



L'HISTOIRE DE FRANCE
REPLACÉE DANS SON CADRE, DEVIENDRA
UN ROMAN PASSIONNANT AVEC

JACQUES HILLAIRET

ÉVOCAATION

DU

VIEUX PARIS

VIEUX QUARTIERS, VIEILLES RUES
VIEILLES DEMEURES HISTORIQUES
VESTIGES, ANNALES & ANECDOTES

Un livre attendu depuis 30 ans
qui vous fera mieux connaître et aimer la capitale

Un volume in-8° carré, 592 pages, avec 17 plans et nom-
breuses illustrations 1.740 fr.



AUX ÉDITIONS DE MINUIT

7, rue Bernard-Palissy - PARIS-6°

LIT. 17-16 — C. C. P. 180-43

Les Temps Modernes

7^e année REVUE MENSUELLE n° 75

DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE

Janvier 1952

HAROLD ROSENBERG. — La politique comme danse.

CARLO LEVI. — La montre.

MAURICE-EDGAR COINDREAU. — Préface aux
« Palmiers sauvages ».

SIMONE DE BEAUVOIR. — Faut-il brûler Sade? (fin).

RAYMOND QUENEAU. — Le dimanche de la vie (II).

EXPOSES

ÉTIEMBLE. — Un mythe explose.

MAURICE NADEAU. — Samuel Beckett ou le droit au silence.
RENÉ GUYONNET, MICHELLE LÉGLISE-VIAN. — Points de vue
sur « Miracle à Milan » :

I. Le Rose et le Noir;

II. Toto ou du malheur d'être objet.

ROGER STÉPHANE. — L'Allemagne : unité ou réarmement.

ANTONINA VALLENTIN. — Apparences et réalités de l'O.N.U.

NOTES

— Livres. B. DORT : « Les fruits du Congo », par Alexandre Vialatte.

— COLETTE AUDRY : « Air », par André du Bouchet.

— Spectacles. JEAN POUILLON : « Madeleine », film de D. Lean ;
« La femme en question », film d'A. Asquith.

Rédaction, administration : 30, rue de l'Université, Paris

tiques, que la mise au point qu'il inspirait à Luc Decaunes. L'étymologie fabuleuse *Art[hur Rimb]aud* à soi seule aura plus de poids qu'un poème entier de Miatlev :

*On est en train, mon Antonin,
De vous utiliser, mon Artaud.
Cher ami et Monsieur,
Ne vous laissez pas faire comme cela
Ne laissez pas bâtir une église
Sur vos os humains*

.....
*Tâchez de vous opposer
A voire béatification.*

je ne partage pas ces illusions : je n'attends point d'Artaud

*[une] grande ombre compacte
Couleur sépia
Où nul ne pourra se draper
Sans attraper l'urticaire*

car je sais que mythes sont mots et que désormais, pour le *mythis-toire* où naturellement nous vivons, rien ne prévaudra contre *Art[hur Rimb]aud*. A jamais « poète maudit, et maudit à l'échelle atomique [...] cette espèce de mage en proie aux furieuses visitations de l'Esprit malin » attend l'heure où, sur le site même de l'Église Rimbaud, de ses vieux murs mêmes, et de ces pierres fausses elles-mêmes, ils bâtiront l'Église neuve.

ÉTIEMBLE.

Maurice Nadeau.

SAMUEL BECKETT OU LE DROIT AU SILENCE

Depuis *L'Expulsé*, premier de ses textes parus en France il y a cinq ans¹, jusqu'à *L'Innommable*, actuellement sous presse², l'œuvre de Samuel Beckett court le long d'une trajectoire qui a rapidement traversé les régions communes de la littérature pour s'enfoncer toujours davantage dans les zones de l'opaque, de l'indifférencié, de l'inexprimable. Aux limites où le langage s'effondre, où vie et mort composent un même phénomène indistinct, où être et conscience glissent dans le rien, la trajectoire s'abîme dans l'antichambre du silence, c'est-à-dire de la réalité pure.

