



***Watt* de Samuel Beckett et la France des années 1940**

Abstract

Watt est un roman de Samuel Beckett pour le moins déroutant, composé selon des règles formelles arbitraires et qui, bien qu'il ait été écrit entre 1941 et 1944, ne contient aucune allusion explicite aux événements contemporains. Je montrerai toutefois que diverses expressions et tournures reflètent des aspects de la vie privée de Samuel Beckett, au début des années 1940; tandis que d'autres réfèrent aux relations entre la France et l'Allemagne, de 1870 à la Seconde guerre mondiale, tout en faisant écho aux représentations de la Prusse et de l'Allemagne nazie qui prévalaient dans la presse et la culture populaire françaises. Je montrerai également qu'il existe une analogie entre les processus d'écriture utilisés dans le roman et le système de codage dit "Double Cross" qui était employé par la résistance française et les services secrets britanniques pour communiquer.

Keywords

Seconde guerre mondiale, relations franco-allemandes, représentations culturelles, littérature sous contrainte, historicisation.

Plusieurs des textes écrits par Samuel Beckett entre 1946 et 1950, période durant laquelle il connut ce qu'il a appelée "a frenzy of writing" (Knowlson, 1996, 358), réfèrent par bien des détails à la seconde guerre mondiale, ainsi qu'à la vie de l'écrivain dans la

France occupée. *En attendant Godot* est le meilleur exemple de cette dimension historique: le lieu où se tiennent Estragon and Vladimir ressemble à la campagne autour de Roussillon, le village où Beckett s'était réfugié à partir de la fin de 1942, après avoir fui la Gestapo; les carottes et les navets que grignotent les deux vagabonds sont un écho du rationnement alimentaire dont les Français pâtirent dès l'automne 1940; Pozzo incarne à la fois le type même du collaborateur, et le kapo d'un camp de concentration, dont Lucky serait la perpétuelle victime; et de nombreux passages font allusion à la persécution des Juifs par les Nazis et le gouvernement français, que ce soit l'interdiction de monter sur la Tour Eiffel à la certitude qu'Estragon eût été réduit à un petit tas de cendres s'il n'avait rencontré Vladimir (Anderton, 2016; Gouvard, à paraître; Sheehan, 2013; Temkine & Temkine, 2008). Avec *Molloy*, écrit juste avant *Godot*, les références sont plus discrètes, mais elles restent assez transparentes: les codes dont se sert Gaber dans ses notes et l'opacité du réseau pour lequel travaille Moran évoquent l'organisation d'un réseau de résistance tel que Gloria SMH, auquel Beckett avait participé (Knowlson, 1996, 302-318); l'hiver très froid qui contraint Molloy à s'envelopper "de bandelettes de papier journal", et à ne s'en dépouiller "qu'au réveil de la terre, le vrai, en avril" (Molly, 39), évoque celui de 1940-1941 à Paris, dont Beckett eut à souffrir; et la surprenante question que pose Moran à son fils, "pour qui est cette bicyclette, [...], pour Goering?", fait allusion à la rocambolesque entreprise d'un des plus grands dignitaires nazis, Hermann Göring (ou Goering) (Id., 196-197), lequel, durant la première guerre mondiale, avait pénétré les lignes françaises à la tête d'un peloton monté sur des bicyclettes, afin de tenter d'enlever un officier, et ce, à sa seule initiative (Kersaudy, 2013). De même, la première pièce de théâtre en français de Beckett, *Eleutheria*, comporte une caricature du maréchal Pétain en la personne de Ludovic Meck (Gouvard, à paraître). De telles allusions n'ont rien de surprenant, dans la mesure où Beckett nourrissait à l'encontre des Nazis une profonde aversion, dont l'origine remonte à son séjour en Allemagne, de l'automne 1936 au printemps 1937

(McNaughton, 2005). Comme en témoignent les *German diaries*, il avait été scandalisé par les mesures prises par le gouvernement de Hitler, entre autres celles visant les artistes et les directeurs de musée et de galeries juifs qu'il avait été amené à rencontrer (Nixon, 2011, 84-99). Par ailleurs, plus tard dans sa vie, il se montrera très sensible au fait que le gouvernement français pratique la torture durant la guerre d'Algérie (Morin, 2017), ou encore aux changements politiques qui affectèrent les pays de l'Est à la fin du vingtième siècle (Knowlson, 1996, 677-681).

