

## EN ATTENDANT

Wouter Oudemans

Dans le livre Douze de L'*Odyssée* d'Homère, Ulysse, l'homme qui sait trouver par ruse une issue à travers tous les obstacles, qui est rusé, *polumétis*, est averti par la nymphe Circé de la menace que les Sirènes, les muses de la mer, constituent par leur chant pour le retour d'Ulysse à la maison. L'avertissement fait partie de l'épopée, de l'histoire des errances d'Ulysse. Ulysse est le paradigme de l'homme qui parcourt le chemin d'une vie, dans sa navigation maritime, qui est route vers l'inconnu, affrontement de dangers, pour s'achever en cercle nous ramenant au point de départ. L'aller et le retour encerclent la permanence de la maison. L'errance d'Ulysse continue, comme attente et expectative, à se rapporter à cette permanence dont elle s'est détournée. Dans sa position inverse Pénélope, celle qui reste à la maison, est également concernée, dans son attente inquiète, par l'aller et le retour (*Od* 11.181-82). L'errance et la vie casanière sont en rapport dans une attente réciproque. L'attente se fonde sur l'expérience de ce qui n'est pas-encore, un manque, un vide qui demande à être rempli.

Ce que l'épopée met en oeuvre se trouve circonscrit par le départ, par les obstacles qui bloquent la voie, par les détours pour les éviter et par la recherche du chemin de retour, de l'arrivée chez soi. Passage et obstacle, en grec *Poros* et *Aporia*, sont les mots élémentaires qui délimitent la succession des épisodes. L'étonnant, c'est que non seulement les épisodes, mais également l'épopée elle-même, comme mode de narration, soit délimitée par *Poros* et *Aporia*. Non seulement Ulysse, mais également L'*Odyssée* en tant que récit se met en route, augmente la tension en posant la question de savoir s'il y aura un moyen de passer parmi tant d'obstacles dressés, et revient au point de départ à la fin, le dé-nouement comme retour. L'épique et l'épopée en tant que récit sont du même ordre: ils sont de l'ordre du passage, ce mot qui réfère à la fois à la façon dont apparaît le *contenu* de l'histoire et à la *manière de dire* l'histoire. Le passage s'avère donc être une voie d'accès, le cheminement de la narration et de l'histoire narrée à la rencontre l'une de l'autre.

Les Sirènes constituent un obstacle pour le retour d'Ulysse. L'*Odyssée* nous raconte que, lorsque le voyageur, au cours de son cheminement, arrive auprès des Sirènes et qu'il se rapproche d'elles sans savoir où il en est, il est retenu par l'ensorcellement de leur chant d'une limpidité éclatante. Des Sirènes, on nous dit justement qu'elles ne sont pas en route, mais qu'elles restent assises, dans un pré fleuri. Quant à l'ensorcellement, il implique que pour celui qui rentre à la maison (*oikade nostèsanti*) il n'y a plus de femme ni de petits enfants prêts à

l'accueillir avec joie. Le nom des Sirènes renvoie à la Seira, l'enlèvement qui envoûte le passage. Ulysse ne peut rompre le charme des Sirènes qu'en passant devant elles et en s'éloignant (12.47: *parexelaan*) malgré les sollicitations qu'elles lui adressent d'amarrer son navire (12.185: *nèa katastèson*), se soustrayant ainsi à leur pouvoir. Rompre le charme n'est possible que par le moyen d'un antidote encore plus puissant qui n'interrompt pas le navire dans sa lancée: les oreilles des rameurs sont scellées et Ulysse est fixé au mât. Dans le cas où Ulysse supplierait ses rameurs de défaire ses chaînes, ils devaient en rajouter encore davantage. Ainsi, de par la contre-bande de la *mêtis* Ulysse pourra rentrer sain et sauf.

Ulysse n'eut le pouvoir d'écouter les Sirènes qu'en restant fixé au cours de son navire en train de passer. Son écoute eut lieu parce qu'il dépassa les Sirènes, soutenu par la *mêtis* qui est savoir capable de forcer la traversée, un savoir prenant tout son sens à l'intérieur de l'attente en tant que manque, inaccomplissement par rapport au retour attendu. Le savoir d'Ulysse a le caractère d'un choix: ou bien rester et mourir, ou bien éviter la mort et le destin en fuyant (*Od* 12.156-57). La voix des Sirènes est la voix de ce qui reste, de ce qui est immobile, de la mort. Ulysse ne peut écouter cette voix que parce qu'il a la capacité de céder et de s'enfuir. Il n'entend l'appel du pré fleuri qu'en passant. Mais l'ensorcellement du pré des Sirènes va au-delà des liens qui fixaient Ulysse au mât: Ulysse ne peut entendre les Sirènes qu'en étant enchaîné au *mêtis*.

Non seulement Ulysse entend l'appel des Sirènes en passant -le passage entoure également l'Odyssée aux endroits où les Sirènes sont en cause. L'épopée raconte comment les Sirènes parlent d'une façon divine; elles promettent que celui qui entend de leur bouche la voix aux doux sons rentrera rempli de joie, pourvu d'un savoir approfondi (*pleiona eidoos*). Pour indiquer ce savoir, le même terme est employé que pour celui que possède Ulysse. Mais on ne nous apprend pas en quoi consiste le savoir des Sirènes. Dans le pré fleuri des Sirènes on trouve un grand tas d'os humains en train de pourrir -autour des os la peau s'est racornie-, unique objet capable de donner une indication sur ce savoir qui doit être d'une autre signature que celui qui est capable de forcer un passage. Le pré fleuri est un pré jonché d'ossements.