Que cette réalité soit impossible à gagner par le langage, qui s'en approche pourtant jusqu'à presque la toucher, nous le savions déjà, mais alors que les prédécesseurs de Samuel Beckett désertaient la lutte, parfois la reniaient, parfois s'abandonnaient à la folie ou au suicide, nous avons ici le spectacle d'un homme sans illusions qui, sachant sa tâche vaine, se sent condamné à la poursuivre jusqu'à son terme improbable. A la fin, ce n'est plus un sujet qui parle, mais une voix anonyme et pressée, haletante, irréspressible. Elle ne semble plus avoir pour objet que de meubler un silence qui ne peut paradoxalement s'établir et qui pourrait bien n'être, lui aussi, qu'un leurre : « Ce silence qu'ils ont toujours dans la bouche, d'où il (le parlant) serait issu, où il retournerait, son numéro accompli, il ne sait pas ce que c'est, pas plus que ce qu'il est censé faire pour le mériter. » Spectacle impressionnant et tragique d'une pure conscience qui se déchiquette et s'annihile par sursauts sous nos yeux, accusation la plus dépourvue de retours qui ait jamais été formulée contre notre condition. Beckett a dépassé le « je est un autre » de Rimbaud et le fol espoir d'une

1. Dans *Fontaine*, numéro 57 (décembre 1936- janvier 1947).

2. Aux Éditions de Minuit où, à part *Murphy* (Bordas, éd.), ont paru *Molloy* et *Malone meurt*.

nouvelle naissance; il a surmonté la contradiction où s'était enfermé Lautréamont qui, après s'être sauvagement rué contre les apparences, s'était mis rageusement à les adorer; il rejoint Michaux dans la création d'un homologue, horrible et ricanant, de notre monde, Artaud dans la profondeur et l'exigence du cri. Cependant, la protestation n'est portée par personne, elle se passe de but et de motifs; le cri ne déchire que la gorge de celui qui le profère et passe auprès d'autrui pour un murmure. La force tendue vers la conquête de la mort, du moi, du silence, de la réalité pure, publie l'échec et montre l'impuissance de la conscience qu'elle traverse : « Ça va être moi, ça va être le silence là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer. » Là où il n'y a plus rien, pas d'autre certitude qu'« une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent ». Beckett se meut entre une parole vaine et un repos impossible.

L'Expulsé était une parabole à la Kafka, fermée sur elle-même et fertile en symboles. Mais, déjà, l'auteur coupait les racines de toute interprétation possible en avouant la gratuité de la fable : « Je ne sais pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Ames vives vous verrez que cela se ressemble. » Nous avons vu, en effet. Toute l'œuvre de Beckett est l'histoire indéfiniment reprise d'un individu condamné à errer, dans l'attente d'un repos de plus en plus problématique dont la forme suprême serait l'anéantissement. Si la vie est « une connerie », le monde « un non-sens cul et sans issue », « là où il ferait bon être » c'est « quelque part entre l'écume et la fange », entre la parole et la pensée, « là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien ». « Être vraiment enfin dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense. Et avec ça une aphasie complète! Et peut-être une surdité totale! Et qui sait une paralysie de la rétine! Et très probablement la perte de la mémoire! Et juste assez de cerveau pour pouvoir jubiler! » De « l'expulsé » à « l'innommable » les personnages de Beckett : Murphy Molloy, Jacques Moran, Malone, Macmann, Mahood, Worm se rapprocheront de plus en plus de cet idéal, tandis que leur histoire deviendra toujours plus gratuite (plus ouvertement un produit du cerveau de l'auteur), plus dépouillée et, si l'on ose dire, plus significative dans le manque de significa-

tion. Nous passons en même temps progressivement du plan de la vie quotidienne, simplement racontée comme dans *L'Expulsé*, à celui du roman (*Murphy*, *Molloy*), à celui de la fable (*Malone meurt*), à celui, enfin, de l'imaginaire pur où se confondent sujet et objet dans des concrétions poétiques effrayantes (*L'Innommable*).

