

**Biljana Tešanović**

*Faculté des lettres et des arts, Université de Kragujevac*

## BECKETT ET SARRAUTE: À LA RECHERCHE D'UN NOUVEL ART ROMANESQUE

Dans son livre remarquable sur Samuel Beckett, P. Casanova souligne que l'écrivain reste incompris, puisqu'on ne lui a pas reconnu d'avoir révolutionné l'écriture en créant l'abstraction littéraire. C'est dans des termes similaires que M. Wittig parle du travail de Nathalie Sarraute quelques années auparavant. Dans leurs expérimentations langagières les plus poussées, les deux écrivains français adoptifs, acharnés du verbe et ascètes, réussissent le pari difficile de produire un texte qui échappe à la représentation; mais alors que Beckett travaille avec le réel irréprésentable, «innommable», Sarraute se situe au niveau de ce qu'elle appelle «l'innommé», à la lisière de la conscience et du langage.

**Mots-clés:** représentation, réalité, abstraction, révolution, formel, peinture

Ni la peinture d'Elstir, ni la musique de Vinteuil, ni surtout la littérature de Bergotte – parce qu'elle était littérature, c'est-à-dire l'art même du narrateur s'il devait en pratiquer un – ne pouvait exprimer la vérité mystérieuse à laquelle le héros était près de parvenir, à laquelle il ne lui manquait pour parvenir que leur art. Et c'est ainsi qu'il créa le sien. (Tadié 1971: 257)

En 2002, D. Viart se réjouit (2002: 133) de la vitalité inespérée du roman, malgré le succès grandissant de l'audiovisuel et de l'Internet. Grâce à un système éditorial lucratif, qui table sur la multiplication des titres, mais aussi des points de vente, presque quatre cents titres paraissent à chaque rentrée littéraire, sans compter ceux publiés au cours de l'année. En revanche, il est moins enthousiasmé par les critiques, notamment H. Raczymow et J.-M. Domenach, qui déplorent depuis quelques années la dévaluation d'une littérature qui n'a plus rien à dire. Admettant, évidemment, qu'une grande partie de ces textes ne sont que des «produits périssables», D. Viart fait deux reproches (2002: 133) à la critique: sans

bien connaître et comprendre le roman contemporain, elle lui applique une grille évaluative d'un autre temps, alors qu'elle devrait évoluer avec la littérature, s'adapter. Cela ressemble à l'éternelle querelle des «Anciens et des Modernes», seulement la dernière en date a débuté en 1963. avec «Sur Racine» de Barthes: à l'époque, en effet, la Nouvelle critique a calqué jusqu'à son nom sur le Nouveau roman. Est-ce à dire qu'il n'y a pas une crise de la littérature aujourd'hui, mais une crise de la critique littéraire ? «Il n'y a plus d'écoles, plus de mouvements, plus de revues, plus de grands critiques littéraires», regrette l'écrivain très controversé, qui se qualifie de «révolté», R. Millet, «mais des journalistes, des échetiers du para-littéraire, une micro-constellation d'auteurs et d'écrivassiers qui donnent l'illusion d'une *vie littéraire*, morte avec *Tel Quel* et les *Cahiers du Chemin*» (2005: 32).

