

La remembrance apophatique de l'eau dans le *Comment c'est* de Samuel Beckett

The apophatic memory of water in *Comment c'est* by Samuel Beckett

LASSIRE Jean-Pascal *

Doctorant, Université du Havre, France

jean-pascal.lassire@ac-versailles.fr

Reçu le 23/11/2024 Accepté le 10/12.2024 Publié le 30 /12/.2024

Résumé : Peu critiqué, *Comment c'est* occupe une place singulière puisqu'elle aborde thème de l'eau. En effet, cette dernière n'est, dans ce « roman » beckettien, jamais directement convoquée à l'état pur. Cependant, le motif est bien exploité, via une isotopie "négative" : l'élément aqueux est présent sous des formes dégradées voire excrémentielles. En outre, la discontinuité même de la narration (fragments grammaticalement ambigus) dépasse de beaucoup, encore, la prouesse de *L'innommable*. Le présent article considère donc parallèlement cette évolution narrative et la disparition du motif de l'eau pure – à la symbolique pourtant si puissante dans *Molloy*, *La dernière bande* ou encore *Acte sans parole*. Partant, on s'interrogera sur ce qui constitue sans doute le plus radical aboutissement de la matière romanesque beckettienne : tangent au néant, le désert humide de *Comment c'est* métaphorise une « soif qui se perd » dont l'interminable déclinaison instancie l'abdication même du manque et du besoin.

Mots-clés : Beckett – Roman – Eau – Désert – Boue

* Auteur correspondant

jean-pascal.lassire@ac-versailles.fr

Abstract : Rarely criticized, *Comment c'est* occupies a unique place since it addresses the theme of water. Indeed, the latter is, in this Beckettian "novel", never directly summoned in its pure state. However, the theme is well exploited, via a "negative" isotopia: the aqueous element is present in degraded, even repugnant, forms. Furthermore, the very discontinuity of the narration (grammatically ambiguous fragments) still far exceeds the prowess of *The Innommable*. This article therefore considers in parallel this narrative evolution and the disappearance of the motif of pure water, with its symbolism yet so powerful in *Molloy*, *Krapp's last tape* and *Act without words*. We will then question what undoubtedly constitutes the most radical outcome of Beckettian novelistic material: tangent to nothingness, the humid desert of *How it is* metaphorizes a "lost thirst" whose interminable variation instantiates the end of the lack and need.

Key-words : Bekcett – Novel – Water – Desert – Mud

INTRODUCTION

Le motif de l'eau est fondamental dans l'œuvre de Samuel Beckett. Revêtant exceptionnellement une symbolique tantaliennne (*Acte sans parole*¹), l'élément, tel qu'il est convoqué notamment dans la *Trilogie*², est surtout abâtardi d'une boue lourde de signification métaphysique.

Comment c'est est un « roman » à part³. En effet, chacune de ses trois parties consiste en une succession de fragments syntaxiquement ambigus, non ponctués. Pour chaotique qu'en peut être l'approche lectorale, ils n'en forment pas moins un récit : le narrateur-protagoniste, rampant, haletant, évolue dans un désert humide – un nommé « *Pim* » brisant quelque temps le cours de sa dérélition. Partant, l'eau n'est que « *boue* » ou « *pisse* », mais

¹ Paru dans : *Comédie et actes divers* (Minuit, 1956).

² *Molloy* (Minuit, 1951) ; *Malone meurt*, (Minuit, 1951) ; *L'Innommable*, (Minuit, 1953).

³ Publié d'abord en français (Minuit, 1961); traduit en anglais par l'auteur ; publié sous le titre *How it is* (J. Calder, Londres, 1964).

jaillit ponctuellement – comme par effraction – au sein d’un imaginaire poétique teinté d’ironie. C’est ce qui justifie l’intitulé de « remembrance apophatique », du nom de cette théologie se donnant pour objet tout ce que Dieu *n’est point* : Beckett, semblablement, exploite la symbolique aqueuse par le prisme de ce que l’eau n’est pas ou n’est plus. C’est la dimension lyrique de cette exploitation que l’on étudiera d’abord ; puis, on s’interrogera sur la symbolique d’une eau associée au bas corporel, l’élément étant finalement considéré comme le vecteur imagé d’une désubjectivation narrative.

1- L’eau dans sa dimension lyrique

Contrairement à d’autres œuvres beckettiennes, au sein desquelles le motif joue un rôle direct dans la destinée des personnages, l’eau n’est pas dans *Comment c’est* objet de convoitise directe. C’était pourtant le cas du seau rempli d’*Acte sans parole*, descendu des cintres pour narguer le protagoniste, seul sous le soleil du désert. Le motif n’est pas non plus ici constitutif d’un lyrisme explicitement associé à quelque souvenir amoureux, comme c’était le cas dans *La dernière bande*⁴.

Toutefois, la dimension lyrique de certaines évocations est réelle dans le roman, et se manifeste de deux manières principales : soit par des fragments que l’on appellera "envolées" – qui correspondent à un lyrisme essentiel et

⁴ Pièce publiée aux éditions de Minuit en 1960 (à l’origine : *Krapp's Last Tape*, Evergreen Review, 1958 ; traduit de l’anglais au français par S. Beckett et P. Leyris en cette même année).

poétique –, soit par d'autres que l'on assimilera à un lyrisme ironique ou subverti.