La mort dans l'épopée, c'est le destin qu'il faut fuir (*poros*) ou alors elle est la fin (*telos*), la conclusion des errances, le retour à la maison. Ulysse comme L'*Odyssée* ne voient les os pourrissants qu'en passant de même qu'ils n'entendent les Sirènes qu'en passant; c'est là l'indication que les Sirènes savent peut-être quelque chose d'autre, que dans ce quelque chose résident en permanence les voies de l'errance et de

l'histoire. Un indice de cette permanence serait que l'épopée en tant que narration est aussi 'porétique' que le contenu narré.<sup>1</sup> La narration et le contenu narré sont retenus dans un parallélisme qui indique l'accord entre la succession des épisodes et la succession des énoncés. Ce parallélisme va de soi et n'est pas explicité dans le récit. La narration et le contenu narré poussent le lecteur vers un double accomplissement. Le temps comme succession des épisodes narrés est le même temps qui porte la successivité du récit. C'est le temps de l'attente comme manque qui attend d'être rempli, l'accomplissement qui évoque le mouvement de l'aller et du retour au port. Le parallélisme permanent de la narration et du contenu narré n'a pas de place à l'intérieur du temps linéaire de l'aller ni du temps circulaire du retour. A l'intérieur de cette permanence la mort ne serait pas le simple aboutissement du cours de la vie. Le vrai appel des ossements autour des Sirènes se tait lui-même dans l'avancement d'Ulysse et dans l'avancement de l'épopée.

Quel autre désir peuvent avoir le journalisme, la critique littéraire, la théorie de la littérature et la philosophie qui se jettent sur l'oeuvre de Beckett que de se chercher une voie, longeant les embûches et les pièges que cette oeuvre dresse partout, pour arriver à une meilleure compréhension des textes et pour se familiariser avec leur auteur? L'interprétation et l'explication balisent la voie qui mène au *telos* du déchiffrement, l'accès à la signification de l'oeuvre qui offre une élucidation et avec cela la familiarité du retour à la maison chez Beckett. La constellation que forment la voie, l'obstacle et l'accomplissement ne règne pas seulement sur l'épopée, mais autant sur son interprétation contemporaine — même si c'est d'une façon radicalement transformée. Le journalisme et la théorie de la littérature sont pris dans la mobilité inéluctable de l'avancement comme progrès de la recherche, qui est son propre *telos*. Ce qui se distingue dans le domaine épique comme *telos* et *poros*, appartient au même à l'intérieur du progrès contemporain. Etant donné que Beckett propose constamment d'autres énigmes, qu'il dresse donc de la sorte de nouveaux obstacles à chaque pas nouveau que fait la recherche en progressant, il est le moteur par excellence qui fait marcher la mobilité totale de l'institution scientifico-littéraire.

Dans les rares occasions où Beckett dans sa jeunesse s'est hasardé sur les chemins de l'interprétation, il a fait preuve d'une fondamentale réticence en ce qui concerne le caractère linéaire et progressif de ses explications. A propos des tableaux des frères van Velde, il dit que la forme prise par son interprétation a nécessairement les allures d'une suite de propositions apodictiques impliquant une défiguration verbale, voire un assassinat verbal de l'expérience vécue. Pourtant cette façon d'écrire, tout en

progressant toujours, constitue la seule manière de ne *pas* “se mettre en avant”. Au milieu des propositions qui visent inéluctablement l’approche, l’appropriation, la familiarisation auprès des peintres van Velde, une façon de revenir qui détruit immédiatement le lieu du retour, surgit une parole qui ne bouge pas de sa place. Quelle est la duplicité qui colle aux mots et qui fait qu’ils sont les instruments de l’avancement, qu’ils désignent toujours autre chose qu’eux-mêmes, dans leur façon de pourchasser un accomplissement fuyant à jamais — et qu’en même temps ils sont retenus par ce qui ne bouge pas ?

Molloy cherchant sa mère, les derniers soubresauts de Malone, les histoires de l’Innommable, tous ces épisodes se lisent comme l’Odyssée vers un dernier lieu de repos. Molloy se voit au bord du navire noir d’Ulysse, esclave installé sur la poupe, suivant des yeux le sillon du bateau. A première vue on peut s’étonner qu’il soit dit du sillon qu’il n’éloigne Molloy de nulle patrie et qu’il ne l’emporte vers nul naufrage.<sup>2</sup> La randonnée de Molloy n’a ni début ni fin, son voyage cache autre chose, l’entrée dans l’inaltérable où le narré et la narration se développent parallèlement, l’inaltérable qui s’est éclipsé dans l’épopée. La trilogie de Beckett est une Odyssée qui est séparée en même temps de toute Odyssée par un abîme: elle concerne la dimension silencieuse à l’intérieur de laquelle ont lieu le départ et le retour à la maison.

Les écrits de Beckett reparlent sans cesse de la fin du jeu, de la fin de la traversée, et de celle du cours de la vie. Ce qui apparaît tout d’abord, c’est que la fin comme accomplissement de la traversée *n’arrive pas*. Cela *ne cesse* de finir. *Finir*, c’est *finir encore*, finir une nouvelle fois, par une fin qui implique un autre commencement, irrévocablement, et qui par là n’est *pas* un achèvement. D’une manière étrange la fin comme fin de la traversée se fait obstacle à soi-même, parce que cette fin est en soi la préparation d’un nouveau commencement. Un ‘telos’ n’est pas une véritable fin, car un ‘telos’ n’abolit pas le manque fondamental de l’attente. Parallèlement la parole qui vise le ‘telos’ du mot correct, du mot qui fait rentrer chez eux celui qui parle et celui qui écoute, ne peut trouver son achèvement sans goûter à l’inaccomplissement de cette fin. Dans la parole discursive rien ne se termine, mais quelque part on *met fin* à la parole -alors du manque qui n’est caché que provisoirement surgit l’appel incitant à recommencer, à repartir de nulle part et de personne et de rien et d’aboutir de nouveau à cette même nullité (cf. *L’Innommable* p. 21). La pensée: ‘je *vais* terminer, je *vais* finir, la fin est déjà là, la fin commence’ ne cache pas sa nature contradictoire: se mettre en route pour terminer, commencer à finir. Chaque fin vers laquelle on se dirige est une fin qui reste absente comme sursis in-fini.