Mis à part le fait que l'inflation n'est jamais un gage de valeur, mais plutôt le signal d'une crise, nous manquons probablement de recul et d'objectivité pour juger de la valeur esthétique du roman contemporain. Il a fallu quarante ans à la critique beckettienne pour ne plus le considérer comme un écrivain du «gâchis», puis une dizaine d'années encore pour comprendre la portée de sa révolution formelle, comparable à celle de la peinture au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Grâce, de toute évidence, à la nature de son matériau, la peinture du siècle dernier est en avance d'une révolution formelle sur la littérature, de sorte à guider dans leurs recherches les plus exigeants novateurs littéraires. C'est après Apollinaire, Cendrars et Gertrude Stein que Beckett, mais aussi Sarraute dans une moindre mesure, ont été influencés par l'art pictural. Les deux écrivains ont beaucoup en commun. Alors qu'ils sont considérés comme des écrivains majeurs du siècle dernier, leurs premiers textes sont refusés par de nombreux éditeurs, puis édités presque en même temps sans grand bruit: le roman *Murphy* en 1938 et le recueil *Tropismes* en 1939. Il est vrai que Sarraute trouve sa voie dès le premier jet, ses deux premiers textes courts de 1932, écrits au moment où elle commence à s'éloigner du Barreau, deviendront les numéros II et IX des *Tropismes*. En revanche, *Murphy* appartient à la première période de Beckett, qui cherche longtemps une identité littéraire. Dès la fin de la guerre, en 1946, l'incontournable Sartre les soutient en publiant leurs textes dans *Les Temps modernes*. Beckett le connaît à peine, mais lui envoie avec confiance ses premiers textes en français, au moment où son deuxième roman en anglais, *Watt*, est refusé partout, et que l'éditeur américain Devin-Adair décide de ne pas faire figurer ses poèmes dans

une anthologie de la poésie irlandaise<sup>1</sup>. De la même façon, Sartre accepte un extrait de *Portrait d'un inconnu*, puis, écrit une préface et aide la publication de ce livre, dont personne ne veut. Refusant l'étiquette du Nouveau roman, les deux écrivains français adoptifs sont profondément marqués par l'écriture de Proust et de Joyce, avec lesquels ils partagent la même exigence, la même conscience aiguë de la nécessité de faire évoluer la littérature: Beckett les considère comme «les deux génies du XX<sup>e</sup> siècle» (Bair 1978: 107), alors que Sarraute admet leur devoir ce qu'elle est comme écrivain.

Cependant, tandis que la réflexion théorique de Beckett précède et apparemment apporte sa propre solution aux problèmes formels qu'il rencontre, plus intuitive, Sarraute se voit obligée de comprendre et d'expliquer après-coup sa démarche artistique, qui se heurte à l'incompréhension générale:

Mes premiers livres: *Tropismes*, paru en 1939, *Portrait d'un inconnu*, paru en 1948, n'ont éveillé à peu près aucun intérêt. Ils semblaient aller à contre-courant.

J'ai été amenée ainsi à réfléchir – ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager – aux raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivent dans ce mouvement. (Sarraute 1964: 1554-55)

Beckett cherche une écriture authentique durant presque quinze ans. P. Casanova analyse de manière convaincante (1997: 82, 88) le rapport paralysant qu'il entretient avec Joyce, exilé à Paris bien avant lui. Comme Beckett, celui-ci refuse de répondre aux attentes des milieux littéraires anglais ou irlandais, inventant la modernité «à travers l'usage subversif de la langue et des codes nationaux et sociaux qui y sont liés» (Casanova 1997: 60). Beckett le rencontre dès son arrivée à Paris comme lecteur d'anglais à l'École normale supérieure; fasciné par son aîné, il prend bientôt activement sa défense contre les adversaires de *Work in Progress* dans un texte bref dont l'idée vient de Joyce, «Dante... Bruno... Vico... Joyce». L'identification à Joyce est telle qu'elle en est gênante, mais elle correspond à une «réelle proximité [...] à vingt ans d'écart – de leurs itinéraires, de leur choix, de leurs combats.» (Casanova 1997: 64). Rendons justice à Beckett en ne comparant que ce qui est comparable, car il n'a que vingt-trois ans à l'époque: deux décennies plus tard, en publiant sa *Trilogie*,

1 C'est son élève de Trinity College, le poète Leslie Daiken, qui les envoie sans autorisation de l'auteur. Dans une lettre, Devin-Adair répond à Beckett que ses poèmes ne sont «pas assez irlandais» (Bair 1978: 317).