1-1- L'eau et le lyrisme pur

Sur la quarantaine d'occurrences relatives au motif de l'eau au sein du roman, quatre correspondent à une forme de lyrisme pur, que l'absence de codification syntaxique exacerbe. Le premier de ces cinq fragments se situe page 32 – c'est-à-dire dans la partie I, « *avant Pim* » :

je vois toutes grandeurs nature comprise si c'est la mienne
ça s'allume dans la boue la prière la tête le crocus le vieux
en larmes les larmes derrière les mains des ciels toutes
sortes différentes sortes sur terre sur mer du bleu soudain
or et vert soudain dans la boue / mais des mots comme
maintenant des mots pas les miens [...]

Au cœur de cette vision – comme il y en a tant d'autres au cours du récit – l'élément aqueux est double. Survient d'abord le motif des « *larmes* », qui d'expansion du nom « *vieux* » devient noyau d'une séquence nominale (« *les larmes* ») selon un procédé épanaphorique. Ce motif trouve lui-même son écho quelques mots plus loin par la mention à valeur circonstancielle du groupe nominal prépositionnel « *sur mer* », métonymiquement repris sans médiation par la séquence « *du bleu soudain or et vert* ». Il est intéressant de noter – pour ce qui concerne la première évocation aqueuse – le voisinage de la double occurrence « *larmes* » et du motif du « *crocus* », comme si les premières venaient abreuver le second au sein de cette vision à caractère quasi mystique (« *ça s'allume* » ; « *la prière* »). En outre, cette double évocation des « *larmes* » et de la « *mer* », interviennent dans un contexte

fangeux, le mot « boue » encadrant par deux occurrences cette isotopie aqueuse. Cette manière de chiasme assimile ainsi l'envolée lyrique à un chimérique flux de conscience, otage du borbier dans lequel le narrateur semble physiquement évoluer.

C'est dans la deuxième partie (« avec Pim ») que se concentrent les trois autres fragments relevant d'un lyrisme intrinsèquement poétique.

On lit ainsi, page 114 :

ce qui me chantait les ciels surtout les chemins surtout où
il se glissait comme ils changeaient suivant le ciel et où on
allait dans l'atlantique le soir l'océan suivant qu'on allait
aux îles ou en revenait l'humeur du moment pas tellement
les gens très peu toujours les mêmes j'en prenais j'en
laissais de bons moments il n'en reste rien⁵

Si le motif de l'océan relevait déjà, dans *Cendres*⁶, d'une symbolique d'autant plus forte qu'elle était sonore, la survenue de ce même motif au sein de ce fragment coïncide de façon remarquable avec le cœur du récit : ce passage est au centre de la partie II et à la moitié du roman. On notera qu'à l'instar du fragment précédemment cité, le concours apporté ici par le motif

⁵ Dans la version anglaise du roman (*How it is*, J. Calder, 1964), Beckett a traduit le fragment en ces termes (p. 80) : “*what I fancied skies especially and the paths he crept along how they changed with the sky and where you were going to Atlantic in the evening on the ocean going to the isles or coming back the mood of the moment less important the creatures encountered hardly any always the same I picked my fancy good moments nothing left*”. On remarquera la majuscule à « Atlantic », absente du toponyme au sein du texte français, dans lequel la mention de cet océan repose sur une sorte d'antonomase.

⁶ Pièce radiophonique écrite à l'origine en anglais (*Embers*) pour la B.B.C. (diffusée en 1959), puis publiée en français (trad. : Beckett & Pinget) en seconde partie des éditions de *La dernière bande* sous le titre de *Cendres* (Minuit, 1960). Une version radiophonique française sera également diffusée sur France Culture en 1966.

polyptotique « [du] *ciel* » ou « [des] *ciels* » au lyrisme d'ensemble est frappant. En l'occurrence, l'eau métaphorise de manière patente, au sein d'un imaginaire spatial, les « *temps énormes* » dont la mention est récurrente tout au long de la narration de *Comment c'est*. Le mouvement opéré dans le passage : « *suivant qu'on allait aux îles ou en revenait* » évoque les flux et reflux qui ouvrent et clôturent la bande-son de *Cendres*. De surcroît, la mention pour le moins laconique des « *îles* » instaure un impressionnisme de l'imaginaire. L'indéfini « *on* » renforce ce phénomène et abandonne quelque temps le texte à une forme de poésie pure, laquelle est néanmoins tributaire d'une sorte d'extase mémorielle brutalement anihilée par l'antithétique conclusion des « *bons moments* » dont « *il ne reste rien* ». Cette envolée est le seul exemple d'une évocation explicite de la fuite du temps dans une perspective strictement lyrique.

Assez différent est le lyrisme associé au motif d'une eau hivernale (pp. 121-122), via l'isotopie du gel :

sorti de là la route qui descend bordée d'arbres des milliers
tous pareils même essence jamais su laquelle des
kilomètres de rampe tout droit jamais vu ça grimper là-
haut l'hiver le verglas les branches noires grises de givre
là-haut un bout mourant pardonnant toute blanche

Là encore, l'allusion à la pièce *Cendres*⁷ est manifeste. Ici, la blancheur de l'eau pure mais gelée contraste avec les « *branches noires grises de givre* »,

⁷ Pièce dans laquelle un « *monde tout blanc* », associé au silence, est convoqué au sein d'une « *histoire* » dont Henry – le protagoniste – se souvient tandis qu'il déambule au bord de la mer et au gré de ses souvenirs. L'absence de sujets verbaux est, dans cette œuvre complexe, aussi fréquente que dans *Comment c'est*, quoique l'identité du locuteur soit attestée dans la

cette dernière séquence suggérant la paronomase « grises » / « givre » et, finalement, une sorte d'impressionnisme pétrifiant, contribuant à faire du gel un vecteur de trouble. On est pleinement ici en présence d'une évocation apophasique du *topos* de l'eau pure. Ce trouble est renforcé par le choc du masculin et du féminin dans la séquence ultime « *un bout mourant pardonnant toute blanche* », qui centralise l'énigmatique motif « *pardonnant* », questionnant le thème de la résipiscence⁸. De plus, ce fragment évoque l'eau « *trouble* » et « *un peu clapoteuse* » de *La dernière bande*⁹, l'élément revêtant un caractère imageant et équivoque, pour métaphoriser un souvenir douloureusement cher. Enfin, la très curieuse alliance des termes « *un bout mourant* » n'est pas sans évoquer la réifiante agonie de Malone¹⁰.

