entièrement de la brèche qui s'ouvre entre ces deux phrases : « C'est ainsi que cela commence. Et c'est ainsi que cela finit. » (*SWR*, 185.) D'entre ces quelques mots interchangeables, où se confondent l'origine et la fin, émerge une écriture qui se déploie au pourtour de la mort de Raleigh.

---

<sup>18</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 114

Cet espace textuel où se dit l'échec de cette entreprise insensée s'avère néanmoins une victoire symbolique sur l'impossible appréhension de la fin. D'abord, l'écriture est pérennité, en ce qu'elle transcende la mort par la trace qu'elle laisse. Mais surtout, elle libère l'espace de l'œuvre que Paul Auster prolongera dans *L'invention de la solitude* et ses premiers romans. Un espace essentiel.

Ainsi, la mort est déjouée par une fiction qui la nie en l'affirmant, par une écriture qui survient en se posant face à cette négativité première – l'inexistence. Le récit s'achève par cette phrase qui le renouvelle à l'infini, en nous ramenant à ce point de départ où la mort s'écrit comme l'origine insaisissable d'où toutes les histoires sont encore et toujours possibles : « Et nous pouvons dire en vérité ce que nous voulons dire. » (*SWR*, 190.)

## Bibliographie

AUSTER, Paul, « La mort de Sir Walter Raleigh », dans *Le Carnet rouge* suivi de *L'Art de la faim*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p.183-190.

\_\_\_\_\_, *L'invention de la solitude*, (trad. Christine Le Bœuf, lecture de Pascal Bruckner), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1988.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959.

\_\_\_\_\_, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955.

DASTUR, Françoise, *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1994.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

LEFRANC, Pierre, *Sir Walter Raleigh écrivain. L'œuvre et les idées*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968.

LEMONNIER, Léon, *Sir Walter Raleigh*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

MICHEL, Chantal, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997.