

La Pitié dans *Watt*

Le Moi, l'Autre et le langage chez Samuel Beckett

Sayaka SHIMIZU

Se réfugiant dans un village français du Roussillon pour échapper à la Gestapo, Beckett écrit *Watt*¹, un roman expérimental, dans lequel il tente de se soustraire à l'influence de James Joyce et de mettre au point un style propre. Décrivant l'échec d'un homme nommé Watt, qui — étant entré comme domestique au service d'un homme mystérieux et invisible, Monsieur Knott — a essayé, mais en vain, d'interpréter et d'expliquer son expérience dans cette demeure, Beckett questionne la validité de la « quête d'une signification », au fil d'une progressive descente aux enfers.

Son héros, non seulement est incapable de parler normalement mais possède un corps étrange, que les gens prennent facilement pour « un colis, un tapis, par exemple, ou un rouleau de toile goudronnée enveloppé de papier brun et ficelé au milieu »², et dont la façon grotesque de marcher fait peur aux gens. Cette anomalie fait de lui une cible toute désignée de la haine ordinaire. Il reçoit des pierres, se fait agresser physiquement, injurier ou traiter avec un mépris dénué de toute compassion. Toutefois, malgré l'intensité des attaques qu'il reçoit, il n'y a presque personne qui en ait pitié. Le seul personnage qui ait pitié de Watt est le narrateur, qui s'appelle Sam. Au début du troisième chapitre, qui passe tout à coup à la première personne, Sam raconte que Watt — ayant été hospitalisé après son service chez Monsieur Knott — se retrouve dans un petit pavillon dont il partage sa solitude avec lui. Sam relate ainsi le

¹ *Watt* est écrit en 1942-1945 en anglais, quelques années avant la rédaction de *Molloy*, édité en 1953 par Maurice Girodias aux éditions Olympia Press à Paris. Il est traduit en français par Ludwig et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur et publié en 1968 par Les Editions de Minuit.

² Samuel Beckett, *Watt*, Les Editions de Minuit, 1968 [2007], p. 17.

moment où Watt vient le rejoindre en passant par une trouée dans les clôtures qui cernent chaque pavillon :

[...] je reconnu, [...] dans le parc voisin, en marche vers moi à reculons...qui ? Vous avez deviné. Watt en personne. Sa rétrogression était lente et ondoyante, du fait sans doute qu'il n'avait pas d'yeux derrière la tête, et *pénible* aussi, je le crois volontiers, car souvent il butait contre les fûts, ou dans le fouillis de broussailles se prenait le pied, et s'étalait par terre, sur le dos, ou dans un amas de ronces, ou d'épines, ou d'orties, ou de chardons. Mais toujours sans murmure il reculait, jusqu'à s'affaler contre la clôture, les bras en croix et les mains serrant le fil. Puis il fit demi-tour, avec l'intention probablement de repartir comme il était venu, et je vis son visage, avec tout le devant de son corps. Il avait le visage en sang, les mains aussi, et la tête pleine d'épines. Sa ressemblance, à ce moment-là, avec le Christ dit de Bosch (National Gallery No ?), était si frappante que j'en fus frappé. Et dans le même instant j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même, et jusqu'aux oiseaux ballotés dans le vent, au point que je regardai mes mains, et me tâtai le visage, et le crâne luisant, avec une inquiétude aussi réelle qu'injustifiée. Car s'il y avait quelqu'un sur terre, à cette époque, digne d'être jugé sans ressemblance avec le Christ dit de Bosch (National Gallery No ?), sans vouloir me flatter c'était bien moi. Tiens, Watt, m'écriai-je, te voilà bien arrangé, pas d'erreur. Pas ce-n'est oui, répondit Watt. *Cette courte phrase m'occasionna, je le jure, plus d'effroi, plus de douleur, que j'avais reçu, inopinément, à bout portant, une giclée de plomb en plein dans la raie.* Pitié par, dit Watt, nez-mouche prête, sang essuyer³.

Voyant Watt marcher de manière déviante et se causer à lui-même, par son extrême gaucherie, des blessures, Sam est traversé par un sentiment foudroyant d'« effroi » et de « douleur » lorsqu'il entend son camarade prononcer des phrases à la grammaire cassée. Seul ce passage du récit est manifestement chargé d'une émotion qui submerge le narrateur : Sam éprouve de la pitié. Pourquoi Beckett introduit-il ici ce sentiment ? Pour cet auteur, qui ne cesse d'explorer

³ *Ibid.*, pp. 163-164 [mes italiques].

la subjectivité et accorde la plus haute valeur à l'investigation du Moi, quel rôle la pitié pour *autrui* joue-t-elle ? Aujourd'hui, on voit le grand essor des recherches sur la douleur ou la souffrance chez Beckett⁴, mais les beckettien ont semblé s'intéresser à la douleur du « je », plutôt qu'à la compassion suscitée par la douleur des autres. Pour mettre en lumière le thème de la pitié chez Beckett, nous examinerons d'abord l'apitoiement de Sam pour Watt en la mettant en perspective avec l'histoire philosophique de la pitié. Après quoi, nous analyserons cette notion par rapport au désir du semblable, avant d'approfondir le thème de la sympathie et de la subjectivité, étroitement reliées au langage chez cet auteur.

Q'est-ce que la pitié ?

Dans le but de comprendre l'émotion que Sam éprouve en voyant Watt, il faut tout d'abord éclairer la raison pour laquelle l'« effroi » et la « douleur » sont ressentis par Sam comme « une giclée de plomb en plein dans la raie ». Traduisant sa violence, qu'est-ce que ce sentiment lui transmet de façon tellement immédiate et brutale ?