il égale Joyce, considéré comme un père de substitution<sup>2</sup>. Ses fonctions de lecteur terminées, Beckett écrit sur commande une monographie sur Proust, envoyant le manuscrit à Chatto and Windus juste avant de quitter Paris. D'un style plus affirmé que son travail critique précédent, salué comme «brillant» par «Daily Telegraph» (Bair 1978: 107), ce livre confirme sa compréhension de l'écrivain. Avec ces deux textes, Beckett semble avoir affermi les bases de son œuvre à venir, sans pour autant pouvoir continuer, puisque «toute entreprise de construction formelle a été accaparée par Joyce» (Casanova 1997: 88). Ni la brouille avec lui, ni l'éloignement ne peuvent rien y changer. Au contraire, l'Irlande renforce ses blocages, de sorte qu'il retourne définitivement vivre à Paris en octobre 1937, malgré l'imminence de la guerre; c'est dire la force et l'urgence de son besoin d'échapper à une mère abusive, qu'il a enfin le courage de quitter. Il revoit Joyce, mais décline une nouvelle commande d'essais. Soucieux de lui trouver un autre substitut paternel lors de son séjour à Dublin, McGreevy, son ami lecteur de la rue d'Ulm, le recommande de Paris au peintre et écrivain Jack B. Yeats<sup>3</sup>, dont il commence à fréquenter les réunions amicales du jeudi. Pour Beckett écrivain, cette rencontre est peut-être aussi importante que celle de Joyce, car c'est le premier des artistes célèbres, qui deviendront ses amis intimes. Ils ont en commun de vouloir «résoudre le problème de la création artistique d'une façon qui ressemble à la sienne» (Bair 1978: 115).

Beckett s'intéresse aux arts, dont il a une connaissance encyclopédique, mais c'est encore McGreevy qui lui transmet sa passion pour la peinture. Partout où il se trouve il parcourt des lieux d'expositions – musées, galeries, voire des collections privées. Lorsqu'il fait un voyage en Allemagne, de septembre 1936 à mars 1937, visitant des musées de ville en ville, il écrit les «German Diaries», six cahiers de notes très personnelles sur des centaines de tableaux.

À la fin des années trente, cet intérêt pour la peinture reste profondément lié à son désir de parvenir à composer ses propres œuvres littéraires. Après la guerre, son écriture a de plus en plus pour paradigme le visuel. Avant d'être capable de condenser l'essentiel d'une vision, qui est déjà en lente gestation en lui, en une image, Beckett commence par une descente, une immersion; au travers de ses réflexions sur le regard et sur l'image, il se livre à une réflexion erratique, tortueuse, mais ininterrompue sur les moyens de son art. La peinture le met au défi de faire place, dans ses textes, à l'essentiel d'une vision, de parvenir à la peindre avec des mots. Pour

2 Ce sentiment d'appartenance à la même famille est partagé, Joyce souhaite en faire son genre, mais face à l'indifférence du jeune homme pour sa fille Lucia, il renonce à leur amitié pendant plusieurs années.

3 Frère du poète William B. Yeats. McGreevy l'a également présenté à Joyce.

lui, la peinture constitue véritablement un langage neuf, qu'il observe et interroge longuement du regard: le langage de la vision. (Lüscher-Morata 2005: 142)

L'esthétique beckettienne évoluera de manière concrète qu'après la guerre, une décennie après son installation définitive à Paris. Sa lente gestation se nourrira de la fréquentation quotidienne de nombreux peintres, amis de Georges Duthuit, gendre de Matisse, dont Tal Coat, Masson, Staël, Riopelle, Sam Francis, parfois Matisse, Giacometti<sup>4</sup>. Il entretient une amitié étroite avec certains d'entre eux, Jack B. Yeats, Bram et Geer Van Velde, rencontrés en 1937, Henri Hayden. Il se sent particulièrement proche de Bram Van Velde, car, selon Beckett, le peintre rencontre dans son travail les mêmes obstacles que lui – l'impossible représentation d'un objet qui se dérobe.