Dans *L'Expulsé*, si l'on s'en tient à ce qui est dit, la quête est banale : le héros, jeté brutalement hors de chez lui, cherche un nouveau logement, trouve un gîte provisoire dans une écurie, repart au petit matin. Elle se complique dans *Murphy* où Murphy cherche à la fois l'amour, une occupation qui lui permettra de se marier, un quelconque état de repos pour son âme inquiète. Au moment où deux de ses désirs au moins sont satisfaits par la découverte d'un emploi d'infirmier dans un asile d'aliénés; il se tue. Pendant ce temps, tous les autres personnages étaient à sa recherche; ils ne mettent la main que sur son cadavre. Dans *Molloy* Molloy part visiter sa mère mourante, s'égaré dans la ville, puis dans la campagne, puis dans une forêt où il se traîne sur le ventre et les coudes avant d'échouer, inanimé, dans un fossé; Moran à qui il est enjoint de partir à sa recherche, puis de retourner chez lui, revient après des mois les mains vides, ayant perdu son fils, et pour constater sa ruine. Déjà, dans cette double histoire parallèle, le souci romanesque passait à l'arrière-plan, avant que dans *Malone meurt* il ne s'avoue comme jeu et moyen de passer le temps : « D'ici là », écrit Malone qui va mourir, « je vais me raconter des histoires, si je peux ». Impressionnantes pour le lecteur mais insignifiantes pour celui qui les raconte, le récit en est ponctué d'interjections dans le genre : « quel ennui! », « quelle misère! », « non, je ne peux pas ». Il les abandonne, les reprend, les mêle, change en cours de route l'identité de son héros, confessant qu'il parle dans le but de tromper la solitude d'un esprit qui tourne à vide avant l'arrêt fatal. La forêt de *Molloy* est devenue métaphysique : « Il (Macmann) n'aurait pas assez de l'éternité pour se traîner et se vautrer dans la mortalité ». Dans *L'Innommable* enfin, le parlant, qui se confond avec l'auteur, avoue que tout ce qu'il a inventé jusqu'alors était déguisement et faux-semblant, création misérable pour se masquer son histoire à lui, la seule qui mériterait d'être racontée et qui lui fournirait le mot de l'énigme. Parviendra-t-il à prendre la parole pour son compte? « Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler

d'eux quand il fallait parler uniquement de moi, afin de pouvoir me taire. » Cependant, d'autres ombres et d'autres écrans viennent s'interposer entre lui et la parole; il ne peut qu'inventer d'autres personnages et d'autres histoires, substituts d'un moi et d'une histoire qui ne se peuvent raconter. C'est l'auteur qui, cette fois, voudrait assumer la quête jusqu'alors entreprise par procuration, mais tout s'effondre : et le but de la quête, et la quête elle-même, et le moi sur lequel elle se fondait. Il n'y a plus d'autre réalité qu'une bouche qui vomit des mots.

Tout s'est passé comme si l'auteur avait successivement exploré les trois régions dont Murphy traçait ainsi la géographie : la première, celle de la clarté, des actions et réactions physiques, des « formes avec parallèle » et qui, étant celle de la vie quotidienne, figure un « radieux abrégé de la vie de chien », la seconde, celle des « formes sans parallèle », de la création esthétique et du choix, la troisième, celle de l'esprit qui, dans un noir plus ou moins épais, ne saisit plus que des « formes s'agrégeant et se désagrégeant sans cesse... dans un bouillonnement de lignes, dans une génération et dans un effondrement sans cesse ni condition, de lignes ». De cette région, Malone devient l'astre fixe avant de tourner lui-même en satellite, avec toutes les autres créatures suscitées par l'auteur, autour de « l'innommable ». Une quatrième région serait celle où l'astre lui-même s'éteint et disparaît pour laisser la place à la parole dérégulée, au bruit, au rien, à l'attente vaine « se sachant vaine ». Dans l'impossibilité où se trouve l'être de « se défilier par le fondement, un matin, avec le petit déjeuner » ou de se vomir « dans des rots retentissants et inodores de famélique », la quête, dépourvue d'objet, de réalité et de motifs, continue son cours imbécile et terrible. Elle est l'effet d'une condamnation portée contre une humanité dupée qui a placé sa dignité à l'entreprendre et son honneur à la pousser jusqu'au bout.