Selon Jean-Jacques Rousseau, la pitié est non seulement un « sentiment naturel »⁵, mais ce qui sous-tend tous les liens humains. Dans *Le Second Discours*, il affirme ainsi : « En effet, qu'est-ce que la générosité, la clémence, l'humanité, sinon la pitié appliquée aux

⁴ Avant la parution en 2012 de *Samuel Beckett and Pain*, édité par des chercheurs japonais, de nombreuses études sur la douleur chez Beckett ont déjà été effectuées, dont « Pim's Progress : The Trouble with Language in Beckett's *How It Is* » (2002) de Paul Kintzele, ou *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett* (2005) de Diane Luscher-Morata. Voyez aussi qu'Evelyne Grossman a mentionné la douleur du point de vue esthétique, dans *L'Esthétique de Beckett* (1998), en s'appuyant sur l'analyse de Didier Anzieu, qui mentionne la question de la douleur par rapport à la psychanalyse dans *Beckett et le psychanalyste* (1996).

⁵ « La pitié est un sentiment naturel qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce », Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans *Collection complète des oeuvres de J.J. Rousseau, citoyen de Genève*, édité par Jean-Jacques Rousseau, Paul Moulton, Pierre-Alexandre Du Peyrou, Genève, Société typographique, Barde et Manget, 1782-1789, 33 volumes, t. I, p. 109.

faibles, aux coupables, ou à l'espèce humaine en général ? La bienveillance et l'amitié même sont, à le bien prendre, des productions d'une pitié constante, fixée sur un objet particulier »⁶. Chez Rousseau, la pitié est ainsi la source et l'origine du sentiment de sympathie. Sans elle, chaque individu, submergé de l'amour de soi-même, ne serait pas tenté d'avoir aucune relation avec les autres. Notons aussi que, comme Martin Rueff le souligne, les esprits du XVIII^e siècle considèrent un des caractères capitaux de la pitié comme son immédiateté⁷. À leurs yeux, elle est ressentie quasi automatiquement, comme un phénomène mental manifestant en fait un réflexe conditionné, d'autant qu'elle est un sentiment essentiel formant la condition humaine. S'appuyant sur cette idée, on pourrait mieux expliquer pourquoi l'« effroi » et la « douleur » soient transmis à Sam comme un coup de feu. Car Sam est lui-même un « être humain » — capable d'éprouver de l'affection envers son pauvre camarade. Dans ce roman où le problème de l'identité comme homme est plus ou moins abordé⁸, la pitié de Sam a pour rôle d'attester au lecteur que lui, satisfait à cette condition humaine.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ En notant que « l'expérience de la pitié oblige à penser que la sensibilité ne va pas sans jugement », Martin Rueff avance ceci : « Et d'abord, la pitié me saisit tout d'un coup. Les esprits du dix-huitième siècle seront frappés par son caractère d'immédiateté que résumant bien ces lignes de Dubos : « les larmes d'un inconnu nous émeuvent avant même que nous sachions le sujet qui le fait pleurer. Les cris d'un homme qui ne tient à nous que par l'humanité, nous font voler à son secours par un mouvement machinal qui précède toute délibération » (« Foudroyante pitié », in *Agenda de la pensée contemporaine* ; N° 21, édité par François Jullien, Editions Hermann, août 2011, [En ligne] <http://agenda.ipc.univ-paris-diderot.fr/spip.php?article132> [Page consultée le 17 décembre 2015]).

⁸ Notons que Watt lui-même met en question l'« être un homme » de façon confuse, lorsqu'il doute de sa propre identité. Étant choqué par l'impossibilité d'interpréter la signification de la visite des Goll père et fils dans le deuxième chapitre, Watt tombe dans une crise mentale et commence à rechercher la nature des choses de façon sceptique. Juste après la contemplation célèbre d'un « pot », pendant laquelle il découvre le décalage entre le nom et la chose même, Watt met en question sa propre identité de la manière suivante : « Non que Watt eût l'habitude de rien affirmer à son sujet, loin de là, mais ça l'aidait de pouvoir dire de temps en temps, avec quelque apparence de raison, Watt est un homme, tout de même, Watt est un homme, ou, Watt est dans la rue, avec des milliers de semblables à portée de voix, en cas de besoin », *Watt*, p. 82.

Or, si la pitié est un sentiment naturel de l'homme, il est possible de déduire que la mimésis est ce qui fait l'humanité. Car éprouver de la tristesse ou de la douleur aussitôt qu'on voit la manifestation de la souffrance des autres, ce n'est qu'imiter le travail émotionnel d'autrui. Voici ce qu'Aristote proclame : l'homme est un animal mimétique. On peut donc inférer que Sam imagine d'emblée le sentiment de Watt et l'imité, en ressentant de la douleur à la vue de son pauvre camarade. C'est justement le moment d'empathie manifestant l'apogée de la mimésis. Ce qui nous intéresse par ailleurs, c'est la comparaison entre la pitié et la violence que Sam fait lorsqu'il ressent de la pitié (« une giclée de plomb en plein dans la raie »). Cette phrase nous donne l'impression que Sam n'éprouve pas de la pitié par sa propre volonté, mais plutôt qu'il est percé par le sentiment de l'autre si violent qu'il pourrait le tuer. Comme Andrew J. McKenna le signale, consultant Jacques Derrida et René Girard⁹, la mimésis a pour but de supprimer la différence entre deux êtres, c'est-à-dire, de s'identifier à l'autre et de devenir unique. Cette suppression de la différence n'est pas effectuée sans violence, car, en un sens, c'est une pénétration, un envahissement de l'intérieur de l'autre envers celui du Moi. Il est évident que Beckett devine cette intensité dissimulée du travail d'empathie, qui se définit généralement comme base de la communication, c'est-à-dire, contraire de la violence. C'est pourquoi Sam, qui est le sujet de la pitié, ne peut que subir l'attaque du sentiment d'autrui.