La peinture – en tant qu'elle est «moderne», c'est-à-dire qu'elle rompt, notamment par l'abstraction, avec les évidences de la représentation – devient pour lui, dans les années d'après guerre, l'occasion d'une mise en parallèle des problèmes plastiques et des questions littéraires. Très vite il intègre à sa réflexion d'écrivain les questions formelles posées par les peintres d'avant-garde. 'Il y a des Braques qui ressemblent à des méditations plastiques sur les moyens mis en œuvre', écrit-il alors; il y aura de même – et c'est essentiel pour comprendre la suite de l'œuvre – des Beckett qui méditeront sur les moyens littéraires mis en œuvre pour continuer à écrire en répudiant, autant qu'il est possible, la représentation. (Casanova 1977: 124-25)

Beckett écrit deux textes sur les frères Van Velde, qui semblent décisifs pour ce qu'on peut appeler sa «seconde période», marquée aussi par le passage de sa production en français. Son essai *La Peinture des Van Velde ou Le Monde et le pantalon* est une commande, publiée par *Les Cahiers d'art* à l'occasion des expositions des frères Van Velde en 1945. P. Casanova remarque (1977: 125), sans insister, que cet essai «ironique, résolu et délibérément obscur», est écrit quelques mois avant la fameuse «vision» de Beckett, toujours présentée comme l'origine de sa nouvelle écriture. En réalité, il semble évident que la réflexion suscitée par l'avant-garde picturale aide l'écrivain à trouver sa propre solution. Mais c'est surtout dans «Les peintres de l'empêchement», un article bref et clair sur les Van Velde paru en 1948 (l'année de la rédaction des deux premiers volets de sa trilogie), que Beckett précise la solution paradoxale de Bram Van Velde au problème de la représentation: «[i]l y a toujours eu en peinture», cite B. Clément, afin d'expliquer la primauté des questions sur des réponses, «deux sortes d'empêchements: l'empêchement-objet (je ne

4 Il dessine l'arbre de *En attendant Godot* à l'occasion d'une reprise de la pièce à Odéon...

peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est) et l'empêchement-œil (je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis)» (Clément 1994: 421). Or, Bram Van Velde ne peint pas l'objet, mais l'empêchement même de le peindre, autrement dit, il «serait un peintre peignant l'impeignable', exactement comme Beckett écrivain est en train d'écrire *L'innommable*.» (Casanova 1977: 134). On a reproché à Beckett d'avoir fait du tort au peintre «impuissant» avec cet article, orientant désormais le regard porté sur sa peinture. En effet, il semble judicieux de réfléchir sur le degré de subjectivité de l'écrivain. Ces toiles lui servent-elles comme écran de projections théoriques personnelles ? «Sa réflexion sur l'écriture est latente dans ce texte: on voit qu'il opère une sorte de translation théorique en prêtant à un peintre une réflexion qui ne lui est pas spécifique» (Casanova 1977: 127). Après avoir découvert sa propre voie, Beckett confie à Georges Duthuit (lettre de 1949): «Je ne peux plus écrire de façon suivie sur Bram ni sur n'importe quoi. Je ne peux pas écrire sur.» (Lüscher-Morata: 144).

La peinture a probablement influencé, voire engendré ses recherches et expérimentations avec le langage: utiliser un mot comme une couleur, le défaire, l'étaler sur la blancheur de la page. B. Clément souligne (1994: 421) le phénomène du bilinguisme qui rend cette œuvre unique, étant la source du projet d'écrire, et non pas seulement l'une de ses composantes. Il évoque une lettre à Axel Kaun (juillet 1937), dans laquelle Beckett justifie son refus de traduire en anglais des poèmes de Joachim Ringelnatz:

Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus [...] comme le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. [...] Y a-t-il quelque chose de sacré, de paralysant, dans cette chose contre nature qu'est le mot [...] qui ne se trouvait pas dans les matériaux des autres arts ? Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute [...] ? (1994: 238-39).