Dans cette perspective, *Watt* apparaît comme une anomalie. Ce roman est le seul texte que Beckett ait écrit durant la guerre, entre février 1941, alors qu'il était encore à Paris, et la fin de décembre 1944, juste avant qu'il ne quitte Roussillon. Or il semble se dérouler bien loin de la France, et à une autre époque: le début reproduit le parcours qu'empruntait Beckett dans sa jeunesse, lorsqu'il se rendait de la gare d'Harcourt Street à celle de Foxrock, puis de celle-ci jusqu'à Cooldrinagh, la maison familiale, laquelle a servi de modèle pour celle de Mr Knott (O'Brien, 1986, 35-37). Quant à ce dernier, il a été inspiré par un notable qui hantait les champs de course de Leopardstown au début du vingtième siècle, Richard Webster Croker (O'Brien, 1986, 44-46). Il ne faut toutefois pas s'arrêter à cette apparente absence d'historicisation: je montrerai en effet, dans les pages qui suivent, que certaines expressions décalées ou certains éléments figurant dans les carnets de notes préparatoires au roman ne sont pas sans lien avec le début des années 1940, si on les replace dans le contexte adéquat, que ce soit la vie de Samuel Beckett sous l'Occupation; les représentations que l'on avait en France des Allemands et de l'Allemagne nazie; ou les activités de la résistance française. Il ne s'agit pas, ce faisant, de proposer une simple lecture biographique de l'œuvre, qui relèverait de la seule histoire littéraire, mais bien d'adopter une optique critique, qui apporte des éléments nouveaux d'interprétation du texte. Par « historicisation », je ne désigne pas une démarche qui viserait uniquement à décrire les reflets de l'histoire contemporaine, tels qu'ils transparaissent dans

l'œuvre littéraire, mais une opération qui relève de l'herméneutique, et qui consiste à montrer comment la prise en compte du contexte historique, tel que le scripteur l'a vécu et perçu, permet de mieux comprendre et interpréter les textes, m'inscrivant ainsi dans un cadre et une méthode que j'ai déjà illustrés dans plusieurs publications consacrées à la dimension historique du *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (voir Gouvard 2014, 2015, 2016).

Beckett sous l'Occupation

Dès les années 1970, Harvey a relevé que, malgré l'absence de tout réalisme, quelques motifs de *Watt* faisaient allusion à la vie de Beckett sous l'Occupation:

something of the experience of the refugee tramping wearily along the roads of France, doing manual labor in the service of others in order to survive, living with a heightened sense of exile in the uncertainty and relative solitude that prevailed under such conditions in wartime France finds its way into *Watt*. (Harvey, 1970, 349)

Cette proposition est d'autant plus convaincante que Beckett a été durablement marqué par ses errances sur les routes de France, que ce soit au printemps 1941, lors de l'exode, ou durant l'automne 1942, après que son réseau de résistance a été démantelé, comme en témoigne la récurrence de ces motifs dans *Mercier et Camier*, *Molloy* et *En attendant Godot*. De même, le thème des travaux des champs se retrouve dans *Malone meurt*, avec les Louis, en français, et les Lamberts, en anglais.

Knowlson a également souligné que, lorsque Beckett était réfugié à Roussillon, il n'avait que peu de livres à sa disposition, si ce n'est ceux qui figuraient dans la bibliothèque d'Yvonne Lob, une agrégée d'anglais (Knowlson, 1996, 326). C'est ainsi qu'il a été amené à lire les œuvres d'Hugh Walpole, ce dont on trouve un écho dans le roman, lorsque Lady McCann est stupéfaite par l'apparition de Watt: "the head, turning stiffly at every stride, on its stiff neck,

under its hard hat, through a quarter of a circle at least. Where had she read that even so, from side to side, bears turn their heads, when baited? In Mr Walpole, perhaps” (*Watt*, 2009, 24).