Pour aller plus loin dans cette réflexion sur la pitié, il faut poser une autre question : qui peut devenir un objet de pitié ? En d'autres termes, qui mérite ce sentiment ? Aux yeux des citoyens comme Monsieur et Madame Nixon ou Lady McCann, Watt n'est qu'une personne excentrique et physiquement repoussante, de sorte qu'ils n'hésitent pas à le maltraiter. Leur froideur contraste avec la commisération de Sam pour Watt. Que signifie ce décalage ?

⁹ Voir. Andrew J. McKenna, *Violence and Difference: Girard, Derrida, and Deconstruction*, Urbana, University of Illinois Press, 1992.

Soulignons qu'aux yeux de Sam, Watt est un personnage innocent. Car de quoi est-il coupable au juste ? En étant déchiré par l'expérience du « rien », il voulait seulement donner un sens au monde dans lequel il vivait. Sa souffrance semble non seulement non-sens mais, comme Lüscher-Morata le remarque, « immémoriale, sans origine, chronique, qui, enracinée en lui, l'afflige et le ronge comme un poison sans antidote »¹⁰. Sans aucune raison apparente, il doit subir des malheurs, et comme un certain nombre des études l'ont mentionné, cette absurdité nous rappelle l'épreuve atroce de Job¹¹. En étudiant la tragédie dans *La Rhétorique*, Aristote déclare ainsi : « la pitié est la douleur que nous ressentons à la vue d'un malheur qui semble capable de perdre, ou d'affliger, une personne qui ne le mérite pas, lorsque nous présumons qu'il peut nous atteindre nous-mêmes, ou quelqu'un des nôtres, et cela quand ce malheur paraît être près de nous »¹². Cette définition d'Aristote explique le sentiment de pitié ressenti par Sam à l'égard de Watt. Car pour lui, il est sans doute immérité que son pauvre camarade supporte sa peine, et c'est cela qui fait naître en Sam la pitié, comme le récit d'une tragédie le fait sur le spectateur¹³.

Si Watt a bien commis un *péché*, c'est sans doute celui de vouloir interpréter les choses du monde et les expériences qu'il vive. C'est justement le désir herméneutique, comme Jonathan Boulter le souligne¹⁴. Comme celui qui n'a pas peur de rivaliser de connaissance avec Dieu, Watt n'hésite pas à porter sur toute chose les yeux

¹⁰ Diane Lüscher-Morata, *La Souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, pp. 107-108.

¹¹ Voir *Ibid.*, pp. 45-46.

¹² Aristote, *Rhétorique d'Aristote*, traduit par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Librairie philosophique de Ladrangé, 1870, p. 238.

¹³ Dans *La Poétique*, Aristote écrit aussi qu'un récit dans lequel « une personne qui ne le mérite pas » tombe malheureux à cause de quelques fautes, peut faire surgir la pitié et la crainte chez spectateur.

¹⁴ Jonathan Boulter remarque ainsi : « I suggest that *Watt* is Beckett's crucial turn into a fully "hermeneutic" mode of writing, one that thematizes, and ultimately parodies, the problematics of interpretation even as it offers itself as interpretable object » (*Interpreting narrative in the novels of Samuel Beckett*, Gainesville, University Press of Florida, 2001, p. 17).

chercheurs du véritable « sens ». Et puis, comme s'il était puni du désir insolent de savoir, sa recherche intense le fait se ruiner progressivement à travers l'expérience du « rien » chez Monsieur Knott. La quête de signification n'est pas cependant un indice lui étant propre ; au contraire, elle peut être considérée comme universelle, car elle constitue le fondement de l'esprit occidental. On peut ici se rappeler la phrase célèbre de Roland Barthes : « L'Occident humecte toute chose de sens, à la manière d'une religion autoritaire qui impose le baptême par populations »¹⁵. En se reposant sur cette affirmation qui met ironiquement en lumière la véhémence de l'obsession pour le sens, il faut peut-être considérer Watt comme une incarnation grotesque du désir de sens éprouvé par l'Occident. Au bout de sa recherche courageuse, il est misérablement déchiré par l'impossibilité d'interpréter le comportement de son maître, occupant chaque jour par une succession d'actes répétitifs et vides, dénués de toute signification. Sa douleur, non seulement physique mais mentale (s'incarnant dans son corps atrocement blessé : « le visage en sang, les mains aussi, et la tête pleine d'épines »), née de cette confrontation au néant, ou à la nullité de la quête d'une signification, est donc une douleur tout à fait existentielle.

Par conséquent, il est révélateur que Sam associe Watt sanglant à l'image du Christ peint par Bosch¹⁶. Pour Sam, à la manière du Christ qui se charge seul du péché originel, Watt subit seul le malheur causé par sa quête herméneutique, et endure seul cette douleur, qui peut frapper chacun d'entre nous modernes. En fait, ce n'est pas le seul passage qui suggère la similarité entre Watt et le Christ. Comme s'il marchait sur le Golgotha, Watt reçoit des jets de pierres, saigne, se fait agresser physiquement, injurier ou traiter avec un mépris dénué de toute compassion à travers la ville. S'appuyant sur l'association

¹⁵ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Édition du Seuil, 2005, pp. 94-95.