Un dernier fragment fondamentalement lyrique survient à la page 143 : « matière à réflexion prière sans paroles contre la porte d'une étable longue montée glacée vers la toute pardonnante trop tard quoi encore la nuit au large à la morte-eau sur la pauvre petite mer pauvre en îles ou alors quelque autre voyage. »

pièce radiophonique au moyen de la voix (dans sa bande-son) ou des didascalies fonctionnelles (dans sa version écrite).

⁸ La figure maternelle plane-t-elle sur cet extrait ? Cette dernière, fondamentalement lyrique dans *Comment c'est*, est régulièrement convoquée dans l'œuvre. À ce propos, on consultera Yann Mével (*L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Rodopi – « Faux titre – 320 », Amsterdam – New-York, 2008), parlant d'« *une absence au sein d'une apparente présence* » (p. 382). Formule applicable ici au motif de l'eau gelée.

⁹ Op. cit. Dans cette pièce, le protagoniste est obsédé par le souvenir d'une promenade en barque, en compagnie d'une femme. La barque se coince, et c'est dans ce contexte qu'il se « [coule] sur elle ».

¹⁰ *Malone meurt* (op. cit.), deuxième volet de la *Trilogie* romanesque précédant *Comment c'est*.

On retrouve ici (sous une forme superlative et féminine) le motif de l'absolution : cette « *toute pardonnante* » n'étant toutefois accessible qu'après un calvaire hivernal (« *longue montée glacée* ») que l'on rapprochera du givre « *gris* », dans le fragment précédemment analysé. La séquence « *contre la porte d'une étable* » suggère en outre une impossible Nativité, et la mention de la « *pauvre petite mer* » renforce cette hypothèse, en questionnant l'homonymie « *mer* » / « *mère* ». La « *morte-eau* » ici mentionnée ne suggère-t-elle pas l'image d'un placenta avorté ? Quoi qu'il en soit, la dimension apophasique du lyrisme beckettien est tout entière contenue dans cette expression, qui fait écho à la « *nuit au large* » ou à « *quelque autre voyage* » acheminant vers la mort, tandis que le « *je* » brille par son absence au sein du fragment.

1-2- L'eau et le lyrisme subverti

Le lyrisme beckettien est loin d'être sans mélange. À la différence de ceux que l'on vient d'examiner, plusieurs fragments relèvent de l'ironie, qu'un lyrisme de façade déploie avec amertume. Cette tonalité typiquement beckettienne s'applique régulièrement au motif de l'eau.

Ainsi, dans ce fragment de la page 134, le motif océanique se trouve-t-il une nouvelle fois convoqué avec celui de l'« *île* », mais l'issue du passage revêt une coloration dérisoire :

mer sous la lune sortie du port après le soleil la lune
lumière toujours jour et nuit petit tas à l'arrière moi tous
ceux que je vois moi tous les âges le courant m'emporte le
reflux attendu je cherche une île home enfin tomber ne
plus bouger un petit tour le soir jusqu'au rivage côté large

puis rentrer tomber dormir¹¹ me réveiller dans le silence
yeux qui peuvent rester ouverts vivre vieux rêve de crabes
d'algues.

L'isotopie aqueuse est ici mise au service du mouvement, de la quête et de l'expérience-limite : « *le courant m'emporte le reflux attendu je cherche une île* ». À la passivité face au « *courant* » succède l'attente non moins passive du « *reflux* », le seul « *je* » sujet actif étant celui qui « *cherche* » – quête dont l'objet n'est, de fait, pas l'eau mais la terre ferme : « *une île* ». Évolue-t-on ici sur le « *rivage* » d'un souvenir ? Au « *large* » d'une terre promise après la mort dont le « *courant* » serait le tumultueux imageant ? Le retour à une forme d'onirisme (« *vivre vieux rêve de crabes d'algues* ») rend caduc ce questionnement, par l'exploitation désormais métonymique du motif de la « *mer* » et sous une forme dont on notera le caractère prosaïque. Ce « *rêve de crabes d'algues* » évoque la mention, dans l'explicit, des « *sardines* » au terme de ce que l'on pourrait là encore qualifier d'"envolée" : « *plus de nourriture dans un cri voire un soupir arraché à celui dont le silence est le seul bien ou dans la parole extorquée à qui enfin avait pu en perdre l'usage que n'en offriront jamais les sardines* » (page 223). Cette ironie procédant de l'évocation des poissons et plus généralement des animaux marins était amorcée dès la page 11 : « *inappétence une boîte de thon puis manger moisi* ». L'eau, d'où provient la vie, n'est plus que l'origine lointaine d'une

¹¹ Dans la version anglaise (*How it is*, op. cit, p. 94), le mot "home" est conservé tel quel. Tout ce passage évoque nettement un fragment de la pièce *Cascando* : « *si tu pouvais la finir... tu serais tranquille... pourrais dormir...pas avant...* » (in : *Comédies & actes divers*, Minuit, 1978, p. 47).

nourriture assimilée par anticipation au pourrissement, via une isotopie elle-même aqueuse, puisque c'est l'humidité qui est responsable de la moisissure.