Mais il existe une autre analogie entre la vie de Beckett en France durant la guerre et *Watt*, laquelle n’avait encore jamais été soulignée. Après avoir fui devant la rapide progression de l’armée allemande, au printemps 1940, comme des millions de Français, Beckett et Suzanne Deschevaux-Dumesnil étaient revenus à Paris au mois de septembre, et ils y demeurèrent jusqu’en octobre 1942 (Knowlson, 1996, 300-302 et 314). Leur réseau de résistance ayant été dénoncé, ils se réfugièrent après quelques semaines d’errance dans le petit village de Roussillon, en zone libre, où ils restèrent jusqu’au tout début de 1945 (Knowlson, 1996, 340 et 769, note 1). La vie de Beckett, en France, sous l’Occupation, se divise donc en deux périodes qui ont à peu près la même durée, de deux ans chacune, qu’il passa successivement en zone occupée, puis en zone libre. Or, le service chez Mr Knott est organisé de telle manière que Watt est affecté tout d’abord au rez-de-chaussée, pour une période d’un an. Passé ce délai, un nouveau domestique remplace Watt à son poste, tandis que celui-ci monte à l’étage prendre la place d’Erskine, lequel est limogé. Et Watt, un an plus tard, devra quitter à son tour son emploi, chassé par l’arrivée à l’étage de celui qui l’avait remplacé au rez-de-chaussée un an auparavant. Cette bipartition de la “vie” de Watt en deux périodes égales, et en deux lieux distincts quoique mitoyens, est un écho, dans l’œuvre même, des deux périodes à peu près équivalentes durant lesquelles Beckett vécut à Paris puis à Roussillon, deux lieux que seule la frontière entre la zone occupée et la zone libre séparait. Certes, la durée exacte des séjours de Watt au rez-de-chaussée et à l’étage est remise en cause, lorsque le narrateur avance que “Watt was never to know how long he spent in Mr Knott’s house, how long on the ground floor, how long on the first floor, how long altogether. All he could say was that it seemed a long time” (*Watt*, 116). Mais un tel procédé d’indétermination rétrospective est usuel chez Beckett – on le retrouve par exemple

dans *Molloy*, à propos du séjour chez Lousse ou dans la caverne sur la plage –, et cette correction n'enlève rien au fait que le temps passé chez Mr Knott est bien réparti en deux lieux distincts, et sur deux “longues” périodes.

Cette bipartition est soulignée par une rupture narrative, au début du Chapitre III, avec l'inscription du narrateur, dont on apprend peu après qu'il se prénomme Sam, dans son récit: “It was about this time that Watt was transferred to another pavilion, leaving me behind in the old pavilion. We consequently met, and conversed, less than formerly” (*Watt*, 129). Watt s'efface momentanément, et ce n'est que progressivement que nous comprenons que Sam l'a connu dans un asile d'aliénés, et qu'il lui a raconté son histoire. Cette disparition du protagoniste pourrait bien être la transposition littéraire de la disparition bien réelle de Samuel Beckett de la capitale, après que son réseau de résistance a été dénoncé – d'autant plus que celui qui retrouve Watt se prénomme Sam, soit un double littéraire transparent de l'auteur lui-même: après s'être quelque peu perdu, durant les terribles semaines de vagabondage et d'incertitude qu'il avait connues, Beckett, à Roussillon, put peu à peu se retrouver, et se reconstruire (Knowlson, 1996, 314-318).

Images de l'Allemagne

Il est difficile toutefois de dégager dans *Watt* d'autres échos certains de la vie de Beckett sous l'Occupation, alors que les références à des épisodes vécus étaient jusqu'à présent nombreux, sinon centraux, dans les textes écrits avant-guerre, que ce soit ses poésies, *Murphy*, ou les nouvelles de *More Pricks than Kicks*, pour ne pas parler de *Dream from Fair to Middling Women*. Et il en va de même des allusions à la seconde guerre mondiale, que l'auteur a cherché à effacer lors de la composition du roman, comme en témoignent les *Watt notebooks*. Dans son étude sur les *German diaries*, Nixon indique que “the *Watt* notebooks contain various hidden references to the Nazi regime”, et il donne comme exemple un extrait du second livre de notes: “Cheeks still wet with weeping for the Peacemaker. Shadows falling