Ce qui est encore plus étrange, c'est que la fin comme accomplissement de la traversée dissimule son autre face: que la fin véritable aura toujours été là *avant* la traversée et l'accomplissement. Dans *Fin de Partie* Hamm déclare que la fin se trouve déjà *dans* le commencement — et que néanmoins on continue. L'autre face de la fin pourtant est indicible car le dire est en soi un départ pour une fin comme 'telos' et ainsi il fait sombrer dans l'oubli la vraie fin où se concentrent tout aller et tout retour, avant même toute linéarité et toute circularité, quelle qu'elle soit.

L'appel des Sirènes, en tant que fin qui demeure, serait entendu dans son immobilité, si la parole qui y répond ne s'était déjà remise en route. Dès qu'à l'intérieur du discours en tant que compétence communicative, esprit de cheminement, 'methodos', bref en tant qu' 'esprit de méthode', résonne un mot qui rendrait la fin audible, on est déjà en route *vers* la fin et par là même on s'éloigne déjà *de* la fin. Comme le dit l'Innommable: "avant d'être à la dernière extrémité, je glisse déjà vers les secours de la fable" (*L'Innommable* p. 30). Ce qui a lieu dans l'oeuvre de Beckett, c'est que constamment la fable s'engage dans d'autres chemins et que ces histoires seront interrompues par... d'autres histoires. L'imperceptible clin d'oeil qui est donné *entre* les histoires rend possible qu'on entende résonner le non-dit de la fin qui entoure chaque histoire, un son qui s'est déjà étouffé dans le début de la mise en route de l'histoire suivante. Comme le dit Malone: "Mes notes ont une fâcheuse tendance, je l'ai compris enfin, à faire disparaître tout ce qui est censé en faire l'objet" (*Malone meurt* p. 143).

L'Innommable est en route d'impossible façon, car il s'agit de dire, ce faisant, à partir de la fin fondamentale, qui il est et où il est et ceci de manière à ne pas se perdre en cherchant sa fin comme accomplissement. Mais ce déplacement dans cette dimension silencieuse a lieu comme parole, parole liée à l'inéluctable *esprit de méthode*.<sup>3</sup> C'est là le paradoxe de Beckett: celui qui se sert de la parole comme moyen de se taire, de trouver le silence, est déjà en route à l'intérieur de la linéarité du discours où la vraie fin se cache en se taisant.<sup>4</sup>

Le retour de Beckett dans le silence qui entoure le discours et l'esprit de méthode ne se réfère pas seulement à l'émission des paroles qui racontent; il concerne la discursivité comme telle, la discursivité qui domine aussi *l'esprit de géométrie*. Il ne se tourne pas seulement vers la narration, mais encore vers cette mise en ordre de la réalité qui se caractérise comme acte de compter. Pour pouvoir continuer son chemin Molloy ne cesse de répartir ses pierres à sucer entre ses différentes poches, selon une variation infinie. Les pierres circulent, tout comme Molloy lui-même qui marche en cercle. Le calcul dissimule sa dimension

silencieuse autant que la narration. Calculer, compter et narrer appartiennent au même refus porétique d'éprouver le silence inquiétant: "[...] rien de plus reposant que le calcul" (*L'Innommable* p. 150). A des moments difficiles on se tourne vers les opérations arithmétiques. Comme vers un havre (cf. *Compagnie* p. 54).

Le langage et le calcul, avec leur contenu parlé et calculé, appartiennent au même, à l'élémentaire de la traversée et du retour chez soi. Or, appartenir au même est insignifiant car cette solidarité de parcours n'oppose elle-même aucun obstacle au passage du narré à la narration et inversement. La solidarité va sans dire. Et cela même qui va sans dire, c'est le ton auquel sont accordés la traversée et le retour. Le son fondamental du même, de l'in-différent, se détourne, reste indifférent. Le même in-différent est le ton monotone de la Sirène que tout Ulysse et toute Odyssee ont dépassé et où ils sont retenus. La question est alors: comment parle la monotonie d'une fin qui se cache dans l'accomplissement de toute quête?

Toute élucidation de Beckett suivant les voies du journalisme, des théories littéraires ou de la philosophie appartient à l'esprit de méthode. Ici se tait la fin innommable qui réunit déjà Beckett et ses interprètes. L'innommable est, dans l'esprit de méthode, l'enlèvement d'une voix qui se tait elle-même tout en obligeant le discours à se poursuivre. Le silence s'enfle comme l'oeil autour duquel fait rage le typhon de récits beckettien et d'interprétations beckettien qui se courent après. Grâce à la mobilité effrénée de la structure littéraire et scientifique qui aiguillonne les écrivains, les gens de théâtre, les critiques et les historiens de la littérature, s'élève la voix de la Sirène dans laquelle devient audible le pré fleuri jonché d'os.

Dans son Odyssée Beckett est celui qui *tout en passant continue* à séjourner dans le pré des Sirènes, qui s'accroche à la monotonie de leur chant. Autant dire que Beckett refuse d'être compris dans quelque exégèse que ce soit. Il ne s'agit pas là d'un caprice d'*artiste maudit*, mais d'un doigt pointé vers ce qui se tait sa façon d'écrire: le fond d'où cette écriture prend son origine, en même temps que l'univers décrit. Beckett n'a pas d'élucidation à offrir aux littérateurs qui se mettent en route pour éclaircir les mystères beckettien parce qu'il n'y a aucun mystère — il n'y a rien que le son monotone de la Sirène: "My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin" (*Disjecta*, p. 109).