¹⁶ Jeremy Parrott analyse Watt en tant que le Christ moderniste : Parrott, « The Gnostic Gospel of Sam », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* ; N° 11, *Samuel Beckett : Endlessness in the Year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000*, édité par Angela Moorjani, Carola Veit, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 425-433.

entre Watt et le Christ, qui met en valeur son rôle comme sacrifié, Beckett critique sans aucun doute le mythe de la « quête d'une signification », et ceci fait ce roman s'inscrire dans la tendance littéraire de la première moitié du XX^e siècle.

Or, ce qui est capital, c'est que la pitié est symptomatique de l'aspect empathique. La partie de la citation d'Aristote mentionnée ci-dessus (« [...] lorsque nous présumons qu'il peut nous atteindre nous-mêmes, ou quelqu'un des nôtres, et cela quand ce malheur paraît être près de nous ») élucide la raison pour laquelle Sam seul peut compatir avec Watt. Faisant partie des patients de l'hôpital psychiatrique, Sam doit avoir conscience que le malheur de Watt peut aussi le frapper, parce qu'il n'y a aucune différence déterminante entre leurs situations. La similarité de leurs statuts facilement fait envisager à Sam la douleur de Watt comme sa propre sensation, et en plus, le faire « souffrir avec lui » (rappelons-nous ici l'étymologie du mot sympathie : sym, « avec », pathie, « souffrir »). C'est toute la différence avec les personnages secondaires de ce roman : ils ne partagent jamais la douleur de Watt, ils n'ont donc pas la possibilité de sympathiser. Ce hiatus n'est pas fortuit : on peut compatir avec quelqu'un, tant qu'on peut avoir de la sympathie pour lui, et pour en avoir, il est préférable qu'il nous ressemble.

Par conséquent, il est possible qu'aux yeux de Sam, Watt apparaisse comme son semblable. Ce sont tous les deux des patients de l'hôpital psychiatrique, incapables de vivre normalement dans la société. Ils partagent peut-être les mêmes difficultés, ainsi ils peuvent nouer un lien d'attachement. En effet, Rousseau affirme que l'homme éprouve plus de pitié pour ses semblables que pour ceux qui ressentent des douleurs qui lui sont méconnues : « Pour devenir sensible et pitoyable, il faut que l'enfant sache qu'il y a des êtres semblables à lui qui souffrent ce qu'il a souffert, qui sentent les douleurs qu'il a senties, et d'autres dont il doit avoir l'idée, comme pouvant les sentir aussi »¹⁷. Il semble donc naturel que Sam, qui

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *De l'éducation*, dans *op. cit.*, t. III, p. 287.

pense pouvoir comprendre Watt, compatisse avec lui en se « mettant à sa place ».

Ainsi, la pitié décrite ici met-elle l'accent sur des complémentarités entre les personnages, Watt et Sam — les deux ressemblants. Tant que Sam prend Watt pour une personne le remplaçant lui-même, son semblable, il éprouve de la pitié tellement fort qu'il se laisse pénétrer par sa douleur. Mais, qu'est-ce qu'un semblable ?

Le désir du semblable

Le thème du semblable est très important dans l'œuvre de Beckett. Ses protagonistes sont toujours poussés par le désir de former un couple avec une personne partageant le même dénuement¹⁸. Même lorsque ce compagnonnage leur pèse au point de devenir insupportable, ils restent incapables de quitter cet « autre », qui leur est si ressemblant. Pourquoi les personnages beckettien cherchent-ils, avec tant d'énergie, quelqu'un qui leur ressemble ? Pour répondre à cette question, il faut traiter le thème du semblable aux égards de la solitude et de la notion d'un « témoin ».

Notons que les protagonistes beckettien existent toujours dans la solitude. Dans la trilogie écrite certaines années après la rédaction de *Watt* (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*), par exemple, le protagoniste s'acharne sur le bavardage tout seul, s'enfermant dans une chambre, allégorie d'une boîte crânienne¹⁹. De même, Watt et Sam vivent isolés, sans contact avec l'autre sauf quelques rencontres

¹⁸ Rappelons-nous qu'il y a souvent des paires de semblables dans son œuvre : Mercier et Camier, Vladimir et Estragon, Hamm et Clov, etc. Ces « pseudo-couples » (terme de l'auteur lui-même) sont bien abordés dans ses écrits surtout avant les années 1960.

¹⁹ Le narrateur, semblable au fœtus qui aurait vieilli sans jamais naître, considère sa chambre non seulement comme la boîte crânienne, mais aussi comme le ventre maternel et une tombe. Dans le « womb-tomb » (terme de l'auteur lui-même), ni l'espace des vivants ni celui des morts, le narrateur est obligé de bavarder (Cf. Yoshiki Tajiri, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body : the Organs and Senses in Modernism*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007).

exceptionnelles, dans l'espace manifestement en forme de *monade*²⁰, incarnant leur univers clos. La solitude est ainsi la caractéristique remarquable des protagonistes beckettien, et l'espace solitaire est nécessaire pour le développement de leur recherche sur l'existence. Toutefois, si le sujet est complètement isolé et ignoré de tous, comment peut-il avoir la preuve de son existence ?