over a large portion of the inhabited globe (39r)” (Nixon, 2011, 88). Le terme “Peacemaker” est une référence à Adolf Hitler, comme en témoigne une lettre que Beckett écrit le 27 septembre 1938 à George Reavey, dans laquelle il dit avoir entendu “Adolf the Peacemaker on the wireless last night”. L’expression n’est pas seulement ironique par le fait que la dénomination choisie, “Peacemaker”, est à l’opposé de celles auxquelles on songerait pour Hitler, plus susceptible d’être qualifié de “warmaker” ou de “peacekiller”. En effet, la lettre de Beckett est écrite juste avant les Accords de Munich, qui furent signés les 29 et 30 septembre. Ceux-ci autorisaient Hitler à annexer les territoires des Sudètes, avec l’aval entre autres de la France et du Royaume-Uni. S’ils paraissaient garantir la paix à court terme, ces accords reconnaissaient implicitement la légitimité de la politique expansionniste de l’Allemagne, et ils incitèrent Hitler à poursuivre sa progression sur l’échiquier politique européen. Ce terme de “Peacemaker” révèle donc aussi, de la part de Beckett, un jugement éclairé sur la nature réelle des accords qui devaient être signés deux jours plus tard. Mais cette allusion trop claire à la seconde guerre mondiale ne figure pas dans le roman.

Il en va de même du passage relatif à la peinture qui figure dans la chambre d’Erskine, et dont Nixon a analysé la genèse. Dans le quatrième carnet de notes, on lit :

as [Watt] meditated on the wall, the narrow white-washed wall with its church calendar before which, seated, he meditated, there came, and stayed, and went, now faint, now clear, images of images [...] and that to where they were now, they might be anywhere now, burnt, or in a lumber-rom, or sent away” (*Watt* notebook 4, 2v-3r).

Nixon souligne à juste titre que “the passage [...] makes explicit reference to the tragic fate of thousands of paintings under the Nazi regime, as witnessed by Beckett and recorded in the German diaries: sent or sold abroad, burnt or locked away in cellars” (Nixon,

2011, 161). Mais, tout comme pour “the Peacemaker”, la formule “they might be anywhere now, burnt, or in a lumber-rom, or sent away”, qui faisait allusion à la guerre, ne figure que dans les notes, et non dans la version définitive.

Dans l’Addendum qui clôt le roman (quoique sa fonction soit plutôt de l’ouvrir et d’en souligner le caractère inachevé et fragmentaire, au même titre que les blancs ponctués de points d’interrogation qui apparaissent ici ou là dans la narration), on relève une citation détournée du *Faust* de Goethe: le vers “Die Erde hat mich wieder” (la terre m’a repris/the earth has got me again) devient “die Merde hat mich wieder” (la merde m’a repris/the shit has got me again) (*Watt*, 219). On peut y voir un simple jeu de mots, grossier et provocateur, comme les affectionnait Beckett, en particulier dans ses textes des années 1940. La référence au *Faust*, l’une des œuvres phares de la culture européenne contemporaine, s’en trouve ainsi dégradée, et se perd dans un horizon grisâtre, en même temps que Beckett dépeint sa propre situation, à Roussillon, où il était très isolé, et sans certitude quant à son propre avenir et à celui du monde – laquelle situation pouvait se résumer à l’expression bien française, “être dans la merde” (to be in deep shit). La commutation “Erde/Merde” est aussi significative en elle-même, non seulement parce que Beckett, afin de subvenir à ses besoins, était contraint de travailler la “terre” pour le compte de fermiers, les Aude et les Bonnelly (Knowlson, 1996, 323-326), mais aussi parce que le jeu de mots fait se rencontrer l’allemand et le français, reflétant ainsi le conflit entre les deux pays – et peut-être la nature de leur relation sous l’Occupation, le « monde » allemand s’étant imposé aux Français, qui ont vu le leur disparaître. Le jeu de mots est d’ailleurs souligné par une autre citation, qui suit immédiatement celle du Goethe: “pereant qui ante nos nostra dixerunt” (Puissent-ils mourir, ceux qui disent en premier cela que nous voulions dire/May they perish, who said first what we were going to say), laquelle est anonyme, quoiqu’on l’attribue parfois au grammairien latin Aulus Donatus. Beckett met en abyme cela même qu’il vient de faire en détournant

le vers de Goethe, lequel, dans une langue plus châtiée que la sienne, avait déjà fait dire à Faust que le fait d'être sur terre était douloureux.