Il est impossible de définir l'oeuvre de Beckett comme fiction, comme roman ou comme littérature, parce que le caractère épique de cette oeuvre renvoie au fondement de toute narration, au silence de la dimension sereine. Le renvoi au serein prend place dans l'oeuvre de Beckett d'une manière *poétique*: sa façon de s'accorder au même ton est l'accord d'une chanson ou d'un chant.

Ce qui se manifeste ici et maintenant, dans l'écrit *présent*, est l'attention portée par la pensée au ton du chant. La *pensée* comme attention ne suppose pas qu'on prononce des jugements qui ouvrent la voie vers Beckett à quelque discours que ce soit. Penser, tout en restant attentif, n'est pas plus porétique que le chant de Beckett ne l'est à sa manière. Mais, si la distance par rapport à Beckett n'est ni agrandie ni diminuée dans la pensée, l'attention pensante n'est pas pour autant de la poésie et pas davantage un chant. La pensée ne quitte pas la discursivité, mais elle maintient à l'intérieur de la discursivité la distance par rapport à Beckett. Garder ses distances à l'égard de Beckett et de ses écrits veut dire: rester, tout en parlant, dans l'attente de la dimension monotone d'où s'éloigne chaque écrit de Beckett et dont il taît l'écho dans cet éloignement. Et, s'attacher à cette dimension de l'oeuvre de Beckett, c'est laisser cette oeuvre comme elle est, en prendre congé et garder ainsi ouvert l'espace d'où pourrait résonner le son unique du silence de cette oeuvre. On ne peut pas imposer cette possibilité ni anticiper sur elle - cette possibilité n'est pas un 'telos' que la pensée pourrait atteindre. On ne peut pas attendre Beckett.

Il s'avère que la pensée, qui est une forme d'attente, ne peut pas être comprise comme 'attendre quelqu'un' ou 'attendre quelque chose'. La pensée est une autre façon d'attendre, tout comme l'écriture de Beckett est une autre façon d'attendre. La double nature du mot 'attendre' est la même que celle qu'on entend dans le mot *fin*: la fin d'un voyage qui n'est pas une fin véritable s'oppose à la vraie fin, c'est-à-dire à la dimension fondamentale de chaque allée et de chaque retour. Le mot 'attendre' cache cette double nature de la façon suivante: 'attendre' accompagné d'un objet direct (en allemand '*etwas erwarten*') appartient à la porétique, à la recherche d'une voie menant vers un but. Dans 'attendre quelqu'un ou quelque chose' se cache l'autre acception du verbe 'attendre' ('*Warten*' en allemand), qui, lui, n'est accompagné d'aucun objet, mais qui laisse ouvert *ce qu'*il attend.<sup>5</sup> Cet autre forme d'attendre est ce qui a lieu *en* attendant quelqu'un ou quelque chose: c'est cet 'attendre'-là qui concerne l'arrivée de la vraie fin, laquelle n'est pas la fin d'une quête, mais la dimension où chaque recherche et chaque découverte sont à leur place avant toute quête.

Pénélope attend Ulysse, Vladimir et Estragon attendent Godot. La question est: qu'est-ce qui prend place *pendant* qu'on attend Godot, *en* attendant Godot, pendant le *temps* qu'on attend Godot? Godot est celui dont dépend l'avenir de Vladimir et d'Estragon (*En attendant Godot*, p. 39). Mais attendre quelqu'un jusqu'au bout est impossible, l'accomplissement ne peut qu'être remis à plus tard.

“Rien à faire”, dit Estragon. Et Vladimir répond: “Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat” (*En attendant Godot*, p. 9). Il est clair qu'en attendant Godot cet acte d'attendre quelqu'un s'avère être dépourvu de sens. Attendre quelqu'un est un passe-temps qui est condamné à l'échec. Ce que Vladimir et Estragon remarquent, c'est qu'en attendant Godot autre chose se fait entendre. En attendant, l'*ennui* survient et le temps se montre comme temps qui dure et qui ne passe pas. “En attendant, il ne se passe rien” (*En attendant Godot*, p. 32).

En attendant quelqu'un en vain on perçoit la dimension de l'attente, le temps qui ne passe pas, le temps lent. Ce temps entoure silencieusement chaque attente d'un accomplissement, si bien que chaque fin d'un voyage ou d'une histoire est dépassée par ce silence. Et c'est précisément ce silence qui est insupportable. Le temps lent presse, insiste, pour remplir son vide insupportable avec des actes et des paroles.<sup>6</sup> “Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible”, disent ceux qui attendent quelqu'un (*En attendant Godot*, p. 57). Cette terrible nullité est expulsée par les actions et les mots qui attendent un accomplissement — mais celle-ci resurgit dans chaque fin d'action ou d'histoire comme impossibilité d'accomplissement. “En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire”, dit Estragon (*En attendant Godot*, p. 87).

Dans l'attente de quelqu'un ou de quelque chose se cache la vraie attente, qui n'attend pas la fin d'une Odyssée, mais qui attend que la dimension fondamentale de chaque allée et retour arrive: le silence du temps lent. Ce silence est l'insupportable fond caché de chaque action et de chaque mot comme attente d'une arrivée. L'attente de Beckett, c'est précisément de s'ouvrir à l'arrivée imprévisible et incompréhensible de la dimension fondamentale des actions et des mots, qui est expulsée dans ces actions et ces mots.

L'attente de quelque chose, comme le retour à la maison, ou de quelqu'un, par exemple le retour de Godot, est imprégnée d'un manque inassouissable. Dans *Fin de Partie* on en trouve une formulation concise: “ [...] et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie” (p. 93). De même Malone dit: “qui a assez attendu attendra toujours, et



passé un certain délai il ne peut plus rien arriver, ni venir personne, ni y avoir autre chose que l'attente se sachant vaine" (*Malone meurt*, p. 111). Pendant ces voyages et ces attentes qui reviennent infiniment surgissent toujours des silences, qui ont l'air d'être une fin — mais qui, autant de fois, s'avèrent être seulement des pauses précédant un nouveau cycle. C'est là dedans, mais tout à fait ailleurs, que prend place la vraie attente par rapport à la vraie fin: l'attente qui s'ouvre à la dimension silencieuse de chaque voyage. C'est dans cette dimension que se tient *Soubresauts*: "Et patience en attendant la seule vraie fin des heures et de la peine et de soi et de l'autre à savoir la sienne" (*Soubresauts*, p. 15).