Elle est le fait, chez Beckett, d'individus de plus en plus privés de pouvoirs physiques, de plus en plus soustraits à l'agitation du monde, réfugiés en leur esprit et, perdant bientôt jusqu'à la mémoire et l'usage des sens, réduits à une conscience pure qui en vient à posséder exclusivement, mais à une puissance infinie, la capacité de souffrir. L'aventure de « l'expulsé », provisoirement sans feu ni lieu, n'a pas de conséquences graves. Celles de Murphy le mènent à se tuer, bien qu'il ait sagement commencé à se faire lier sur une berceuse afin de n'être plus tenté de bouger. Nous sommes toute-

fois encore dans l'humanité normale et dans un monde reconnaissable. *Molloy* nous fait sauter le pas entre ce monde quotidien, légèrement gauchi, et le monde du rêve éveillé, tandis que les personnages principaux : Molloy, Jacques Moran, subissent une dépréciation sensible sur tous les plans. La paralysie des membres inférieurs les atteint tous les deux; ils tombent peu à peu dans la condition de vagabonds.

Le cas de Malone est pire : il va mourir, et son monologue ne vise qu'à tuer le temps. Vieux, paralysé de tout le corps, sauf des bras et de la tête, gisant dans une chambre où règne de jour et de nuit la même lumière grise, il reprend sans cesse, entre ses histoires, l'inventaire de ses « possessions ». Elles sont minables : un vieux bout de crayon dont il ne reste bientôt plus que la mine, un cahier presque entièrement écrit, un fourneau de pipe cassée, une chaussure jaune fatiguée. Ses personnages donnent le spectacle d'une humanité tout près de la condition animale par la recherche unique d'une satisfaction misérable de leurs besoins. Sapo devient Macmann. Il erre dans une plaine sans limites, battue par la pluie, et, se couchant à même le sol, se confond avec la boue. Dans un asile qui tient du bagne, il reçoit les coups d'un gardien, Lemuel, qui lors d'un pique-nique s'amuse à tuer à coups de revolver les malades ou forçats commis à sa charge. Il approche enfin de plus en plus de la condition présente de Malone jusqu'à se confondre avec lui. C'est peut-être Malone qui a longtemps pratiqué cet amour, complaisamment décrit, avec une vieille femme monstrueuse, dans l'urine et les vomissures. Murphy s'était tué, dans une sorte de délivrance; Molloy et Moran connaissent une déchéance pire que la mort; devant Malone l'échéance recule sans cesse; il est tout près de croire qu'il ne pourra pas mourir : « C'est trop tard, on a trop attendu, on ne vit plus assez pour pouvoir s'arrêter. »

Le parlant de *L'Innommable* est sans identité, sans mémoire, incapable de former des pensées cohérentes. Il git, ni vivant ni mort, dans une sorte d'éternité sidérale (« Drôle d'enfer, non chauffé, non peuplé, c'est peut-être le paradis »), et il voit tourner autour de lui, avec la régularité d'astres morts, les Murphy, Molloy et Malone en qui il s'est reconnu, qu'il a nourris de ses songes et qui ont été ses délégués récalcitrants dans la vie. Il se voit comme un œuf énorme surmonté d'une tête, ou comme une « grande boule parlante ». Sur ses joues et sa poitrine les larmes ruissellent nuit

et jour. Il voudrait parler de soi et n'y peut parvenir. Il lui faut s'extravaser encore dans des personnages qui n'ont plus d'humain que leur conscience épisodique d'êtres vivants, se rendre, une fois de plus, prisonniers d'eux. Mahood, homme-tronc, est enfermé dans une jarre d'où sa tête dépasse, emprisonnée dans un carcan de ciment. Son regard est perpétuellement fixé sur le restaurant auquel il sert d'enseigne, près des abattoirs. Marguerite (ou Madeleine, elle change, elle aussi, de nom), s'occupe de lui, renouvelant chaque jour la sciure du fond de la jarre, dans le seul but d'utiliser les excréments de Mahood comme engrais. Les chiens viennent l'arroser, tandis que les clients lui soufflent dans le visage en consultant le menu affiché sur son ventre. Invisible pour d'autres que sa gardienne, muet et à peu près sourd, il se transforme en Worm, personnage plus monstrueux encore, pourvu d'un œil unique, rouge et sans paupières, éternellement fixe, et laissant couler, lui aussi, un flot de larmes. « Dire qu'il ne sait pas ce qu'il est, où il est, ce qui se passe, c'est trop peu dire. Ce qu'il ignore, c'est qu'il y ait quelque chose à savoir. Ses sens ne lui apprennent rien, ni sur lui, ni sur le reste, et cette distinction lui est étrangère. Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant... »