Il y a néanmoins une allusion à la politique culturelle des Nazis dans le roman même, qui est passée jusqu'à présent inaperçue. Lors de l'examen que subit Nackybal, on trouve la réplique: "An episode in the Kulturkampf, said Mr O'Meldon" (*Watt*, 162). Pour Nixon, le fait que O'Meldon parle de Kulturkampf tient à ce que "Beckett's visit to Germany coincided with an intensification of what *Watt* termed the 'Kulturkampf'" (Nixon, 2011, 88), dont on rappellera que le sens littéral, en allemand, est "lutte pour la culture/culture struggle". De fait, en 1936, Hitler avait profité de ce que les Jeux Olympiques étaient organisés en Allemagne pour donner une image positive de son régime, et promouvoir l'idéologie nazie en Europe et dans le monde. Peu après, il avait remilitarisé la Rhénanie, en dépit du traité de Versailles, dont l'humiliation qu'il représentait aux yeux des Allemands se trouvait ainsi en partie lavée. Par ailleurs, en France, c'est en mars 1936 que Bertrand de Jouvenel avait publié dans *Paris-Midi* son célèbre entretien avec Hitler, dans lequel le dictateur se présentait sous un jour favorable, afin de tenter de manipuler l'opinion française: s'il n'y parvint que très partiellement, à une période où les partis de gauche s'unissaient, suivant une stratégie qui permettrait l'avènement du Front populaire quelques semaines plus tard, le fait même de publier cet article souleva une violente polémique dans le pays.

Cependant, si l'année 1936 coïncide bien avec une accélération de la politique de propagande de Hitler, basée sur une forte revendication identitaire, assimilable à une "lutte pour la culture (allemande)", je ne pense pas que "Kulturkampf" y réfère dans le contexte où il apparaît dans *Watt*, soit juste après la mention d'un "cheval": "A feat never yet achieved by man, and only once by a horse, said Mr O'Meldon. A horse! exclaimed Mr Fitzwein. An episode in the Kulturkampf, said Mr O'Meldon" (*Watt*, 162). Cet enchaînement suggère que "Kulturkampf" réfère à la période qui, dans l'histoire de l'Allemagne, est désignée par ce nom, soit les

années 1870. A cette période, le gouvernement de Bismarck était sorti renforcé de sa victoire contre les Français, en 1870, et, profitant de ce que la France était affaiblie, il s'était lancé dans une politique active de séparation entre l'Eglise et l'Etat, au prétexte de préserver l'identité et la spécificité de la "culture allemande". Il prit au début de la décennie plusieurs mesures contre l'Eglise catholique de telle sorte que, au milieu des années 1870, s'était considérablement accrue la menace d'un conflit armé entre l'Allemagne et les principaux états de l'Alliance romaine, soit l'Autriche-Hongrie, l'Italie et la France. Or, la France achetait l'essentiel des chevaux nécessaires à ses troupes montées en Allemagne. En 1875, Bismarck fit donc voter une loi qui interdisait de vendre des chevaux à la France, afin de l'empêcher de renforcer son armée, et la dissuader de se lancer avec ses alliés dans le conflit qui menaçait. Cette interdiction provoqua un incident diplomatique et souleva l'indignation en France, dans l'opinion publique comme dans les partis politiques, quelle que soit leur orientation (Lajusan 1926; Lejeune, 2011). S'il ne s'agit là que d'un épisode parmi d'autres qui contribuèrent à nourrir un sentiment de méfiance et d'animosité entre les deux pays, il marqua les esprits, et l'interdiction d'acheter des chevaux en Allemagne resta dans la mémoire collective française comme l'un des plus mauvais "coups" de Bismarck, dans lequel les Français voyaient l'archétype de l'Allemand va-t-en-guerre. C'est donc plutôt à cet épisode de l'histoire tourmentée des relations entre les deux états que Beckett fait référence en associant "horse" et "Kulturkampf", même si la propagande nazie prenait parfois les allures d'une "lutte pour la culture", et la seconde guerre mondiale se trouve ainsi une fois de plus écartée de l'arrière-plan historique du roman.

Watt et la résistance française

En complément des références discrètes à la vie de Samuel Beckett en France sous l'Occupation, et aux relations franco-allemandes dans les années 1930 et 1940, le roman comporte également une dimension historique dans son procédé de composition, à laquelle

on ne s'est pas suffisamment arrêté par le passé. Fletcher a été le premier à se faire l'écho d'un témoignage qu'il tenait directement de Beckett:

He [...] eventually fled from Paris to the Rhône valley (to Roussillon in the *département* of Vaucluse) where for two years or so (1942-44) he lay in hiding among peasants and farmers. During this period he wrote *Watt*, set in the Ireland of his boyhood, in order, he has said 'to get away from occupation'. (Fletcher, 1972[1967], 59)