B. Clément précise (1994: 239) que le projet n'est pas encore conçu, à l'époque, d'utiliser une langue étrangère pour arriver à ce que Beckett nomme dans la même lettre «une littérature du non-mot», visant à détruire sa langue maternelle. Néanmoins, ce projet explique non seulement le recours ultérieur au français, mais aussi le retour à l'anglais dans les derniers textes, «le français n'ayant au bout du compte servi qu'à 'forger' cet anglais imparfait, troué, bancal dont il était question dès 1937 et dont *Worstward ho*, avec ses phrases sans verbes et ses mots composés, dont *Stirrings Still*, avec ses fautes [...] avec ses ellipses» (Clément 1994:

240-41), sont l'expression la plus aboutie. Pour P. Casanova, *Cap au pire* (version française de *Worstward ho*, traduit par Édith Fournier), «un pur objet de langage, totalement autonome», est une sorte de testament de Beckett, dont les images «inaugurent la littérature abstraite» (1977: 32).

D'abord retour encore à trois. Pas encore pour essayer d'empirer. Simple être là de nouveau. Là dans cette tête dans cette tête. Être ça de nouveau. Cette tête dans cette tête. Yeux clos collés à ça seul. Seul ? Non. Aussi. À ça aussi. Le crâne incliné. Les mains atrophiées. Yeux clos écarquillés. Yeux clos collés aux yeux clos écarquillés. Entre cette ombre de nouveau. Dans cette ombre de nouveau. Parmi les autres ombres. Ombres qui empirer. Dans la pénombre vide. (Beckett 1991: 27-8)

\* \* \*

D. Wittig remarque (1995: 32-33) avec justesse que d'habitude les innovateurs du roman visent la découverte «des structures inconnues», or, la démarche sarrautienne est plus radicale, car elle transforme la matière romanesque elle-même». Elle croit nécessaire de découvrir un nouveau pan de réalité que l'artiste est encore seul à voir et avoue, dans «Roman et réalité» (Sarraute 1996: 1651), avoir patienté avant de commencer à écrire, faute de trouver «une autre matière romanesque» que celle de ses prédécesseurs. Le travail de Nathalie Sarraute déplace ainsi la problématique de la représentation: l'évolution dans l'art est assurément une histoire de dépassement des formes connues, mais dans son propre travail l'accent est mis sur le dépassement des réalités connues. Au contraire, Beckett décrit dans les années 60 ses poèmes des années 30 comme «l'œuvre d'un tout jeune homme qui n'a rien à dire, et la démanigaison de faire» (Casanova 1997: 89). Il est vrai que le fond et la forme ne fond qu'un pour Beckett, formant une entité qui ouvre un espace de réel, cela a déjà été dit et répété; c'est une exigence qu'il formule pour sa propre œuvre à venir, alors qu'il commente celle de Joyce. De la même façon, Sarraute refuse le conventionnel parce qu'il est inanimé, elle guète l'innomé des tropismes, une nouvelle réalité toute vibrante de vie, qui cependant se dérobe; les tropismes sont unis à leur matrice formelle, en dehors de laquelle ils ne peuvent subsister. C'est elle qui leur permet d'être organisés et exprimés, alors qu'ils appartiennent au préconscient et au préverbal:

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les

communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. (Sarraute 1964: 1554)

La particularité de l'écriture sarrautienne est d'attirer les tropismes vers la conscience et de traduire leur langage illisible en images, afin de provoquer des sensations chez le lecteur. Cette opération délicate exige le morcellement de leurs mouvements, doublé d'une distorsion temporelle dont le résultat est un présent hypertrophié. À chaque nouveau roman, le niveau des tropismes de l'espace romanesque s'élargit, alors que tout le reste s'estompe, y compris les personnages, «incarnés» par des mots dans le dernier roman, *Ouvrez*. «Avec les tropismes, on se trouve dans un art poétique du roman» (1995: 36), écrit M. Wittig deux ans avant la parution en français de *Cap au pire*, sans «mimesis ou prétendue représentation d'un réel physique ou sociologique» (1995: 34), et elle conclut qu'apparemment «Sarraute est le premier écrivain abstrait, comme on dit un peintre abstrait» (1995: 36).