Outre les "envolées", certains fragments plus courts reposent sur un lyrisme qui n'est que prétexte à l'exploitation d'une ironie parfois mordante. Au cœur de certaines visions du narrateur qui – rappelons-le – évolue dans un désert, il y a par exemple le fantasme d'une oasis. Mais loin cette fois d'exploiter la poésie pure du mirage, ce type de fragment porte en lui-même sa propre subversion. On goûtera notamment la question quasi rhétorique – et cynique au sens premier du terme – posée dans cette séquence de la page 45 : « *pourquoi une laisse dans cette immensité de verdure ?* ». Cette image d'un « *je* » esclave de ses hallucinations tyraniques est d'autant plus frappante qu'un peu plus loin (page 48), le narrateur-protagoniste prend acte du fait que ça y est, « *c'est fini c'est fait ça s'éteint* » : il a « *eu l'image la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu* ». On peut noter ici la remarquable correspondance entre le motif de l'extinction, métaphorisant l'imagination qui s'épuise, et la disparition du « *bleu* » c'est-à-dire de l'eau de mer telle qu'elle est désignée dans les visions extatiques qui parsèment la narration. La portée apophatique de telles séquences est donc nette ; ce « *bleu* » qui « *s'éteint* » est précisément celui d'une eau fictive : tout cela, c'est de la « *foutaise* »¹².

Certains fragments mêlent explicitement le mysticisme à l'ironie la plus féroce. Le motif des « *sardines* » est notamment inclus dans une séquence

¹² Lira-t-on plusieurs fois dans l'explicit.

dont le caractère dérisoire n'est pas sans rappeler l'ambiance de *Godot*¹³ : « ou une boîte céleste sardines miraculeuses envoyées par Dieu à la nouvelle de mon infortune... » (page 75). L'allitération en "s" crée une improbable unité entre l'adjectif « céleste » – déjà appliqué à la très prosaïque « boîte » – et le contenu de la providentielle conserve. Ce persiflage achève donc de subvertir les mirages du narrateur. En outre les « sardines » espérées proviendraient du ciel... et non de l'eau.

Page 92, c'est une nouvelle forme d'ironie lyrique qui est exploitée, par le motif du désaltèremment – ce dernier filant la métaphore d'un temps qui s'écoule à défaut d'eau claire : « je bois les secondes longuement moments délicieux et perspectives ». On notera que ce fragment s'achève par l'apprivoisement d'un futur. Toutefois, celui-ci est dérisoire : eu égard au caractère immédiat des « secondes » dont le « je » s'abreuve, toute forme d'avenir est condamnée à n'être jamais qu'un inaccessible horizon. Les « secondes » sont donc ironiquement élevées au rang de « moments délicieux ». Mais l'ironie passe aussi par l'absence prudente de qualificatif appliquée à la mention vaguement plurielle de ces « perspectives » que l'on devine chimériques.

Le plus explicite rejet du lyrisme dans sa forme romantique se situe page 136 au fragment suivant : « folie folie arrête ton rené ramène la boue contre ton visage les enfants le font dans le sable au bord de la mer ». Outre l'antonomase et le caractère parodique de ce segment, on notera l'assimilation du motif récurrent de la « boue » – que l'on questionnera plus

¹³ *En attendant Godot* (Minuit, 1953).

précisément en seconde partie – au « *sable* » d'un « *bord de mer* » cette fois tout anecdotique. Ce passage n'a en effet plus rien à voir avec une quelconque extase, mais n'en est cependant pas moins chimérique. De surcroît, la dérisoire invitation au mimétisme enfantin constitue le détournement non seulement du romantisme, mais encore du réalisme qui, par contraste, en pouvait être l'affranchissement. À qui donc, d'ailleurs, est adressée l'injonction de cette séquence ? L'ambiguïté syntaxique rend licite l'interprétation selon laquelle ce serait la « *folie* » elle-même, personnifiée, qui devrait impérativement « [ramener] *la boue contre [son] visage* ». Quoiqu'il en soit, le désert humide de *Comment c'est* – et surtout cette « *boue* » dont s'abreuvent un narrateur et un narrataire finalement confondus dans l'explicit – semble bien métaphoriser l'espace incertain entre réel et fiction que serait la création beckettienne, impuissante à produire autre chose que des « *foirades* »¹⁴.

Partant, le motif de l'eau – infiltrant la « *boue* » intradiégétique – a pour fonction essentielle de noyer le « *je* » au profit d'une certaine autonomie du texte lui-même, dont la cohérence fragmentaire interroge les limites mêmes

¹⁴ Pour reprendre une désignation à connotation excrémentielle employée par Beckett lui-même (*Pour en finir encore et autres foirades*, Minuit, 1976). Cette idée d'un "espace" créatif est également envisagée par Stéphane Lambert (*Avant Godot*, Arléa, Paris, 2016 – rééd. 2023), pour qui le texte matérialise généralement, chez Beckett, « *cette zone subconsciente, [...] cet espace d'avant le dire, [formant] un autre corps, le corps informe, émiété, de l'innommable* » (p. 55).

du genre romanesque et du récit¹⁵. C'est cet anéantissement progressif du narrateur-personnage que l'on va maintenant envisager.