La façon dont la méditation pensante rentre dans la tonalité, qui accorde chaque discursivité, est elle-même discursive parce qu'elle est attention donnée, mais dans l'emploi discursif du mot a lieu l'attente d'une vision, une vision à la fois dissimulée et furtive qui est celle du fond comprenant les voies parallèles de la parole et de son contenu. C'est ce que Beckett indique en écrivant: "[...] il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une *prise de vision*, d'une prise de vue tout court" (*Le Monde et le Pantalon*, p. 26). A partir de là l'Innommable peut dire: "Non, je ne dois pas essayer de penser. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable" (*L'Innommable*, p. 17). "Dire ce qu'il en est" reste sous le charme de la discursivité où chaque mot parlé a déjà été emporté loin du simple regard pensant qui donne l'autre face du mot. En même temps le regard est délivré de ce charme en un clin d'oeil.<sup>7</sup>

L'attente par rapport à ce qui aura déjà eu lieu est renforcé par l'ouverture vers le manque caractéristique du départ et du retour, un rien qui apparaît dans le fait que la nature porétique du dit et de ce qui est dit doit se résigner à n'être qu'un *appel*. Le manque comme fondement du départ et du retour se manifeste dans l'aspiration inéluctable à l'accomplissement, au comblement du vide.

Le temps linéaire et circulaire du voyage et du retour est parcouru comme une réponse au rien fondamental. La chute dans le temps a lieu comme obéissance à une tâche qui poursuit sans cesse l'homme, comme obéissance à un *pensum*. La vie comme voyage dans le temps consiste à répondre à une tâche silencieuse.<sup>8</sup> Le pensum oblige à accomplir la vie avec ce même accomplissement que vise la parole. Mais dans la parole comme 'être en route' *disparaît* le poids du pensum: l'attente d'un voyage ayant un commencement et une fin fixe le regard sur cette fin à accomplir, et fait oublier sa source, le *pensum*.<sup>9</sup> Le pensum s'éclipse au moment où il est acquitté ou discuté. Le pensum est même entouré d'une étrange impossibilité d'en faire l'*expérience*.<sup>10</sup> Se mettre en route pour acquitter un pensum, c'est quitter la face inquiétante de ce pensum. Cette

impossibilité de l'expérience du pensum, cette façon de le quitter en se mettant en route, est l'indice du son fondamental qui reste identique et d'où a surgi le pensum tout comme il y rentre après s'être acquitté.

En un instant l'attente manifeste ceci: la mort comme fin, comme l'accomplissement réussi ou manqué de la vie en tant que cours, est l'acquiescement d'un pensum. Qui meurt a rempli sa tâche. Il s'appelle *defunctus*, il a été relevé de sa tâche. Vivre, en tant que voyage vers la mort qui sert à acquiescer un manque, ne rend pas compte de l'implication du départ (naissance) et du retour (mort) dans la fin véritable: c'est en elle que se trouve le son fondamental qui donne sa destination à l'appel du pensum. Et c'est dans ce son fondamental que reste l'oeuvre de Beckett. L'appel du pensum fait oublier l'*endroit* même du pensum, l'endroit d'où l'appel surgit et où l'appelé avait déjà sa place. Dans son étude sur Proust, Beckett parle à partir de (et en route vers) "the 'invisible reality' that damns the life of the body on earth as a pensum and reveals the meaning of the word 'defunctus'" (p. 93). La 'réalité invisible' d'où parle Beckett et vers laquelle il parle, n'est pas elle-même le pensum, elle est l'ouverture qui a lâché le pensum et où le pensum rentrera. L'écriture de Beckett comme chant s'accroche au son de cette réalité invisible comme l'écriture philosophique pensante ne cesse de l'attendre.

: Dans le même instant l'attente manifeste encore ceci: l'acquiescement de la tâche de la vie comme achèvement n'est pas une fin proprement dite, ce qui veut dire que le temps linéaire et circulaire n'est pas le vrai temps -il s'enracine dans le manque qui, comme pensum, propulse vers l'accomplissement. La mort comme accomplissement du temps de la vie, ainsi que la naissance comme commencement du pensum, appartiennent à l'achèvement dans le temps, un achèvement qui n'est qu'un sursis de la fin. L'écoute du lieu d'où le pensum est donné et d'où le temps linéaire et circulaire font leur ronde, implique qu'on a laissé derrière soi l'inaccomplissement aussi bien que l'accomplissement, la vie et la mort, la progression et le retour chez soi. Et 'avoir laissé derrière soi' signifie l'entrée, une entrée toujours en attente, dans le hors-temps comme le fond d'où la naissance et la mort 'en cours' — ainsi que la progression du discours les concernant - ont surgi dans leur unité préalable. J'ai déjà été à cet endroit avant que ne commençât le pensum comme naissance dans le temps, et j'aurai déjà été là quand l'acquiescement du pensum comme mort sera là. Le pensum et l'acquiescement constituent l'inéluctable acte de se détourner de cet endroit qui aura toujours déjà été là, dans l'attente duquel se font les voyages et les retours même si partir en voyage et rentrer chez soi en tant qu'attente de... est ce qui a effacé ce lieu depuis toujours. Beckett n'attend pas sa mort, il est retenu à

sa vie comme acquittement de son manque par l'attente concernant la vraie fin où cette vie a déjà sa place. Cette attente à deux faces s'énonce dans les paroles de l'innommable, qui doivent être entendues elles-mêmes dans une attitude d'attente: "[...] je vais bientôt être mort, j'espère que ça me changera. J'aurais voulu me taire avant, je croyais par moments que ce serait là ma récompense d'avoir si vaillamment parlé, entrer encore vivant dans le silence [...] je ne peux pas dire pourquoi j'aurais voulu me taire avant d'être mort, pour être un peu enfin ce qu'ayant toujours été je n'ai jamais pu être, sans peur de pire encore tranquillement là où ayant toujours été je n'ai jamais pu reposer [...] c'est plus simple, je me voulais moi, je voulais mon pays, je me voulais dans mon pays, un petit moment, je ne voulais pas mourir en étranger [...]" (*L'Innommable*, p. 163-64).