Harvey, trois ans plus tard, ira dans le même sens: "Beckett once called *Watt* 'a joke', an exercise enabling him to 'keep [his] hand in' during an otherwise unintellectual and unartistic existence in southern France during the war" (Harvey, 1970, 381). Comme tout témoignage, il convient de prendre ceux-ci avec circonspection, en rappelant que Beckett avait commencé à travailler à *Watt* dès février 1941, soit presque un an avant de se réfugier dans le sud de la France, à Roussillon (Knowlson, 1996, 333). Toutefois, dans le passage consacré à Mr Knott, à la fin du chapitre III, quelques lignes du roman accréditent également l'idée que, pour Beckett, écrire *Watt* fut un passe-temps, une distraction: "Other traits, other little ways, little ways of passing the little days, Watt remarked in Mr Knott, and could have told if he had wished [...]" (*Watt*, 1968, 184). Dans cet extrait, Beckett prête à son personnage la même motivation, pour ce qui est de raconter ses souvenirs de Mr Knott, que celle que Fletcher et Harvey prêtent à l'écrivain pour ce qui est de rédiger *Watt*: tout comme Beckett, Watt ne cherche que de "petits moyens pour passer les petits jours" (traduction mienne). Ce témoignage indirect, médiatisé par le filtre de la fiction, semble d'autant plus fiable qu'il sera amplifié dans la traduction française qu'en fera Beckett, vingt ans plus tard, avec Ludovic et Agnès Janvier: "Watt avait remarqué d'autres traits chez Monsieur Knott, d'autres petits tours, petits tours pour tuer les petits jours, et aurait pu les rapporter s'il avait voulu

[...]” (*Watt*, 1968, 220) “Tours”, dans “d’autres petits tours”, ne peut signifier que “manières d’être/de faire” (ways of being/of doing), mais dans la formule “petits tours pour tuer les petits jours”, il y a un jeu de mot, puisque “tours” peut aussi se comprendre comme “astuces” (tricks), “petites astuces pour passer les petits jours” (little tricks to pass the little days): Beckett confesse à nouveau, mais cette fois-ci en français, que la rédaction de *Watt* a été un moyen de supporter l’atmosphère oppressante des années d’occupation, et l’ennui qui a grevé nombre de ses journées à Roussillon.

Sur ces bases, *Watt* est souvent présenté comme un “exercice de style”, un objet littéraire clos sur lui-même, régi par des procédés sériels qui n’ont pour fondement que l’arbitraire des règles qui les instituent. Mais si de tels procédés se retrouvent dans les œuvres de Beckett postérieures à la guerre, ils sont absents de celles des années 1930. On peut donc en déduire que le recours à des “contraintes”, telles que les énumérations de toutes les combinaisons possibles entre quelques éléments, comme les chaussettes, les bottes, les chaussures et les chaussons, pour ce qui est de ce que Mr Knott porte aux pieds (*Watt*, 173-174), ou la porte, la cheminée, la fenêtre et le lit, pour ce qui est de ses déplacements (*Watt*, 176-177), s’est imposé à Beckett afin de construire un monde radicalement différent de la réalité quotidienne, et incompatible avec elle. Dans cette perspective, les procédés formels qui régissent le roman et le fait même qu’il ne réfère presque pas à la guerre apparaissent historiquement déterminés: c’est parce que *Watt* – et à travers lui Beckett – refuse la guerre, que le roman a pris la forme qui est la sienne, qu’une telle entreprise romanesque a pu voir le jour. Mais le lien entre le texte et l’histoire contemporaine ne s’arrête pas là.

Sans chercher à nier que Beckett a pu inventer les procédés qu’il emploie *ex nihilo*, il convient de se demander s’il ne s’est pas inspiré d’une réalité quelconque. Salisbury a montré qu’il existait une forte convergence entre les contraintes formelles, et surtout syntaxiques, que s’impose Beckett et la théorie de l’information, telle qu’elle commençait à se dessiner, entre autres suite aux efforts