Mahood et Worm, si inhumains qu'ils soient, ne sont que des images approchées de « l'innommable » qui, arpentant l'étendue des questions sur lui-même, se demande s'il n'est pas « un sperme qui sèche dans les draps d'un gamin » ou simplement la forme des mots qu'il prononce. Au delà de la vie et de la mort, il doit parvenir au bout d'un absurde pensum : parler. « Rien ne pourra jamais m'en dispenser, il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire, j'ai la mer à boire... » S'il veut fermer la bouche, il lui en pousse une autre sur la joue, « un petit trou, d'abord, de plus en plus large, de plus en plus profond » où l'air s'engouffre et ressort « en hurlant ». Il expie le péché d'être dont il ne se sent pourtant pas responsable. Ainsi sommes-nous passés d'une humanité normale à l'inhumanité totale par toutes les dégradations de l'humain, celles qu'a vécues en esprit l'auteur de ces fictions, donnant l'initiale de son Moi aux noms de ses personnages : Murphy, Molloy, Moran, Mercier, Malone (Moi dans la solitude), Nac-mann (l'homme irlandais, donc moi, encore), Lemuel (Samuel à la troisième personne), et dont il a étendu le triste apanage à l'humanité entière ; Mahood (Manhood, l'homme dans son humanité) tombée au rang de ver de terre (Worm) et

perdant jusqu'à son nom (« l'innommable »). En même temps a grandi jusqu'à prendre des proportions géantes et s'est épuré jusqu'à devenir l'unique question le problème auquel l'humanité achoppe depuis qu'elle existe. Dieu, l'impératif catégorique, la raison, l'humanité, la vie, l'être, n'en ont jamais été que des solutions approchées. Beckett pose l'*x* comme égal à zéro. Plongés dans une éternité de néant, nous sommes des bulles qui crevons les unes après les autres à la surface d'une mare fangeuse, dans un bruit mou que nous appelons l'existence.

« Rien n'est plus réel que le rien », affirme l'auteur. Cependant le rien n'est pas une forme d'absolu plus facile à gagner que les autres, et la littérature viendrait démentir ce qu'une conscience affirme, s'il s'agissait effectivement ici de littérature, de conscience, et d'affirmations, de références à un ordre et à des valeurs. Or la contestation universelle de Beckett se conteste elle-même : elle est la description d'un état de fait, non une protestation. La rage fracassante, souvent humoristique et joyeuse, de l'être aux fers, se suffit à elle-même et se consume avec une sorte d'allégresse terrible ; elle ne s'en prend à rien et laisse même douter qu'elle soit une rage. Elle pourrait n'être, après tout, que le compte rendu fidèle d'une décomposition progressive du monde et de l'homme, d'un désastre, tendant vers un néant jamais atteint (ce serait enfin le repos), et que nous n'avons pas encore perçu. La rage n'étant que de « dire », le « souci de vérité » mènerait les mots, en éclatant au-dessus d'eux comme un commandement.

Contestation du monde et de l'homme ? Nous n'en doutons plus. Le premier perd peu à peu ses apparences jusqu'à se transformer en une cellule isolée dans l'espace, abstraite du temps, et baignée éternellement d'une même lumière indécise. Y gît un impotent la plupart du temps sourd, muet et aveugle (à moins qu'il ne se réduise à un œil fixe et perpétuellement ouvert), qui ne devient bientôt plus qu'un être, ou un mythe d'être, subsistant à l'intérieur de n'importe quelle enveloppe monstrueuse. Il se confond peu à peu avec l'auteur qui ruine ses constructions antérieures en montrant sur quelles supercheries elles étaient bâties, et qui disparaît lui-même en tant que sujet parlant au profit d'une voix anonyme et incontrôlée, productrice de bruits sans signification. Qu'est-ce par suite que son œuvre ? Une faiblesse, un mensonge et une duperie. Il était obligé de la créer et, jusqu'à l'extrême limite, il campe encore des personnages dont il raconte l'histoire, mais il est également obligé de la