2- Le motif de l'eau : vecteur de désobjectivation

On l'a vu : l'isotopie aqueuse peut procéder d'une évocation de l'eau pure, mais presque toujours par dérision ou pour en souligner le mirage. Il est – en revanche – un champ lexical non négligeable au sein du roman : celui de l'eau dans sa dimension organique, et plus précisément associée au fluide corporel et à la déjection. On questionnera donc, en un premier temps, la valeur symbolique de cette isotopie, avant d'analyser les occurrences métaphoriques au sein desquelles l'eau est un pur imageant de la désobjectivation narrative et du chaos de l'être.

- L'eau et le bas corporel

Dans *Comment c'est*, le motif de la boue tend à se confondre avec celui des fluides excrémentiels, quand il ne se substitue pas au contraire à la nourriture. Dans ce contexte, la régulière évocation de la « pisse » atteste d'une fonction bien particulière décernée à l'eau par Beckett : de même que les « éjaculations muettes » (p. 63), l'urine représente ce à quoi le « je »

¹⁵ Analysant le deuxième mouvement de la IX^{ème} symphonie de Mahler dans sa thèse consacrée au compositeur allemand, Peter Oswald Oswald (*Perspektiven des neuen Studien zum Spätwerk von Gustav Mahler*, Université de Vienne, 1982) décrit un postulat stylistique analogue dans l'écriture musicale du maître : « l'accouplement inorganique de fragments de motifs et l'irruption de timbres non domestiqués [polarisent] de plus en plus fortement le langage [...] vers ses points extrêmes ». Propos traduit et cité par H-L. de La Grange, *Gustav Mahler – Chronique d'une vie – III – Le génie foudroyé* (1907-1911). Paris, Fayard, 1982.

énonciateur se résume désormais : un sujet progressivement absorbé par le marécage dans lequel il évolue – ses propres déjections procédant de sa ruine active.

Assez nombreux, en effet, sont les fragments à caractère scatologique. Dans ce contexte, le sujet "s'échappe" littéralement, à la faveur de ses excréments et autres fluides. On en a une première illustration dès la page 11 : « *je pissais et chiais autre image dans mon moïse* ». La référence vétéro-testamentaire qu'occasionne en l'occurrence cette nouvelle antonomase est à rapprocher de la « *boîte* » de « *sardines célestes* » vainement attendue dans le fragment précédemment cité. Cependant, le caractère explicitement scatologique de cette séquence sert ici une forme particulièrement dégradante de burlesque – la bassesse extrême de l'imagerie convoquée l'emportant cette fois sur l'ironie. On notera également (page 46) la vertigineuse séquence : « *s'il pisse il pissera sans s'arrêter je crie aucun son plaque-la là et cours t'ouvrir les veines* ». L'identité particulièrement ambiguë des sujets verbaux (le « *il* » tendant à ce confondre au « *je* » puis au « *tu* ») met en exergue l'avortement du cri (seul verbe à la 1^{ère} personne : « *je crie aucun son* »). Cette non-action est elle-même encadrée – noyée pourrait-on dire – par deux procès : le premier convoque l'élément liquide sous sa forme excrémentielle et s'applique à une 3^{ème} personne dans laquelle on pourra reconnaître un double du narrateur. Ce phénomène repose donc sur un potentiel illéisme (« *s'il pisse il pissera* ») allant de pair avec une forme de fatalisme servie par le polyptote tautologique relatif à l'urine. Le second élément d'encadrement du cri avorté convoque cette fois le motif du sang et s'applique à une 2^{ème}

personne de l'impératif présent (« plaque-la là et cours t'ouvrir les veines »), dont on devine qu'elle instancie à présent la confusion entre narrateur et narrataire – forme grammaticale d'abdication subjective imageant le suicide, le tout rendu dérisoire par l'homophonie « -là la ».

Le comble du grotesque scatologique est atteint page 59 : « et c'est le fou rire dans chaque cellule les boîtes en font un bruit de castagnettes la boue glouglousse sous mon corps secoué je pète et pisse en même temps ». On notera le double parallélisme opéré ici entre la « boue [qui] glouglousse » (motif central), le « bruit de castagnettes » des « boîtes » et le bruit suggéré des pets. La mention initiale du « fou rire dans chaque cellule » contribue à la destructuration du « je », au sens où ladite « cellule » peut précisément référer, dans une perspective héroï-comique, à la boîte de conserve – cette dernière suggérant à son tour l'assimilation du « je » au leitmotiv du poisson moisi.

La réification prend une coloration strictement excrémentielle à la page suivante : « les déjections non elles sont moi mais je les aime les vieilles boîtes mal vidées mollement lâchées non plus autre chose la boue engloutit tout moi seul elle me porte ». Ici se détache un « je » qui seul serait épargné par une boue dévorante (« moi seul elle me porte »¹⁶) mais dont il fait précisément sa nourriture : on voit en effet s'opérer très explicitement dans la deuxième partie (« avec Pim ») une substitution de la boue à l'eau en termes de ressources alimentaires. D'abord dans ce fragment : « là de quoi tromper

¹⁶ À moins que l'on ne prête une toute autre unité de sens à la séquence : « engloutit tout moi », que l'absence de ponctuation rend paradoxalement possible.