entrepris par les services secrets britanniques dans l'automatisation de l'encodage-décodage des messages radio (Salisbury, 2014). Au sein du réseau de résistance Gloria SMH, dont il devint membre officiellement à compter du 1^{er} septembre 1941, Beckett avait pour tâche de lire, classer, résumer puis transcrire du français à l'anglais les notes qu'il recevait de nombreux résistants, afin d'informer Londres sur le déploiement des forces allemandes et leurs activités. Le rapport qu'il rédigeait était ensuite photographié par un comparse, afin d'être réduit à la taille d'un microfilm, et acheminé clandestinement en zone libre (Knowlson, 1996, 307-311). Beckett ne codait pas les renseignements qu'il collectait, mais il connaissait certainement, comme beaucoup de résistants, les principes du seul système de codage qui avait cours alors pour crypter les messages radio, le système dit de "double transposition" (double cross system). Il consistait à coder un message deux fois de suite avec un mot ou une phrase clé, en attribuant à chacune des lettres de la clé un chiffre, ce qui permettait ensuite de modifier l'ordre des lettres du message. Le destinataire, qui disposait des deux clés, refaisait les opérations en sens inverse pour retrouver le texte initial.

Les pages du roman les plus proches d'un tel procédé sont celles où Sam décrit les différentes manières de parler de Watt (*Watt*, 140-144). Celui-ci commence par inverser "not the order of the sentences, but that of the words only", puis "the letters in the word", puis "the sentences in the period", puis "the words in the sentence together with that of the letters in the word", etc. Sam illustre chaque procédé d'un exemple, de telle sorte que des phrases simples et triviales prennent des allures aussi incompréhensibles que les messages codés qu'échangeaient les services secrets britanniques et les résistants français, telles que: "*Ot bro, lap rulb, brad klub. Ot murd, wol fup, wol fup. Ot niks, sorg sam, sorg sam. Ot lems, lats lems, lets lem. Ot gnut, trat stews, trat stews*" (*Watt*, 141). Comme le précise le narrateur, en soulignant une évidence, "these were sounds that at first [...] were devoid of significance for me" (id.). On rapprochera également de ce passage la chanson des grenouilles, laquelle, si elle s'inspire de

l'écriture d'une partition musicale à plusieurs voix, produit un fort effet de "grille", et un discours parfaitement insensé, où alternent, et se chevauchent parfois, trois groupes de quatre lettres, "Krak!", "Krek!" et "Krik!" (*Watt*, 117-118); ou encore la berceuse que chante le visiteur nocturne, même si le texte reste compréhensible (*Watt*, 39):

*We shall be here all night,
Be here all night shall we,
All night we shall be here,
Here all night we shall be [...]*

Il ne s'agit pas d'affirmer que le codage "par double transposition" qui était employé par les résistants pour communiquer avec Londres est à l'origine de tous les procédés de composition de *Watt*, mais que celui-ci est l'une des sources qui ont inspiré à Beckett ces procédés, à côté de la théorie de l'information, de la logique computationnelle, et de l'écriture musicale, car il s'inscrivait dans la culture même de ces années de guerre et, tout particulièrement, dans celle de la résistance française, dont Samuel Beckett a été un membre actif. *Watt* s'en trouve un peu plus "historicisé", un peu plus "lié" à la seconde guerre mondiale qu'on ne le pense de prime abord; et cela en fait à la fois un roman de la "résistance", face à l'horreur de la guerre et à l'ennui des journées, et un roman "résistant" au monde, par le fait que les nombreux jeux de langage qu'il renferme s'avèrent être un écho littéraire de ceux, bien plus sérieux, auxquels les résistants s'adonnaient clandestinement, dans la lutte quotidienne contre l'occupation allemande. Si *Watt* parle un langage crypté, c'est aussi celui-là, celui du début des années 1940, une époque dont les représentations culturelles s'éloignent peu à peu de nous, mais que le roman de Beckett a préservé. Il nous appartient, aujourd'hui, de les décoder.

Université Bordeaux-Montaigne

¹ *Molloy*, Paris, Editions de Minuit, 1951-1982, 39.

² Beckett retravaillera le manuscrit au début de 1945, mais la date qui figure sur la dernière page est celle du “28 décembre 1944”.

³ Le « contexte historique » ainsi entendu procède d’une reconstruction contemporaine d’événements passés, dans laquelle la culture de l’enquêteur intervient nécessairement (Bourdieu 1992, 1993), mais cette dernière concorde avec celle qui interfère aussi dans la lecture que l’on fait des œuvres concernées.

⁴ Beckett reprend ici un autre thème autobiographique, qui s’inspire de sa cure psychanalytique, à Londres, en 1933-1935. Il en avait déjà traité dans *Murphy*, et il reviendra dans le final de *Malone meurt*.

⁵ *Letters to George Reavey*, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.