Dans le moment de l'attente, en même temps que l'entrée dans la vraie fin de la vie, la chasse au mot juste, la chasse donc au dernier mot, qui s'avère toujours être l'avant-dernier, trouverait sa fin et indiquerait la place où chaque mot aurait déjà entendu et été entendu, avant qu'il ne quittât cette place dans sa poursuite du discours et de la méthode. A cet instant-là dire serait à la fois voir comment c'est, c'est-à-dire voir comment cela aura toujours été.<sup>11</sup> Ce dire rompra le silence, mais il reste en même temps dans l'attente du silence. L'innommable l'indique en disant: "Le silence, y ai-je été déjà, je ne sais pas, à chaque instant j'y suis, à chaque instant j'en sors, voilà que j'en parle, je savais que ça venait, j'en sors pour parler, j'y suis tout en parlant [...]" (*L'Innommable*, p. 179).

La dimension porétique du discours concerné autant le *monde* que je parcours entre départ et rentrée que *moi-même*. Je suis moi-même celui qui se cache dans le cours de la vie que j'achève comme acquittement de ma dette. On me parle à la deuxième personne, je parle de moi-même à la troisième personne, comme première personne, mais dans toutes ces paroles que je prononce et qui me sont adressées, comme progression visant la rentrée, je m'efface comme l'innommable 'je'. Il est impossible de dire 'je' de manière appropriée.

La vraie fin ne peut être attendue que si je reste en attente par rapport à moi-même comme l'ineffable dont tout pronom personnel s'est éloigné. Ce n'est que dans l'attente que l'innommable '*chose*' s'avère avoir été la même que l'innommable 'je', comme lieu où le silence se fait écho.

Du discours fait partie la division selon les personnes grammaticales et c'est la grammaire qui ainsi me donne un nom me permettant de me mettre en route. Je suis celui qui prend la parole dans la première

personne et à qui la deuxième personne s'adresse. Mais dans le discours grammatical se cache le pensum silencieux. Lorsque je parle, c'est, avant même que ma parole se mette en mouvement, le pensum qui s'adresse à moi et qui dirige ma parole. L'appel silencieux auquel je réponds dans chaque parole n'est pas le mien -finalement ce n'est pas moi qui tient la parole quand je parle, quand on s'adresse à moi, quand on parle de moi. Le pronom dissimule que je n'ai pas de prénom.<sup>12</sup> Dans ma parole en tant que progression je me suis déjà dépassé moi-même. Je dois parler en mettant mon nom en jeu et c'est pour cette raison même que je ne peux pas parler de moi. Quelque nombreuse que soit la compagnie des autres, grâce à la division grammaticale des pronoms, finalement cette compagnie n'est rien d'autre que le délai qui me détourne de moi-même.

Lorsque Ulysse, sur le chemin de sa vie, passe le long des Sirènes, il s'est déjà délaissé lui-même dans le pré fleuri des ossements et c'est cela qui me parle à *moi* sans pronom. Là où j'ai toujours été déjà, c'est de là que je suis éloigné en tant que celui qui doit poursuivre le cours de sa vie. "Il n'y a que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis" (*L'Innommable*, p. 100). Le chant de Beckett est l'attente de ce qu'il y a de plus concret, de ce que j'aurai toujours déjà été moi-même. Lorsqu'il est question de voyages et de récits de voyages, ce sont d'autres que moi dont il s'agit, d'autres qui m'ont déjà quitté. Je n'ai pas bougé, je n'ai jamais rien été, je n'ai rien dit, je ne suis pas sorti (cf. *L'Innommable*, p. 134). Toute parole me quitte et en même temps elle est dans l'attente de moi-même que j'ai quitté en parlant (*L'Innommable*, p. 97). "Moi qui suis en route, de paroles plein les voiles, je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire". Qu'il s'agisse des noms de Murphy, de Moran, de Molloy, de Malone, de Mahood ou de Worm, à chaque reprise le nom se rabougrit comme nom du cours d'une vie qui se détourne de l'innommable même, l'innommable qui est le milieu d'où chaque nom s'enfuit, et autour duquel circule chaque nom.<sup>13</sup>

L'innommable n'est pas un reste indicible parmi les noms, mais ce qu'il y a de plus concret, le lieu où la parole comme parole en mouvement et le déroulement de ce dont elle parle évoluent parallèlement. Ce parallélisme n'est pas une identité -le même se retrouve *en écho* dans le même.

Comment peut-on revenir à la dimension qu'on a déjà quittée en se dirigeant vers elle? C'est là que la vraie vision est en attente. Ce que l'attente révèle en attendant, c'est que toute porétique, de l'action comme de la parole, dissimule son fond: l'innommable origine qui ouvre la voie à l'action et à la parole, en les mettant en route, et qui se cache en donnant à la porétique une fin à attendre.