dénoncer, d'en signaler l'hypocrisie et la vanité. Créatrice de puissance et porteuse de tous les pouvoirs (« J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt au profit de l'exposé qui décidera de moi ») elle n'est plus qu'un moyen inefficace d'atteindre le silence. Mensonge également que le langage, royal créateur, destructeur sans intermédiaires (« Il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons »), mais aussi langage « des autres », impuissant à exprimer la réalité de l'unique. Un mot peut être pris pour un autre sans dommage (« *Infortunes, bienfait*, je n'ai pas le temps de choisir mes mots, je suis pressé ») parce qu'au fond ils s'équivalent tous dans l'inanité. Ils ne recouvrent aucun principe, aucune valeur, aucun sens : « Plus la peine de faire le procès aux mots. Ils ne sont pas plus creux que ce qu'ils charrient ». « Si je dis sais plutôt babababa », se demande l'auteur, et c'est bien à une sorte de « babababa » qu'il aboutit en ne considérant plus dans la Voix que le bruit qu'elle émet. Demeure la seule réalité de sensations cénesthésiques charriées en flots de plus en plus rares et s'abîmant dans la pure et simple cascade des mots.

On est tenté de rapprocher Samuel Beckett de James Joyce, son maître familial, et de Kafka, en lequel on lui voit un modèle. L'étude détaillée de ces deux parentés majeures reste à faire. Du premier, il a la manie inquisitoriale qui s'étendant loin en surface, par l'inventaire minutieux, et en profondeur par un don de réaliste exacerbé, lui fait transformer les apparences banales, les événements quotidiens, en faits irréversibles d'une histoire légendaire. Il a également, de son maître (mais ce pourrait être une qualité de terroir : ils sont tous deux Irlandais et de Dublin), l'irrespect fondamental pour tout ce qui, étant issu de l'homme seul ou en société, lui fait une seconde prison à l'intérieur d'une condition qu'il voulait précisément par là transcender : morales, valeurs, institutions ou simples imaginations réalisées. Cet irrespect se manifeste par une ironie décapante, par un humour corrosif, qui s'exercent sur un mode allègre et semblent jaillir du spectacle même de l'homme et du monde, tour à tour contemplés par le petit et gros bout d'une lorgnette dont s'était déjà servi un autre Irlandais : Swift. Suffit-il vraiment d'une différence d'accommodation optique pour que toutes les fières constructions de l'homme s'écroulent comme châteaux de cartes? Avec Joyce, il a enfin en commun ce puritanisme de

nature dont quelque docteur en lettres devrait bien étudier un jour les effets à travers une bonne part des littératures anglo-saxonnes.

Avec Kafka la rencontre est si évidente qu'on doute de la réalité d'une influence. *Molloy* ressemble à « du Kafka », mais pas à la manière de ces imitations plus ou moins conscientes qui pululent actuellement en Allemagne, en Italie et en France et qui sont si faciles à déceler, tant il est vrai que d'un grand auteur on n'imité jamais que les tics. Beckett et Kafka ont beau condamner tous deux leurs créatures à errer dans un univers concret si subtilement dévalorisé que le lecteur lui cherche inconsciemment un homologue clair et raisonnable, ils n'obéissent pas à la même inspiration, et surtout, ils n'aspirent pas au même absolu. La créature de Kafka supporte le poids d'une faute, ignorée sans doute, mais qu'elle a commise, et dont elle cherche obscurément et comme à tâtons le pardon; celle de Beckett est innocente, entraînée dans un monde qui se suffit à lui-même et dont l'absence de signification ne postule aucun ordre transcendant. C'est le lecteur qui, ne pouvant se contenter de ce qui lui est dit, s'égare dans l'allégorie ou le symbole, habitué à croire que l'absurde dont son intelligence lui rend compte ne saurait être, en définitive, la loi suprême d'un monde où tout parle de l'homme. Pour Kafka toutes choses sont égales dans une terreur et un désordre immuables, mais l'homme, dans sa « passion », aspire au pardon et à une grâce qui lui seront refusés. Chez Beckett il se désagrège dans le même mouvement qui mène le monde au désastre, vers un anéantissement également impossible à atteindre. Le oui de Kafka soutient et cimente sa construction; le non de Beckett démantèle et ruine la sienne.