un moment de cette vaste saison ou rien qu'un peu d'eau pour la soif qu'on boit et bonsoir réponse qu'un peu d'eau croupie j'en boirais bien à cette heure » (p. 144) puis dans celui-ci où le motif de l'« *eau croupie* » s'est mue en « *boue* » proprement dite : « *langue dans la boue reperte de la parole* » (p. 171). Cette mutation coïncide ici avec le retour du mutisme, par une nouvelle mention explicite de la « *parole [reperdue]* ». Entre ces deux séquences (p.150), on assiste à une très subtile déconstruction de l'isotopie buccale, dont chaque mot a été pesé : « *la bouche soudain qui s'agite et tout autour tout le bas la langue qui jaillit rose un instant un peu de bave qui perle puis soudain ligne droite lèvres avalées plus trace de muqueuse* »¹⁷. Outre la mention éminemment symbolique des « *lèvres avalées* », suggérant un langage tué dans l'œuf par l'autodestruction d'un « *je* » nourri désormais de sa propre décomposition, la genèse de ce fragment mérite que l'on s'y arrête. Beckett avait en effet écrit d'abord : « *quelques gouttes de salive peut-être* », finalement remplacées par « *un peu de bave qui perle* »¹⁸. La proximité phonique et sémantique entre « *boue* » et « *bave* » est patente, et constitue un bel exemple de désubjectivation voulue, par le prisme de l'eau sous forme de liquide corporel.

L'imageant spécifiquement urinaire de la désubjectivation est présente – outre les occurrences déjà analysées – en deux fragments-clefs. Le premier

¹⁷ Fragment à rapprocher de cette séquence de la page 168: « *ma soif de labiales à partir de là des mots pour ce moment-là et suivant un temps énorme* », ce dernier traitant surtout, là encore, de l'aspiration chimérique à l'usage d'une parole qui se refuse au locuteur.

¹⁸ Voir la transcription du manuscrit de *Comment c'est* dans son édition scientifique, établie par E. Magessa O'Reilly (*Samuel Beckett – Comment c'est / How it is and L'image : a critical-genetic edition*, New-York – Londres, Routledge, 2001 – p. 498).

repose sur une métaphore *in absentia* : « l'urètre peut-être après pisser la dernière goutte la vessie qui d'avoir tant refoulé aspire un instant certains pores aussi l'urètre peut-être un certain nombre de pores ¹⁹... » (p. 109) ; la seconde en revanche est métaphysiquement explicite au terme de la troisième partie (« après Pim ») : « la même imagination à bout cherchant un trou qu'on ne la voie plus au milieu de cette féerie qui boit cette goutte de pisse d'être et qui à son cadavre défendant la donne à boire du moment que c'est quelqu'un chacun à son tour ». Boire la « goutte de pisse d'être », c'est donc abreuver l'« imagination à bout » d'un « je » en voie d'inexistence par la convocation d'un autre imaginaire : celui qui s'impose à la lecture du roman. La mention de « quelqu'un chacun son tour » peut en ce sens référer à toute espèce de narrataire, lectorat compris, goûtant l'expérience extrême de cette matière romanesque hors-normes. Quant au motif de la « féerie », elle peut qualifier cette même matière en discréditant définitivement la *diégèse* traditionnelle au profit d'une sorte de merveilleux appliqué à l'acte même de la narration. Le fragment suivant suggère une régénérescence de la matière romanesque par l'instauration d'une desubjectivation radicale, tributaire d'un « on » qui seul serait capable de raconter : « rafraîchissantes alternances d'histoire de prophétie et de nouvelles du jour où j'apprends tour à tour c'est sans doute ce qui me conserve comment c'était ma vie on parle toujours de

¹⁹ Dans la traduction anglaise : “the urethra perhaps after piss the last drop the bladder sucking in a second after all the pumping out certain pores” (*How it is*, op. cit., p. 73). On sait que la traduction du roman fut particulièrement laborieuse pour Beckett. Certains passages, à l'instar de ce fragment, témoignent du défi qu'a pu représenter la transposition du chaos syntaxique et lexical. Il qualifie cette dernière d' « entreprise désespérée et accablante », dans une lettre à Herbert Myron du 8 novembre 1961 (S. Beckett, *Lettres – III*, Paris, Gallimard, 2016).

ma vie ». L'activité du « *je* » se borne donc à prendre acte de ce que l'indéfini fait de « [sa] *vie* » (p. 211).

Cette radicale désubjectivation procède donc de tout ce qui n'est *pas* eau pure : si la vie naît de cet élément dans le monde réel, il est cohérent que sa remembrance aqueuse soit, au sein d'une fiction anihilant le « *je* », tributaire d'une symbolique marécageuse et ordurière.

Cependant le *topos* de l'eau – et c'est là notre dernier objet d'étude – se manifeste aussi selon une modalité purement imageante : ni lyrique ni organique, mais au service d'une métaphore de la conscience abolie – au-delà même de la destructuration narrative.

3- L'être noyé

C'est là l'impossibilité sans cesse affirmée, et aussi la lutte, non pas entre Éros et Thanatos, mais entre pourquoi dire et n'avoir rien à dire, entre à qui le dire et comment le dire, entre le souffle et son absence [...]. [L'auteur] touche à un état où la perception de soi se confond avec la perception du non-être.

C'est en ces termes que Jean-Paul Gavard-Perret²⁰ dépeint le style beckettien. De fait, si la « *boue* » de *Comment c'est* peut être assimilée, selon une approche psychanalytique « à la remontée du devenir fou des profondeurs »²¹, c'est bel et bien l'expérience du non-être qui est la plus fondamentale et la plus explicitement mise en scène, et ce justement dans un

²⁰ *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris – Caen, Lettres modernes Minard – Circé, 2001, p. 194.