Le temps s'assoupit. Je commence à devenir voyant, dans le noir, le noir qui ne s'étire plus vers l'aube, le noir qui *contient* l'aube, le zénith, le soir et la nuit et qui m'éclaire sans nul lever et sans nul coucher. Cette vision est une vision enveloppée, elle prend place à la manière d'un ensevelissement dans ce qui enveloppe la vision, un ensevelissement qui appartient à la terre où il a lieu. Dans cette vision se cache la vraie fin. "[...] peut-être que l'endroit nous gardera, l'un dans l'autre, lui tout autour, ce sera fini" (*L'Innommable*, p. 169). En plein milieu du cours de ma vie, sous les lumières qui se lèvent et se couchent, celles du soleil, des étoiles et de la lune, règne une obscurité qui ne se lève ni ne se couche: mon ensevelissement dans l'endroit où je repose déjà.<sup>14</sup> Cette obscurité ne peut s'illuminer qu'en attendant lors d'une attente qui m'attend en même temps. "Nuit sans lune ni étoiles. Si tes yeux venaient à s'ouvrir le noir s'éclaircirait", dit le texte de *Compagnie*. Si des mots résonnaient ici, alors ces mots m'auraient trouvé, me diraient comme mon fond innommable (cf. *L'Innommable*, p. 190).

L'espace dans lequel je bouge, partant en voyage et rentrant à la maison, peut s'appeler le monde, monde qui est tout d'abord l'espace du discours et de la méthode. Quand je m'aperçois que je parle toujours avec la bouche d'un autre dans une linéarité qui n'est pas la mienne, je vois que le monde n'est vu qu'en passant, que le ciel est perçu différent de ce qu'il est, et que la terre est parée de fausses couleurs (*Molloy*, p. 67). L'attente à l'égard de moi-même cache en même temps une attente à l'égard du vrai monde — attente qui n'abolit pas cette occultation, mais qui la relève.

Dans le succès écrasant du discours et de la méthode, où la nature apparaît telle qu'elle est, se cache le rapport de la nature à moi: nous passons l'un à côté de l'autre. L'innommable est retenu par l'autre face de la nature qui se révèle dans sa progression, la face qui contient un refus, à savoir le refus d'un séjour dans la nature, séjour dans la nature qui me retient tout en me renvoyant. La porétique est l'autre face du refus de la nature de me laisser rester en elle tout en me retenant. Comme le dit *Fin de Partie*: "la mer m'a refusé, le ciel ne m'a pas vu" et "La nature nous a oubliés" (p. 25). C'est là que se fait l'expérience d'où la progression comme *poros* et *aporia* s'est mise en route: dans la porétique la terre s'est éteinte, quoique personne ne l'ait jamais vue éclairée (cf. *Fin de Partie*, p. 109).

La terre où *Fin de Partie* repose est celle où avant tout temps l'innommable se trouve ensemble avec l'innommable nature qui l'entoure - il ne s'agit pas d'une métaphore ou d'une image littéraire se rapportant à la fin du monde: pareil déclin ne saurait être la vraie fin. *Fin de Partie* renvoie à la nature comme au fond hors-temps de la porétique. Ici on ne

peut pas demander quelle heure il est. La réponse sera: la même heure que toujours. Cela ne signifie pas que *Fin de Partie* joue dans un 'autre' monde, une autre nature. La partie de la fin se joue dans notre monde, dans notre nature, comme l'entrée dans son en-deçà, la dimension extratemporelle où repose la mobilité totale. Ici on ne peut pas demander si le soleil se couche, si la nuit est tombée. Ce qui a été vu d'un seul coup c'est le gris qui ne se lève ni ne se couche, le son fondamental où repose l'univers porétique (*Fin de Partie*, p. 48).

Attendre le silence, c'est l'attente de l'immobilité où reposent depuis toujours les choses qui se lèvent et se couchent, partent et rentrent, celles qui ont été traitées méthodiquement et celles qui apparaissent. C'est l'univers pré-historique où tout se tait, où chaque chose a trouvé depuis toujours sa dernière demeure, sous la dernière poussière (*Fin de Partie*, p. 78). Alors on pourra dire "Ramener le silence, c'est le rôle des objets" (*Molloy*, p. 18).

Une des nuits silencieuses de Molloy appartient aux menus bruissements et soupirs qui surgissent dans cette nuit. Parmi eux on entend autre chose encore qui n'est ni l'air ni ce qu'il meut. C'est le bruit lointain toujours le même, que les autres bruits cachent et que fait la terre (*Molloy*, p. 78). Ce bruit s'entend à l'instant où je perds mon nom et ma langue et où je me perds dans la dimension terrestre qui aura toujours été la mienne. Le chant qui a lieu sous le nom de Beckett est le chant de la terre: "Ce que je veux dire est peut-être ceci, que peu à peu les bruits du monde, si divers en eux-mêmes et que je savais si bien distinguer les uns des autres, à force peut-être d'être toujours les mêmes se sont fondus en un seul, jusqu'à ne plus être qu'un seul grand bourdonnement continu" (*Malone meurt*, p. 54). Ce bourdonnement est l'ouverture (à lire comme action) où la terre se cache à travers les Odyssées humaines.

L'innommable est le lieu et l'instant où la terre s'ouvre en mettant les Odyssées en route. L'innommable est le lieu de cette ouverture cachée. Nous appartenons à l'ouverture terrestre par les os et spécifiquement par le crâne. Les os, cela n'est pas une substance physiologique, c'est l'accès à l'innommable, c'est l'ouverture de l'habitabilité de la terre. Les os se rapportent à cette même terre à laquelle ils appartiennent. 'Je', l'innommable, je suis le lieu où la terre s'ouvre à elle-même par les os: "C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux [...] je suis la cloison, j'ai deux faces [...] je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je suis ni de l'un ni de l'autre [...]" (*L'Innommable*, p. 142).

La dimension terrestre où je suis enseveli est l'os et le crâne. J'y suis "enfoui comme un fossile dans la roche" (*L'Innommable*, p. 158). Grâce à l'ouverture de l'ensevelissement dans les os je suis lié à la nature. Ulysse dépassa cette ouverture au moment où il longeait les ossements dans le pré des Sirènes, les ossements qu'il avait déjà été. Cette ouverture ensevelie est ce que chaque discours, chaque méthode, chaque lever et coucher de la nature et de l'humanité a dépassé comme être en route.