⁶ Comme le souligne Nixon, l’analogie entre la terre et la merde s’explique aussi par une vision du monde inspirée de Schopenhauer: “Beckett’s attraction to Goethe’s sentence, beyond its suitability for a pun, probably stemmed from the fact that it restated Schopenhauer’s view of life on earth as a *pensum* to be endured” (Nixon, 2011, 72).

⁷ Après une première tentative d’Edith Fournier en 1961, le texte fut traduit par Beckett et les Janvier en 1966-1967 (Janvier et Vaquin-Janvier, 1986).

⁸ Voir Malbosc et Moulin, 2012, ainsi que les exemples mis en ligne par le *Musée de la résistance en ligne*, créé par la Fondation de la Résistance (2010-2013), <https://www.museedelaresistanceenligne.org/>.

Bibliographie

Anderton, J., *Beckett’s creatures. Art of failure after the Holocaust* (London: Bloomsbury, 2016).

Beckett, S. *Molloy* (Paris, Editions de Minuit, 1951-1982).

—, *Watt* (Paris, Editions de Minuit, 1968).

—, *Watt* (London, Faber & Faber, 2009, ed. C.J. Ackerley)

Bourdieu, P., *Homo academicus* (Paris, Minuit, 1992).

—, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (New-York: Columbia University Press, 1993).

Fletcher, J., *The Novels of Samuel Beckett* (London: Chatto & Windus, 1972[1967]).

- Gouvard, J.-M., « Sur les notions d'égalité, de fraternité et de citoyenneté dans *Le Spleen de Paris* », in S. Murphy (ed.), *Lectures du 'Spleen de Paris'* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), 297-306.
- , « *Le Spleen de Paris*, un Paris pour collectionneur ? », in A. Billing and J. Cherbuliez (eds), *Paris, Imagined Capital: Economic Transition and Modernity (17th to 19th centuries)*, *L'Esprit créateur*, Vol. 55, n°3, 2015, 140-151.
- , « Baudelaire et la caricature: la fange du macadam et le petit ramoneur savoyard », in S. Murphy (ed.), *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. A la mémoire de Michael Pakenham* (Paris: Classiques Garnier, 2016), 319-335.
- , “Beckett and French war propaganda: a new source for *Waiting for Godot*”, *Journal of Romance Studies*, à paraître.
- Harvey, L., *Samuel Beckett. Poet & Critic* (Princeton: Princeton University Press, 1970).
- Janvier, L., and A. Vaquin-Janvier, “Traduire avec Beckett: *Wat!*”, *Revue d'esthétique*, hors-série “Samuel Beckett”, 1986, 57-64.
- Kersaudy, F., *Hermann Goering. Le deuxième homme du Reich* (Paris: Perrin, 2013).
- Knowlson, J., *Damned to fame. The life of Samuel Beckett* (London: Bloomsbury, 1996).
- Lajusan, A., “L'alerte diplomatique du printemps 1875”, *Revue d'histoire moderne*, Vol. 1, n°5, 1926, 368-384.
- Lejeune, D., *La France des débuts de la troisième république 1870-1896* (Paris: Armand Colin, 2011).
- McNaughton, J., “Beckett, German Fascism, and History”, in M. Buning, M. Engelberts, S. Houppermans, D. Van Hulle, and D. de Ruyter, (eds), *Historicising Beckett/Issues of Performance. Beckett dans l'histoire/En jouant Beckett* (Amsterdam-New York: Rodopi, 2005), 101-116.
- Malbosc, G., and J. Moulin, *Guerre des codes & Guerre navale 1939-1945* (Rennes: Marines Editions, 2012).

- Morin, E., *Beckett's Political Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).
- Nixon, M., *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937* (London: Bloomsbury, 2011).
- O'Brien, E., *The Beckett Country* (London: The Black Cat Press/Faber & Faber, 1986).
- Laura Salisbury, "Gloria SMH and Beckett's Linguistic Encryptions", in S.E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 154-169.
- Sheehan, P., "Waiting for Nothing: Commitment, Resistance and *Godot's* underground ancestry", in R. Ghosh (ed.), *In Dialogue with Godot: Waiting and Other Thoughts* (Lanham: Lexington Books, 2013), 99-112.
- Temkine, V., and P. Temkine, "D'où viennent tous ces cadavres? Une lecture historique d'*En attendant Godot*", *Texto !*, vol. XIII, n°1, January 2008, 1-8.