²¹ On cite ici une analyse de Michel Bernard (*Samuel Beckett et son sujet – Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 2016 – p. 209).

roman. La prose narrative rend en effet possible ce que la représentation théâtrale ne permet pas toujours : une forme de mise en abyme directe, éprouvée par l'acte même d'une lecture sans médiation didascalique. Cette expérience du non-être, expérience-limite et impensable s'il en fut, fait donc de *Comment c'est* une œuvre particulièrement éprouvante sur le plan métaphysique. Au service de cette épreuve, le motif de l'eau revêt dès lors – à l'instar du « *gué périlleux* » de *Perceval* – la forme d'un élément-charnière permettant d'imager ce que la raison seule n'est pas capable de concevoir : le chaos indicible de l'être.

« *Comment échoué ici si c'est moi pas question pas la force sans intérêt* » lit-on page 33. Cette métaphore de l'écueil, tôt faite dans le récit, pose d'emblée la problématique du sens de la vie, que le « *je* » fictif à la consistance dérisoire rejette d'emblée avec violence (« *pas question pas la force sans intérêt* »).

À la page suivante, un autre fragment met en scène l'impersonnel « *on* », à valeur manifestement générale, expérimentant de concert la perte des besoins naturels et celle du « *cœur* ». Dans ce contexte, l'isotopie aqueuse est convoquée via un double imageant appliqué à l'organe vital : celui – réifiant – du goutte-à-goutte et celui – personnifiant – des larmes, questionnant la polysémie de ce cœur progressivement noyé dans une sorte de synesthésie négative : « *on perd le cœur goutte à goutte pleure même quelquefois intérieurement aucun son plus d'images plus de voyages plus faim ni soif* ». Un peu plus loin (pp. 37-38), le motif de la « *boue* » suggère cette fois

l'existence d'une zone²² intermédiaire entre l'être et le néant. Dans cet espace, ce n'est pas l'eau mais sa « vapeur tiède » ou celle « de quelque autre liquide » qui questionne de nouveau le sens de la vie par celui – vainement obstiné – de l'olfaction : « la boue jamais froide jamais sèche elle ne sèche pas sur moi l'air chargé de vapeur tiède d'eau ou de quelque autre liquide je hume l'air je ne sens rien cent ans pas une odeur je hume l'air ».

À l'impossible usage de l'olfaction se substitue l'obsédante humidité subie : « rien ne sèche je serre le sac [...] / le sac il dégoutte » (p. 38) ; « le sac il dégoutte » (p.41). Puis : « quoi d'abord d'abord boire je me mets sur le ventre [...] la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue [...] la bouche ouverte la boue dans la bouche la soif qui se perd l'humanité reconquise ». Le mot est lâché : cette reconquête passe par une révolution des besoins et par la boue, qui semble revêtir ici une coloration alchimique. Cette boue qui supprime « la soif » métaphorise-t-elle le dépassement du manque par quelque pratique ascétique ? Est-elle fondée, ici comme en bien d'autres endroits, sur une ironie fangeuse appliquée à l'« humanité » plus que jamais en perdition ? On penche sans grand risque pour la seconde hypothèse²³.

²² On peut s'interroger sur les dettes d'un Tarkovski envers l'imaginaire beckettien (l'océan de *Solaris* [1972] ; la Zone de *Stalker* [1979]).

²³ Une lecture attentive de l'*Incantation de l'eau* d'un Jean-Claude Renard [éd. consultée : M.T. – 1999 – poème composé la même année que *Comment c'est* et publié à l'époque par « Points et contrepoints »] rend fascinante la confrontation des deux textes. Le choc est dû tant à leurs similitudes métaphoriques qu'à l'antithèse flagrante de leur message respectif : « [...] Un corps sous la Parole a désormais mûri / Qui ne peut plus mourir, et dont le temps détruit / Ne pétrifiera plus les images du feu / Ni les sables obscurs fascinés par l'herbage, / Même si le désert où le malheur les cerne / Tarissait et comblait les dernières citernes / Dont la terre croyait préserver le mirage ». Les vers de Renard anticipent donc la béatitude

L'isotopie de la nage laborieuse est, du reste, mise au service de la « *difficulté d'être* » beckettienne, deux cents ans après celle de Fontenelle : « *hop stop cette famille au-dessus de mes forces je nageais il nageait mais peu à peu peu à peu* » (page 96) ; « *en remontant né en remontant en faisant surface comme les noyés* » (page 110). La déclinaison des 1^{ère} et 3^{ème} personnes du singulier suggère, dans la première occurrence, une nouvelle dissociation du narrateur, mais la mention de la « *famille* » peut étendre le propos à l'humanité tout entière. À l'instar de la boue, le topos de l'eau tel qu'il figure dans la comparaison de la seconde occurrence suggère que "sortir la tête de l'eau", c'est imiter « *les noyés* » qui « [font] *surface* », ce qui constitue là encore une forme particulièrement noire de dérision métaphysique.

Une isotopie assez voisine sera convoquée, page 129 : celle de la baignade, mais au sens figuré : « *baignant dans la lumière de mes lampes à en avoir la peau en eau il marmonne d'obscurité serait-il aveugle probable* », où l'on voit que cette évocation de l'eau par métonymie est à l'origine d'un authentique phénomène de sudation, mettant en relief l'inaptitude à être de l'impossible sujet – que la cécité métaphorise.