Très influencé par le philosophe irlandais du XVIII^e siècle, George Berkeley, qui soutient qu'« être c'est être perçu ou percevoir », Beckett s'intéresse à la nécessité d'avoir un témoin pour exister — c'est-à-dire, d'avoir un autre qui perçoit le sujet et lui prouve son existence²¹. Raison peut-être pour laquelle la question du « témoin » est aussi toujours abordée dans *Watt*. Il y a par exemple un passage où on trouve le besoin de témoin chez Monsieur Knott : « Et Monsieur Knott n'ayant besoin de rien sinon, primo, d'être sans besoin et, secundo, d'un témoin de son absence de besoin, sur lui-même, ne savait rien. D'où son besoin d'un témoin, non pas aux fins de savoir, non, mais aux fins de ne pas cesser »²². Quant à Watt, il ne cesse d'essayer de témoigner de la vie quotidienne de Monsieur Knott avec ardeur, même s'il n'est qu'« un témoin insuffisant »²³ de son maître. Sam, lui aussi, essaie de noter ce que Watt raconte sur son cahier, même si cela est un travail difficile à cause de la grammaire détruite de son camarade. De toute façon, les protagonistes de ce roman semblent tous s'acharner à créer la

²⁰ Quant à l'influence de Leibniz sur Beckett, voyez cet article : Naoya Mori, « Beckett's Windows and the Windowless Self », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui ; N° 14, After Beckett / D'après Beckett*, édité par Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clement, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 357-370.

²¹ Pour Berkeley, l'ultime témoin, le seul qui soit en ressort d'attester votre existence est le regard du Dieu. Pour Beckett c'est le regard d'un autre Moi. C'est pourquoi, dans le monde beckettien, la scission du Moi prend la forme d'une paire faite d'« un moi qui observe » et « un moi qui est observé ». Prenons pour exemple *Film* (1965), le seul film qu'il ait réalisé, dans lequel le héros qui cherche sans cesse à éviter les regards, tombe finalement en face d'un autre homme qui lui ressemble traits pour traits. Désignés sous le nom d'« O (objet) » et « C (œil) », ces deux hommes incarnent de façon emblématique les doubles beckettien, issus de la division symbolique du Moi.

²² *Watt*, p. 210.

²³ Dans le troisième chapitre, la phrase « un témoin tout besoin, tout insuffisance », consacrée à Watt, se présente de façon mystérieuse (*Ibid*, p. 211).

relation formant la chaîne nouée par le témoin et son sujet, pour échapper à leur solitude et à l'incertitude de leur existence.

Le fait de rechercher un semblable est ainsi étroitement lié avec le désir de « témoin » chez Beckett, il est possible de considérer alors l'envie d'être pris en pitié comme congénère par celui-là. Car, comme on l'a déjà vu, la personne qui éprouve de la pitié pour moi est quelqu'un qui me regarde, m'observe, ressent de l'empathie avec moi, souffre avec moi — celui-ci reflète et témoigne de ma douleur comme un miroir (voyez ce propos de Sam : « j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir »). C'est pour attester sa propre douleur et souffrir à deux que les personnages rêvent de trouver un autre, celui qui peut avoir de l'empathie pour lui. Il est donc naturel que Watt recherche lui-même littéralement la pitié (en priant Sam de lui prêter un mouchoir pour essuyer son sang, il articule ainsi : « Pitié par, dit Watt, nez-mouche prête, sang essuyer »). Le désir d'être pris en pitié, décelé dans cette phrase cassée, se manifeste également comme celui d'éviter la véritable solitude, et de prouver sa propre existence.

Aussi, ces protagonistes désirent-ils ardemment former un couple de semblables. Quand Sam partage la douleur de Watt, ils sont tous les deux sauvés de leur solitude et se trouvent dans un espace qui fait communiquer leurs deux univers clos. C'est le moment de l'empathie, ainsi que la fusion de deux solitudes.

Toutefois, est-il vraiment possible de sentir la véritable douleur de l'autre ? C'est un phénomène tout à fait irréalisable. En fait, Sam insiste de manière récurrente sur la difficulté à avoir un moment où Watt et lui partagent la même sensation²⁴. Enfin, notre réflexion retourne à ce jugement avéré : autrui, c'est l'étranger, malgré tout. Il est donc significatif que l'endroit où Sam et Watt se revoient ne soit

²⁴ Prenons pour exemple ce passage : « Il est donc évident que les occasions étaient rarissimes où, nous promenant et peut-être conversant dans le petit parc, il nous était donné de nous y promener et peut-être d'y converser avec une joie égale. Car lorsque au soleil Sam resplendissait, alors Watt pouvait haleter dans un vide, et lorsque comme une feuille Watt était secoué, alors Sam pouvait trébucher dans le noir », *Ibid.*, p. 157.

pas l'intérieur de chaque parc, mais l'espace « intermédiaire » très étroit, très limité, entre les deux clôtures mystérieusement trouées.

Dans le parc de Watt, dans mon parc à moi, nous aurions été plus à l'aise. Mais il ne me vint jamais à l'esprit de ramener Watt dans mon parc à moi ou dans le sien de le suivre. Mais il ne vint jamais à l'esprit de Watt de me ramener dans son parc à lui ou dans le mien de me suivre. Car mon parc était mon parc à moi, et le parc de Watt était le parc de Watt, nous n'avions plus de parc commun. Ainsi nous allions et venions, de la manière décrite, ni l'un ni l'autre dans son parc à lui²⁵.

Pourquoi Sam insiste-t-il ainsi sur le fait qu'ils ne soient jamais entré dans le parc de l'autre ? Pour quelle raison articule-t-il : « nous n'avions plus de parc commun » ? Si ces parcs sont des allégories du monde interne de chaque individu et les trous des clôtures sont ceux de la possibilité de l'empathie, pourquoi Watt et Sam ne pénètrent-ils pas dans la sphère de l'autre lorsqu'ils se retrouvent ? De fait, qu'ils se retrouvent dans des lieux inexistant formes de *No-man's-land*, la pitié semble d'autant plus inaccessible chez Beckett. Si l'on part du principe que les parcs et les clôtures sont des métaphores d'espaces de proximité, il est possible de voir dans ce *No-man's-land*, dans lequel Sam et Watt se retrouvent, l'indice d'un obstacle. Aussi, cette partie suggère-t-elle la difficulté de la notion de pitié.