Sarraute admet beaucoup devoir à Proust et à Joyce, mais sa pensée s'est également enrichie au contact d'autres domaines artistiques. Tout l'art moderne, estime-elle dans «Langage dans l'art du roman» (1996: 1693), notamment le roman, tend vers l'abstraction, parce qu'il se libère des significations superflues, qui masquent «la sensation pure». Aussi parle-t-elle de Mallarmé, car le langage du roman doit s'inspirer du langage poétique. En effet, l'écrivain se concentre de plus en plus sur ce qui est son invention littéraire propre – le monde des tropismes –, faisant abstraction du reste. En même temps, elle a le mérite de dévoiler à son lecteur son invisible réalité, détectée par sa sensibilité tout artistique d'écorchée vive. Son mari, Raymond Sarraute, l'a initiée à la peinture, à laquelle elle fait toutefois moins référence que Beckett. Pour mieux expliquer ce qu'elle entend par la réalité, elle cite quelques peintres, dont Cézanne<sup>5</sup> et surtout, à plusieurs reprises Paul Klee: «L'art ne restitue pas le visible: il rend visible» (1996: 1657). Tout son art à elle consiste à définir l'indéfinissable et à nommer l'innomé, afin de le faire exister pour les autres. Davantage «désignation» que «dénomination» (Bikialo 2003: 97), cela prend parfois la forme d'une «fusion», parfois aussi celle d'une «résistance», commente A. Jefferson (1996: 2045), qui connaît bien cette œuvre. Car, le tropisme est difficile à définir; étant à la lisière de la conscience, il existe une «non-coïncidence» (Bikialo 2003: 97) compré-

5 Pour Cézanne, la réalité «s'enchevêtre aux racines de l'être, à la source impalpable du sentiment». Elle est cachée par un «monde en trompe l'œil» (Sarraute 1996: 1646).

hensible entre les mots et la sensation. C'est pourquoi Sarraute ne cherche pas à trouver un mot unique qui le figerait, mais approche le tropisme par la «multinomination» (Bikialo 2003: 90) comprenant la mise en relation d'au moins deux mots.

Cette désignation représente sa création, parce qu'elle tire vers le niveau conscient et vers le langage une sensation qui est seulement latence, donc déjà là, mais invisible, puisqu'inconnue, vers la réalité effective, parce que perceptible et connaissable: non seulement que l'art ne «copie» pas la réalité, n'est pas sa représentation, mais de plus elle «crée un monde qui vient grossir la réalité connue et étend plus loin le champ du visible» (Sarraute 1996: 1658). Cela explique l'apparente incohérence ou paradoxe de la revendication du réalisme de la part de Sarraute:

Mais, dira-t-on, qu'appellez-vous donc un auteur réaliste ? Eh bien, tout bonnement – et que cela pourrait-il être d'autre ? – un auteur qui s'attache avant tout [...] à saisir [...], à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable, aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité. [...]

Pour y parvenir, il s'acharne à débarrasser ce qu'il observe [...] de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort et dont chacun se sert, faute de mieux, et il arrive parfois à atteindre quelque chose d'encore inconnu qu'il lui semble être le premier à voir. Il s'aperçoit souvent, quand il cherche à mettre au jour cette parcelle de réalité qui est la sienne, que les méthodes de ses prédécesseurs, créées par eux pour leur propre fin, ne peuvent plus lui servir. Il les rejette alors sans hésiter et s'efforce d'en trouver de nouvelles, destinées à son propre usage. Peu importe qu'elles déconcertent ou irritent d'abord les lecteurs. (Sarraute 1996: 1613-14, n.s.).