C'est pourquoi, à son propos, on ne peut parler d'« œuvre » que par commodité de langage. Que pourrait être d'ailleurs une « non-œuvre » qu'on tient dans ses mains et dont la lecture à ce point passionne et bouleverse? Il faut bien qu'elle soit, elle aussi, un « monument de langage ». Mais c'est vite dit pour des ouvrages où un doute fondamental frappe la réalité de l'histoire, celle des personnages et des événements, celle du narrateur, celle de la parole elle-même. Où vit-on jamais des mots et des phrases buter les uns sur les autres de façon à s'annihiler réciproquement par des procédés affichés : celui de l'affirmation immédiatement suivie de la négation correspondante, celui de l'aporie, celui de la question laissée sans réponse, celui du peut-être, du sans doute, du pourquoi pas? qui, tous, ruinent à mesure ce qui est dit? Ce « petit

oui » ou ce « petit non » qui, d'après Beckett, suffisent à « exterminer un régiment de dragons » ne doivent pas être prononcés séparément, car l'un ou l'autre nous replacent dans ce monde dont il est urgent de s'abstraire si l'on veut gagner le silence. Il faut parler, sans doute, puisque c'est là notre sort, mais dans un effort pour parvenir à ne rien dire. Le dessein n'est pas nouveau, et presque tous nos grands poètes, aujourd'hui rejoints par l'Irlandais, traître à sa langue maternelle, y ont tendu : Lautréamont niait les *Chants de Maldoror* par les *Poésies*, Rimbaud les *Illuminations* par son aventure au Harrar, Artaud la poésie par le cri nu. Avec Samuel Beckett, la négation triomphante s'installe à l'intérieur de l'œuvre même et la dissout dans un brouillard d'insignifiance à mesure qu'elle se crée, si bien qu'à la fin, non seulement l'auteur n'a rien voulu dire, mais n'a effectivement rien dit. Le son de sa voix dans nos oreilles c'est notre propre voix, enfin trouvée.

Maurice NADEAU.

POINTS DE VUE SUR *MIRACLE A MILAN*

I. LE ROSE ET LE NOIR

Los Olvidados et *Miracle à Milan*, le problème est le même : comment se fait-il que dans un temps où la sensibilité politique est à vif, des films qui se veulent expressément progressistes fassent une unanimité de la presse, de l'*Humanité* à l'*Aurore*, de *Paris-Presse* à l'*Observateur*? Puisqu'il ne peut être question de concessions, il faut nécessairement qu'il y ait une erreur quelque part. Nous pensons que, malheureusement, cette erreur est à gauche. En réalité, *Los Olvidados* et *Miracle à Milan* ne sont pas des films progressistes.

Cela peut surprendre quand on songe au passé de Buñuel et à celui de De Sica. *Terre sans pain* était un solide et beau documentaire sur les populations arriérées des Hurdes; *Sciussia* et *Le Voleur de bicyclettes* des films sociaux, une peinture vraisemblable et forte de certains aspects de l'Italie d'après-guerre. Ces œuvres se caractérisaient par une intégration vivante de personnages humains dans un monde en mouvement; elles étaient d'une vérité accusatrice. On voyait des paysans accablés, des gosses à la rue, des chômeurs emmerdés. Si ces paysans étaient sans révolte et sans espoir, c'était, comme le faisaient ressortir le caractère documentaire du film et le commentaire qui l'accompagnait, parce qu'ils étaient encore au stade pré-politique, en deçà de la conscience de classe; les responsabilités étaient nettement indiquées. Et patients ou exaspérés, découragés ou indignés, les gosses et les chômeurs de De Sica se défendaient, luttèrent et souffraient pour eux et pour leurs copains, pour leurs femmes, leurs enfants. On voyait des mesures de paysans espagnols, des rues italiennes, des quartiers