La difficulté de la pitié

Le thème de la pitié chez Beckett soulève certaines questions fondamentales. Par exemple, qui est ce personnage, Watt, incarnant l'objet de pitié ? Également, qui est le narrateur nommé Sam, sujet de pitié ? En quoi, reconnaît-on ces deux personnages comme des véritables semblables ? Pour répondre à ces questions, concentrons-nous vers deux problématiques à résoudre.

²⁵ *Ibid.*, p. 169

Le premier problème concerne le langage. Notons que, par les propos de Watt, Sam éprouve plus d'émotion (« Pas ce-n'est oui, répondit Watt. Cette courte phrase m'occasionna [...] plus d'effroi, plus de douleur, que j'avais reçu [...] »). Pourquoi ressent-il de la pitié pour Watt alors plus vivement qu'au moment où il l'a vu marcher de façon aberrante et se blesser (au début de ma citation, Sam a déjà pensé ainsi : « et *pénible* aussi, je le crois volontiers ») ? Car la pitié peut être ici reliée au langage.

S'il faut en croire Aristote, qui expose sa pensée dans *L'Éthique à Nicomaque*, c'est grâce au langage que l'orateur peut faire naître la pitié chez les hommes. Pour Rousseau aussi, le langage est le moyen capital pour faire surgir du sentiment de pitié²⁶. Allons plus loin dans cette réflexion, on peut remarquer que c'est le langage qui joue un rôle majeur dans le processus de sympathie. Chez Edmund Husserl, qui développe le concept de l'intersubjectivité, la question du langage se pose également de façon cruciale dans le processus de comprendre autrui : dans le « monde objectif » construit par l'intersubjectivité transcendantale, l'autre — autre Moi possible — peut percevoir la même chose que Moi. C'est grâce au langage, garant de l'objectivité idéale, que le Moi comprend l'expérience d'autrui. Dans ce cas, sans langage, il serait difficile de fonder une communauté sur la base de la pitié.

²⁶ Rueff résume la relation étroite entre la pitié rousseauiste et le langage ainsi : « Chez Rousseau, la généalogie de la pitié est aussi liée, dans le livre IV de *l'Émile*, à l'accès à la parole. Mieux, la première expression susceptible de toucher est l'expression de la misère : « supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée, vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer ; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt, vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet ». Ce discours qui émeut ne dit rien. C'est la pure plainte d'un être qui souffre et ne demande rien mais s'exclame. Mais si la première parole qu'inspire la situation causée par la pitié ne demande pas plus qu'elle n'exige, les mots qu'elle inspire font naître la véritable éloquence. Voyez *Émile* : « le noble sentiment qui l'inspire lui donne de la force et de l'élévation ; pénétré du tendre amour de l'humanité, il transmet en parlant les mouvements de son âme ; sa généreuse franchise a je ne sais quoi de plus enchanteur que l'artificieuse éloquence des autres, ou plutôt lui seul est véritablement éloquent puisqu'il n'a qu'à montrer ce qu'il sent pour le communiquer à ceux qui l'écoutent » (Rueff, *op. cit.*).

Dans le troisième chapitre, toutefois, Sam éprouve plusieurs fois de la difficulté à comprendre la conversation de Watt. Il signale que l'élocution et la syntaxe de Watt s'aggravent pendant son séjour à l'hôpital. Suivant un processus de dégradation, il transforme la grammaire par permutation et combinaison : les mots changent de place dans l'ordre de la phrase et les lettres sont elles-mêmes interverties. Sam a beau faire des efforts, il ne comprend qu'une « bonne moitié »²⁷ tout au plus. Sam dit ainsi : « De ce murmure impétueux une grande partie sollicitait en vain mon oreille et mon intelligence défaillantes, et le vent en furie en emportait autant sans espoir de retour »²⁸. D'ailleurs, Watt ne saisit pas non plus ce que lui dit Sam, incapable de le suivre, il sollicite à Sam de répéter ses propos : « P-pronrad, P-p-nodrap. P-p-p-rapnod »²⁹, au lieu de « pardon ». Privés de ce moyen essentiel de communication qu'est le langage, comment ces deux psychotiques peuvent-ils parvenir à se comprendre l'un l'autre ? Sous la description pathétique de l'empathie, Beckett pourrait dissimuler la question à poser au lecteur : Watt et Sam, incapables de communiquer à l'aide des mots, sont-ils condamnés à l'impossibilité d'établir un lien d'empathie ?

Avant d'approfondir ce problème concernant le langage, examinons celui du « double », car ces deux concepts sont étroitement reliés chez Beckett. On sait que cet auteur fait souvent allusion à la similitude extrême de Watt et Sam. Lorsqu'il évoque la dernière fois qu'ils se sont vus, Sam dit que la figure de Watt lui a fait l'impression d'une image spéculaire de lui-même. Etant « frappé », il avoue ainsi : « j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même ». Dans sa description aussi, les deux hommes sont associés. Passé le premier moment des retrouvailles, les mains posées sur les épaules de l'autre, bougeant ensemble par mouvements

²⁷ « [...] mais je finis par me faire à ces sons et par comprendre tout autant qu'avant, c'est-à-dire une bonne moitié de tout ce qui forçait mon cérumen », *Watt*, p. 174.

²⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁹ *Ibid.*, p. 174.

de va-et-vient, ils entament une danse étrange puis font demi-tour comme « un seul homme »³⁰. De cette danse en miroir, on tire l'impression que les deux hommes ne font qu'un ou plutôt qu'ils forment les deux parties — inversées — d'un être dédoublé. Remarquez d'ailleurs que Sam, en découvrant sa similitude avec Watt, éprouve « une inquiétude aussi réelle qu'injustifiée ». Cela nous rappelle d'emblée la notion *Unheimlich* — inquiétante étrangeté — que Sigmund Freud pose en analysant le problème du doppelgänger. Le sujet pourrait sentir cette sensation en voyant son double — un Moi divisé —, car celui-ci le priverait de son identité unique, et l'entraînerait à la mort au moment de la fusion des deux parties séparées. Cette inquiétude que Sam éprouve ici nous fait donc considérer qu'ils apparaissent comme des doubles, plutôt que comme des semblables.

Analysons la différence fondamentale entre le semblable et le double. Les semblables sont des entités différentes mais similaires (son premier sens dans *Larousse* : « Qui ressemble à quelqu'un, à quelque chose d'autre »), alors que les doubles sont les mêmes mais répétés ou, pour le dire plus clairement : ils sont issus d'une entité unique qui s'est dupliquée. Chez Beckett, le thème du double est abordé de façon récurrente. Prenons pour exemple *Impromptu d'Ohio* (1981), pièce de sa dernière époque, dans laquelle les personnages qui apparaissent sur scène se ressemblent traits pour traits. Désignés sous le nom d'« Entendeur » et « Lecteur », ces deux hommes incarnent de façon emblématique les doubles beckettien, issus de la division symbolique de la « subjectivité ». La paire constituée par Watt et Sam s'inscrit aussi clairement dans cette thématique et peut être interprétée, suivant la logique propre à Beckett, comme une métaphore de cette scission interne du Moi qui aboutit à l'apparition de deux êtres, doubles.

Etant donné que Watt et Sam apparaissent comme des semblables, la pitié que Sam éprouve pour Watt est naturellement une pitié partagée. Mais comment définir la notion de « pitié pour le

³⁰ *Ibid.*, p. 168.

double » ? Si la pitié est une affection comme Aristote la définit dans *La Rhétorique*, ne prend-elle pas alors la valeur d'une affection pour soi-même et, par conséquent, d'une forme problématique d'auto-apitoiement ? Ainsi, la pitié dans *Watt* induit-elle l'amour de soi-même, que Rousseau considérerait comme son contraire. Il est donc clair, qu'à travers le thème de la pitié, la quête de Beckett se dirige vers l'Autre — altérité interne.

S'appuyant sur Boulter, ce texte, écrit à l'art des permutations et des combinaisons, refuse toute interprétation du lecteur³¹. C'est le style dénué de sens qui met en cause l'approche herméneutique, et en ce sens, conçoit une écriture de métalangage. En étudiant Beckett dans *L'Épuisé*, Gilles Deleuze qualifie ce métalangage de *Watt* ainsi : « Appelons langue I, chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques : une langue des noms »³². Pour Deleuze, qui considère l'écriture beckettienne comme la tentative de réduire toutes fonctions possibles de l'écriture normale (il appelle l'écriture dénuée de toute possibilité « l'épuisé »), *Watt*, qui peut certainement être considéré comme le travail de refus de la signification des mots, est le premier développement de sa création. Selon lui, la deuxième étape pour l'épuisé se réalise surtout dans *L'Innommable* comme « langue II », langue de voix, qui épuise la possibilité des personnages, ou plutôt, la subjectivité. Sa théorie semble bien justifiable, mais on ne peut ignorer que le style de *Watt* ne se limite pas au démenti de la

³¹ Outre cela, Boulter considère *Watt* comme un texte spéculaire qui reflète la relation même entre ce roman et son lecteur : « A reading of the importance of reading in the text might in turn be questioned as being yet another allegorical framework — *Watt* being “about” the reader’s relationship to *Watt* as text. I will argue that reading *as* hermeneutic reading — is never, and can never be, a stilling of text precisely because it theorizes reading as continual obligatory “event” : a hermeneutic reading thus is fundamentally processual, fundamentally dynamic, as it orients itself from and to various scenes of interpretation », Boulter, *op. cit.*, pp. 22-23.

³² Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad ; et, Trio du fantôme ; ...que nuages... ; Nacht und Träume / Samuel Beckett ; traduit de l'anglais par Edith Fournier, suivi de L'Épuisé / par Gilles Deleuze*, Les Editions de Minuit, p. 66.

signification des noms. De fait, il est déjà possible de trouver l'apparition du thème de la subjectivité (« langue II ») dans *Watt*. Car, ce que Beckett met en cause lorsqu'il explore le thème de la pitié, c'est ce que Husserl appelle l'intersubjectivité.