Toutefois, traduire une réalité invisible pour les autres et l'abstraire de son niveau d'origine pour en donner des images «au moyen d'approximation, de pronoms ou de noms à référent indistinct ('cela', 'quelque chose'), de métaphores» (Bikialo 2003: 91), images isolées de tous les autres éléments du réel («de la réalité de surface»), relève en effet de l'art abstrait, malgré le projet déclaré de l'auteur. Pouvons-nous, néanmoins, après Sarraute, faire évoluer nos conceptions, en admettant que la notion de réalisme doit changer et que peut-être après l'«ère du soupçon», nous sommes entrés, grâce au génie d'un écrivain, dans l'ère du – réalisme abstrait ?

Spécialiste de littérature contemporaine, D. Viart admet que «la quantité de romans publiés défie toute analyse exhaustive»<sup>6</sup> (2002: 134), et qu'il devient impossible de tout lire. Cela ne l'affecte pourtant pas,

6 N.B.: D. Viart ne prend en compte que l'édition française.

puisqu'il remarque avec beaucoup de justesse que l'approche d'un écrivain doit commencer par une question éliminatoire: «celle des enjeux que l'œuvre se donne à elle-même et dont elle témoigne» (2002: 134). Qu'il s'agisse du travail de Beckett ou de celui de Sarraute, il est évident que cette question fonde leur écriture. C'est grâce à leur exigence qu'ils ont révolutionné le roman. Leurs démarches semblent pourtant opposées: en admettant l'impossibilité de représenter le réel, qui se dérobe, Beckett invente l'abstraction littéraire; en s'acharnant à rendre visible un pan du réel qu'elle découvre malgré sa dérobade, Sarraute invente le réalisme abstrait. Elle considérerait la littérature comme une course de relais, mais qui a bien pu prendre leurs témoins et pour courir dans quelle direction ?

### Bibliographie

- Bair 1978: D. Bair, *Samuel Beckett*, Paris: Fayard.
- Beckett 1991: S. Beckett, *Cap au pire*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bikialo 2003: S. Bikialo, La nomination multiple: un compromis à la non-coïncidence des mots et de la sensation, in: A. Fontvielle, P. Wahl (éd.), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon: PUL, 85-98.
- Casanova 1997: P. Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris: Seuil.
- Jefferson 1996: A. Jefferson, Critique (Notice), in: N. Sarraute (1996), *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2034-2050.
- Clément 1994: B. Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris: Seuil.
- Lüscher-Morata 2005: D. Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Millet 2005: R. Millet, *Harcèlement littéraire*, Paris: Gallimard.
- Sarraute 1996: N. Sarraute, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Tadié 1971: J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris: Gallimard.
- Viart 2002: M. Braudeau et al., *Le Roman français contemporain*, Paris: ADPF.
- Wittig 1995: M. Wittig, L'ordre du poème, in: V. Minogue, S. Raffy, *Autour de Nathalie Sarraute: actes du colloque international de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*, Besançon: Presses Univ. Franche-Comté, n° 580, 31-36.

**Биљана Тешановић**  
**БЕКЕТ И САРОТ: У ПОТРАЗИ ЗА НОВОМ УМЕТНОШЋУ**  
**РОМАНА**

Резиме

Вероватно да немамо довољну дистанцу да објективно судимо о естетичкој вредности савременог романа. Требало је скоро пола века да би се боље сагледао домет дела Самјуела Бекета и Натали Сарот, за која се ни данас не зна, а у најбољем случају не зна довољно, која су извршила својеврсну формалну револуцију, која се може упоредити са апстрактним сликарством. Размишљајући о генези и сазревању ових писаца, на основу критичких осврта о њима, али и еволуције њихових сопствених теоријских ставова о сликарству и књижевности, наметнуо нам се неочекиван закључак: ако се потврђује мишљење да је Бекет зачетник апстрактне књижевности, специфичан допринос Саротове се најбоље може дефинисати оксимороном „апстрактни реализам“.

*Примљено: 02. 03. 2011.*