Dans le même ordre d'image mais selon une modalité double (la glaciation ET la surchauffe), le fragment suivant reconvoque le choc thermique aqueux pour signifier l'inaptitude à la vie et plus prosaïquement à

éternelle, quand la prose de Beckett n'envisage qu'une perpétuelle dérélition – tragiquement humaine. Les deux auteurs utilisent toutefois une image désertique analogue.

l'expérience, quelque soit le milieu et le climat : « *prestement comme d'un bloc de glace ou chauffé à blanc ma main se retire* » (p. 80).

Enfin, une isotopie intrinsèquement mystique convoque également le motif de l'eau, notamment page 115 : « [la voix] *l'a dit je le murmure pour nous autres l'un après l'autre les mêmes soifs une seule vie là-haut selon les seuls besoins comme ici une seule comment le croire à moins de le croire volontiers*²⁴ ».

Situé en partie II (« *avec Pim* » c'est-à-dire en présence de l'Autre), ce fragment est relativement central au regard de l'ensemble des méditations contenues dans le roman. Est-il nécessaire d'explicitier ici l'imagé des « *mêmes soifs* », si ce n'est pour rappeler que l'espérance – elle-même apophatique chez Beckett – est l'unique moteur d'*En attendant Godot* ?²⁵

CONCLUSION

La « *nostalgie d'outre verbe* » – dont parle Yoann Loisel dans son récent ouvrage consacré à Beckett²⁶ – n'a jamais trouvé terreau plus propice à son tragique épanouissement que la boue de *Comment c'est*. Le motif aqueux qui s'y mêle, trouble, bâtard, dévorant, décline par mille images la

²⁴ Dans *How it is* (op. cit. – p. 81): “[the voice] *said I murmur for us here one after another the same thirsts and life unchanging here as above according to the unchanging needs hard to believe it depends on the moments*”...

²⁵ La figure de « *Dieu* » et le motif aqueux sont encore simultanément convoqués, sur le ton de l'anecdote, pp. 109-110 : « *je n'ai rien à dire presque rien Dieu ma pluie mon beau temps Dieu un peu souvent question* ».

²⁶ *Samuel Beckett – D'une langue à l'autre : l'outre-verbe*. Paris, MJWF édition, 2020.

désubjectivation d'un « je » qui peine et lutte dans sa traversée du « bleu ». Un bleu qui se dérobe sans cesse à son « cadavre défendant », un bleu qu'il ne voit plus, qu'il n'a jamais vu, qui lui échappe. Mais dont le spectre même instancie le souvenir d'un temps où il était loisible d'avoir soif.

Bibliographie

I - DE SAMUEL BECKETT

Œuvre de référence : (1961). *Comment c'est*. Paris : Minuit. [En version anglaise, traduite par l'auteur : (1964). *How it is*. Londres : John Calder].

Autres œuvres publiées consultées :

(1978). *Comédies & actes divers*. Paris : Minuit.

(1953). *En attendant Godot*. Paris : Minuit.

(1959). *La dernière bande* suivi de *Cendres*. Paris : Minuit.

(1953). *L'innommable*. Paris : Minuit.

(1951). *Malone meurt*. Paris Paris : Minuit.

(1951). *Molloy*. Paris : Minuit.

Pièces consultées dans leur version radiophonique :

(1963). *Cascando*. Paris – I.N.A.: France Culture. Diff. : 1963.10.13.

(1966). *Cendres*. Paris – I.N.A. : France Culture. Diff. : 1966.05.08.

Correspondance :

(2016). *Lettres – III [1957-1965]*. Paris : Gallimard.

II - TRAVAUX SUR SAMUEL BECKETT ET SON ŒUVRE

Ouvrages :

(1996). Bernard, Michel. *Samuel Beckett et son sujet – Une apparition évanouissante*. Paris : L'Harmattan.

- (2018). Clément, Bruno. *Beckett*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes – Collection « Libre cours ».
- (2001). Gavard-Perret, Jean-Paul. *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*. Paris – Caen : Lettres modernes Minard – Circé.
- (2016). Lambert, Stéphane. *Avant Godot*. Paris : Arléa [rééd. 2023].
- (2020). Loisel, Yoann. *Samuel Beckett – D'une langue à l'autre : l'outre-verbe*. Paris : MJW Fédition.
- (2001). Magessa O'Reilly, Edouard. *Samuel Beckett – Comment c'est / How it is and L'image: a critical-genetic edition*. New-York – Londres : Routledge.
- (2008). Mével, Yann. *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*. Amsterdam – New-York : Rodopi – « Faux titre – 320 ».

Articles :

- (2008). Bertrand, Michel. « L'eau et la terre dans *Molloy* de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett Today*, vol. 20 (pp. 83 à 95) [en ligne, consultée en octobre 2024].
- (2023). Felopoulou, Sophia. « Mots et images de l'eau et de la mer dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett » in *Breaking the waves*. Luxembourg : Melusinapress Humanities (pp. 183 à 190).

III - AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Œuvres littéraires :

- (1964). Durand, Simone. *Fange aux doigts*. Paris : Scorpion – Collection « Alternances ».
- (1961). Renard, Jean-Claude. *Incantation des eaux*. Paris : Points et contrepoints [rééd. M.T. – 1999].

Ouvrages divers :

- (1984). La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler – Chronique d'une vie – III – Le génie foudroyé (1907-1911)*. Paris : Fayard [citant, trad. de l'allemand au français : (1982). Oswald, Peter. *Perspektiven des neuen*

Studien zum Spätwerk von Gustav Mahler. Vienne : Université – thèse de musicologie].

(2021). Rey, Olivier. *Réparer l'eau.* Paris : Stock.