Posons la question : comment l'individu peut-il prendre l'autre en pitié ? Peut-être applique-t-il sa propre sensation à l'autre. Est-il vraiment possible, cependant, d'affirmer que ce monde de l'autre et celui du Moi soient identiques ? Comme par un fait exprès, 27 ans après la rédaction de *Watt*, Jacques Derrida remet en cause lui aussi cette notion dans *La Voix et le phénomène*, en déconstruisant la pensée de Husserl. Signalant que la phénoménologie présuppose que « le privilège de la présence comme conscience ne puisse s'établir – c'est-à-dire se constituer historiquement aussi bien que se démontrer par l'excellence de la voix »³³, Derrida met en lumière qu'au moment même où elle émerge, la conscience humaine ne fait qu'évoluer, dressant le constat, au fur et à mesure que les expériences s'accumulent, d'un passé qui en modifie la nature. Autrement dit, selon lui, il n'existe pas de Moi absolu et unique. Si on croit en cette définition, on ne peut plus supposer préalablement le monde objectif, car le Monde de chaque individu même n'est pas unique ni constant. Après *Watt*, Beckett écrira la trilogie dans laquelle il développe un mode de narration particulier qui tient à la fois du monologue et du récit. En effet, le « je » sans nom de ces récits est un « je » qui parle de lui-même comme si la voix du Moi était la voix d'un autre. Dans cette trilogie basée sur l'idée d'un discours ambigu, énoncé tantôt par un personnage — le Moi raconté —, tantôt par un narrateur — le Moi racontant, il apparaît clairement que Beckett contemple l'altérité immanente du Moi.

Si la pitié décrite dans ce passage met ainsi en question l'Autre, il peut donc assister dans *Watt* aussi à ce travail de mise à jour de la subjectivité. C'est en critiquant l'idée fallacieuse qu'il serait possible de retrouver son Moi originel que Beckett fait surgir la nature même

³³ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses universitaires de France, 1967, p. 16.

de ce Moi, nature profondément conflictuelle marquée par le désir d'en finir avec le conflit. Par conséquent, pour Beckett, la subjectivité porte la marque d'un désir impossible. En effet, le sujet essaie de rétablir l'état complet du Moi, de s'unir avec l'autre par fusion, de construire une identité. Pour ce faire, il soumet le langage à un jeu des permutations et combinaisons qui en déconstruit le « sens », ce qui reste alors de ce langage, sous le nom de « cendres »³⁴, c'est « l'innommable » qu'on ne peut jamais appeler « je ».

Aussi, subissant l'affaiblissement physique incarnant l'affaiblissement du sujet, Watt ne peut-il plus attester aucun existence, même sienne :

Mais quelle sorte de témoin était Watt, dont la vue déclinait, l'ouïe baissait, et même les sens autrement intimes laissaient sérieusement à désirer ?³⁵

Son impuissance à sentir implique la difficulté de sympathiser avec autrui, et en conséquence, la difficulté d'établir le Moi. Ne pouvant jamais comprendre l'intérieur de Monsieur Knott, en d'autres termes, jamais sympathiser avec lui, Watt, qui échoue à la mimésis, n'évite pas de devenir *inhumain*. Sam, narrateur, ne peut que voir son « double » le quitter définitivement, avec les yeux « tristes » :

[...] quand il me dit tout cela, alors il dégagea mes mains de ses épaules et repassa à reculons par la brèche de son parc à lui, me laissant seul, n'ayant pour le suivre que mes tristes yeux, cette dernière fois après tant et tant de fois, pour le suivre qui allait trébuchant, par l'herbe folle où les grandes ombres se tordaient, à reculons vers son pavillon³⁶.

Cette « tristesse » est révélatrice pour nous, car nous avons déjà constaté que Beckett met en lumière l'aspect problématique de la

³⁴ L'images des cendres est abordée très souvent dans la création de Beckett. Il faut aussi noter que cet auteur écrira une pièce radiophonique intitulé « Cendres » en 1959.

³⁵ *Watt*, p. 211.

³⁶ *Ibid.*, p. 221.

pitié. Elle n'est sans doute pas de la simple empathie, elle ressemble plutôt au sentiment du deuil, deuil du désir de l'identification existentielle. Il n'est plus possible de le tenir, après la confrontation contre l'Autre, en d'autres termes, l'altérité absolue du Moi. Ce qui reste alors, ce ne sont que des débris de ce désir et une faible quantité de deuil pour cette impossibilité. À travers du dispositif de la pitié du narrateur, Beckett fait ainsi suivre au lecteur le désir du Moi, et enfin, confronter la difficulté de saisir qui est « je ».

Ainsi la pitié chez Beckett peut se comprendre à deux niveaux. Tout d'abord, elle apparaît comme l'expérience que le sujet fait de sa propre nature humaine : elle le pousse à s'identifier à l'autre, à se « mettre à la place » de celui qui souffre et lui permet, par conséquence, de ressentir de la sympathie. De ce point de vue, la pitié peut se définir comme une possibilité de dépasser la solitude.

Mais la pitié apparaît également comme un moyen privilégié de repenser la notion même de subjectivité. Comment définir ce qui fait l'objet réel de la pitié ? S'agit-il de l'autre qui souffre ou de ce Moi que l'on projette en se mettant à la place de l'autre ? Par ailleurs, qu'est-ce que le Moi ? Dans l'œuvre de Beckett, la pitié s'offre comme le support d'une réflexion qui dépasse le cadre purement émotionnel. À la question désespérée, posée implicitement par le personnage central du roman « What ? (Watt) », il répond : « Moi (Sam — Samuel Beckett) ». Une autre réponse est également apportée par le troisième protagoniste du roman : « Not (Knott) ». De ce questionnement induit par le nom des trois personnages — ces trois pôles d'un Moi triangulaire —, Beckett fait le point de départ d'une spéculation vertigineuse. Car les trois noms, qui peuvent permuter, nous entraînent dans la spirale d'une pensée sans fin. Quand le lecteur éprouve de la pitié pour Watt, le voilà pris au piège du désir d'identification. Il ne pourra plus s'échapper désormais du labyrinthe mental formé par « What-Not-Moi ».

(FIN)