Le philosophe, celui qui s'est voué à la pensée, ne peut que garder ouverte l'attente à l'intérieur de laquelle l'innommable dans le chant du poète résonne avec la terre, comme une membrane entre le crâne et la poussière. Là où la pensée est attendue, c'est à cet endroit-là que chante le poète Beckett, dans un fragment sans titre de *Pour finir encore*.

"J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour, il est impossible que j'aie une voix, il est impossible que j'aie des pensées, et je parle et je pense, je fais l'impossible, ce n'est pas possible autrement, c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu, il a mal vécu, à cause de moi, il va se tuer, à cause de moi, je vais raconter ça, je vais raconter sa mort, la fin de sa vie et sa mort, au fur et à mesure, au présent, sa mort seule ne serait pas assez, elle ne me suffirait pas, s'il râle c'est lui qui râlera, moi je ne râlerai pas, c'est lui qui mourra, moi je ne mourrai pas, on l'entertera peut-être, si on le trouve, je serai dedans, il mourra, moi je ne mourrai pas, il n'en restera plus que les os, je serai dedans, il ne sera plus que poussière, je serai dedans [...]" (p. 27).

(traduit du néerlandais par Sjef Houppermans)

## NOTES

1. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* I, p. 83, dit du poète: "L'organisation temporelle de son récit ne fait que reproduire la série des événements, auxquels en quelque sorte il assiste, dans l'ordre même où ils se succèdent à partir de leur origine."
2. *Molloy*, p. 80: "Moi j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le noir navire d'Ulysse, de me couler vers le levant, sur le pont. C'est une grande liberté pour qui n'a pas l'âme des pionniers. Et sur la poupe, penché sur le flot, esclave tristement hilare, je

regarde l'orgueilleux et inutile sillon. Qui, ne m'éloignant de nulle patrie, ne m'emporte vers nul naufrage.”

Nous citons les textes de Beckett publiés en français dans l'édition de Minit, exception faite de *Malone meurt* et *L'Innommable* (Editions 10/18).

3. “Cependant je ne désespère pas, cette fois-ci, tout en disant qui je suis, où je suis, de ne pas me perdre, de ne pas partir, de finir ici. Ce qui empêche le miracle, c'est l'esprit de méthode [...]” (*L'Innommable*, p. 22).
4. *L'Innommable*, p. 10: “Je ne peux pas me taire [...] Il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique”.  
*L'Innommable*, p. 17: “La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre.”
5. Cf. M. Blanchot, *L'attente*, dans G. Neske (éd.), *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag*, p. 217: “Attendre, seulement attendre. Depuis quand attendait-il? Depuis qu'il s'était rendu libre pour l'attente en perdant le désir des choses particulières et jusqu'au désir de la fin des choses. L'attente commence quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de cette attente. L'attente ignore et délaisse ce qu'elle attend. L'attente n'attend rien. Quelle que soit l'importance de l'objet de l'attente, il est toujours infiniment dépassé par le mouvement de l'attente. L'attente rend toutes choses également importantes, également vaines.”  
Dans ce *Festschrift* Blanchot se montre bon élève de Heidegger. Cf. ce qui est dit dans *Gelassenheit*, p. 42:  
(Lehrer) “Warten, wohlan; aber niemals erwarten; denn das Erwarten hängt sich bereits in ein Vorstellen und dessen Vorgestelltes.  
(Gelehrte) Das Warten jedoch lässt davon ab; oder ich muss eher sagen: Das Warten lässt sich auf das Vorstellen gar nicht ein. Das Warten hat eigentlich keinen Gegenstand.  
(Fragende) Aber wir warten doch, wenn wir warten, immer auf etwas.  
(Gelehrte) Gewiss; aber sobald wir das, worauf wir warten, uns vorstellen und es zum Stehen bringen, warten wir schon nicht mehr.  
(Lehrer) Im Warten lassen wir das, worauf wir warten, offen.”
6. *En attendant Godot*, p. 112-13 [Vladimir] “Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude.”
7. *L'Innommable*, p. 30: “[...] il est difficile de parler, même n'importe comment, et en même temps de porter son attention ailleurs, là où gît son véritable intérêt [...]”.
8. *L'Innommable*, p. 33: “Oui, j'ai un pensum à faire, avant d'être libre, libre de ma bave, libre de me taire, de ne plus écouter, et je ne sais plus lequel. Voilà



enfin qui donne une idée de ma situation. On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être."

9. *L'Innommable*, p. 38-39: "Toute cette histoire de tâche à accomplir, pour pouvoir m'arrêter, de mots à dire, de vérité à retrouver [...] je l'ai inventée dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin".
10. *L'Innommable*, p. 39: "C'est un supplice tarabiscoté, impossible à penser, à cerner, à sentir, à subir, oui, insubissable aussi, je souffre mal aussi [...]".
11. *L'Innommable*, p. 167: "si je pouvais me mettre dans une chambre, c'en serait fini de la chasse aux mots [...] j'écouterais l'écho, je la connaîtrais, je m'en souviendrais, je me l'imaginerais, je serais chez moi, je dirais comment c'est, chez moi, au lieu de n'importe quoi".
12. *L'Innommable*, p. 174: "c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, tout vient de là [...]"
13. *L'Innommable*, p. 88 — par rapport à Worm: "[...] qui, n'ayant rien de l'homme, n'a rien d'autre, n'a rien, n'est rien. Venu au monde sans naître, sans vivre y demeurant [...] Celui hors la vie qu'à la longue la longue vie vaine veut qu'on n'ait cessé d'être [...]"
14. *L'Innommable*, p. 148: "[...] je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute".