

# LE REALISME EN LITTERATURE

De tout temps, et bien avant que le terme « réalisme » n'apparaisse, on a réfléchi au rapport que la littérature entretient avec la réalité. Dès l'Antiquité, Aristote définit l'art comme « mimésis », c'est-à-dire comme une imitation de la nature, inaugurant une réflexion qui accompagne la littérature occidentale toute entière – la préoccupation mimétique et la question de la vraisemblance sont déjà au cœur de l'esthétique classique, mais qui s'identifie plus particulièrement au mouvement réaliste-naturaliste, et à son principal outil le roman, qui a accompagné l'essor de la société industrielle au XIX<sup>ème</sup>, et qui invente et met en forme une nouvelle sensibilité au réel.

-

## Réalisme et Naturalisme : le réel comme projet de l'écrivain

Apparu en France dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, le réalisme entend tourner le dos à l'esthétique de la génération précédente, celle des romantiques, et avance de nouvelles valeurs : la fidélité au réel, la prise en compte des « basses classes » et la volonté d'être moderne. Aux images et au langage faux du romantisme, les réalistes opposent une représentation exacte, vraie. D'un point de vue historique et esthétique, le réalisme français du XIX<sup>ème</sup> siècle se fonde sur trois références qui correspondent à trois générations.

- Un premier réalisme s'identifie à la figure de Balzac et à sa production romanesque massive qui prend fin aux alentours de 1848 et qui sert de socle à tout le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle.
- Un second réalisme correspond à la génération des frères Goncourt et de Flaubert.
- Enfin, un troisième réalisme, des années 1868-1890, s'apparente à l'école naturaliste, qui transpose au roman la méthode expérimentale, et à son chef de file Emile Zola, qui théorise davantage le mouvement pour en faire une doctrine que l'on peut résumer en quelques termes : déterminisme, hérédité, observation, expérience.

Ces trois références se déterminent mutuellement, chacune étant redevable de celle qui l'a précédée dans le temps, et constituent la base de l'école réaliste.

L'écriture réaliste se conçoit comme image du réel, dans la préface de Germinie Lacerteux (1864) les Goncourt donnent le ton : « Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. ». L'auteur réaliste se pose bien en opposition aux canons esthétiques en vigueur et définit le roman comme représentation de la réalité sociale et historique, privée de toute idéalisation. Le romancier réaliste a à cœur d'éliminer tout ce qui peut diminuer la croyance, comme un excès de fiction, les invraisemblances et autres failles. La vérité est l'exigence première des réalistes. A ce titre, pas de construction romanesque sans la constitution d'une sorte d'archive et qui forme souvent une œuvre préliminaire : carnets de travail de Flaubert, Journal des Goncourt, carnets d'enquête de Zola, qui sont un formidable magasin d'observations, préalable essentiel à l'écriture. Il est entendu que l'écrivain réaliste-naturaliste a besoin de voir pour écrire, le regard est une modalité du projet réaliste. Ainsi le réel vu, pris sur le vif, se trouve consigné dans les notes ou calepins de l'écrivain. A cette façon de voir s'associent des façons de sentir et d'écrire.

La littérature apparaît comme un moyen de connaissance, l'écrivain réaliste est destinataire de savoirs – le recours à la science règle non seulement un souci méthodologique, mais il est aussi garant d'honnêteté et d'objectivité, il entend dévoiler l'envers des choses et du jeu social, le désir de faire voir n'aura pas de limites. Tout le réel est à dire, y compris les tabous sociaux comme l'argent et le sexe, de nombreux romanciers choisissent d'ailleurs la figure de la prostituée comme personnage principal, notamment les Goncourt avec Germinie Lacerteux et Zola avec Nana (1880), romans alimentés du discours sociologique et médical de l'époque. Tous les sujets humains et toutes les classes sociales peuvent prétendre à la représentation, dans la préface de L'Assommoir (1877), Zola affirme qu'il s'agit là du « premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple ». Le peuple a désormais droit au roman et l'on assiste à un changement complet de perspective et à un recentrage du roman autour de la partie de la société restée à la périphérie de la représentation, afin de l'éclairer d'une lumière plus vraie. Représenter le peuple, c'est-à-dire précisément le faire voir et le faire parler. Balzac décrit davantage le monde de l'aristocratie et, de plus en plus, le règne de la bourgeoisie, en suivant d'ailleurs le mouvement du siècle ; Zola en revanche donne au peuple une grande place dans ses romans, dans Germinal (1885) par exemple il nous fait le récit d'une grève où le premier rôle revient à la population ouvrière, sujette aux images animales et traitée comme un sujet collectif, c'est-à-dire en bloc. On montre certes des turpitudes sociales, on ouvre des plaies, mais en vue d'y apporter des remèdes. La représentation du peuple est un critère de réalisme de l'œuvre, qui rejoint la réalité de l'époque. Cette époque, empreinte d'industrialisation et de modernisme, est dominée par la bourgeoisie, qui met fin dans le sang aux illusions républicaines de 1848 et qui reprend les commandes à la fin de Germinal ; dans le même temps, la pression des masses populaires s'affirme comme une réalité et une menace.



*Zola examinant à la loupe un de ses personnages  
Caricature d'André Gill publiée en 1876 dans l'Eclipse*

L'intégration du contemporain s'impose aux réalistes comme un devoir, le sous-titre des Rougon-Macquart « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » montre bien comment l'histoire surdétermine le roman quant à son rapport au temps. Le sens historique se mesure d'abord à la présence effective de l'histoire dans une œuvre et à sa manifestation. Celle-ci se concrétise dans des dates et des événements appartenant à une

mémoire collective, et qui peuvent être disposés au centre de la fiction comme c'est le cas dans L'Education sentimentale de Flaubert (1869) pour la révolution de 1848 ou dans La Débâcle de Zola (1892) pour la guerre de 1870. L'histoire est alors à envisager non seulement comme ingrédient ou élément du décor mais aussi comme dimension constitutive de la fiction. Il ne s'agit pas seulement de décrire l'envers de l'histoire contemporaine, ni d'inventorier les mœurs, mais de remonter aux raisons des effets sociaux et aux principes mêmes de la société. Le romancier prétend compléter l'histoire officielle en se chargeant du versant privé. Ainsi, l'histoire de l'époque, de la génération s'inscrit dans la trame d'une histoire individuelle.



La dimension biographique est essentielle, mais ce n'est pas l'histoire d'un héros, le roman naturaliste « fatalement tue le héros » observe Zola, en tant qu'il refuse le romanesque. Les personnages du roman réaliste n'appartiennent plus à des types généraux et abstraits, ce sont désormais des individus particuliers, qui pour être individualisés sont placés dans un lieu et dans un temps précis. Ce sont des personnages du quotidien, déterminés notamment par l'époque, le milieu et l'hérédité ; l'individu est inmanquablement confronté au jeu des forces économiques et sociales, ce qui forme le sujet de fond de la plupart des histoires réalistes. Ainsi, le projet réaliste peut être envisagé comme volonté de contact rude avec l'actualité, objectivation d'un monde devenu familier et saisi dans sa matière, intégration de toute classe et tout milieu, dimension biographique et modernité.

Flaubert disséquant Emma Bovary, caricature de Lemot, 1869

## Le roman réaliste et ses caractéristiques : esthétique et poétique

La littérature réaliste et naturaliste s'incarne dans un certain genre littéraire : le roman. Celui-ci conquiert, à partir des années 1830, une certaine dignité littéraire, en même temps qu'un public de plus en plus large. C'est à ce moment également que commence à se développer une littérature de masse, avec notamment les publications périodiques et les quotidiens qui ouvrent leurs colonnes aux écrivains au travers de feuilletons ; tout cela concourt à promouvoir le roman comme genre littéraire majeur. Délivré de toute convention, il est libre d'emprunter ses sujets à la réalité contemporaine, pour les Goncourt il constitue « la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale ». La plupart des romans réalistes sont écrit au passé et à la troisième personne, ils relèvent de ce qu'on appelle la narration ultérieure. Pour Victor Hugo, le roman « est un vaste miroir

reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense », ce qui le rend le plus apte à concrétiser le projet réaliste.

Ce projet nécessite un pacte de lecture entre un auteur-destinateur et un lecteur-destinataire, et qui présuppose un « cahier des charges » défini par Philippe Hamon selon plusieurs présupposés :

- Le monde est riche, divers, foisonnant, discontinu, etc.
- Je peux transmettre une information, lisible et cohérente, au sujet de ce monde
- La langue peut copier le réel
- La langue est seconde par rapport au réel, elle l'exprime, elle ne le crée pas, et lui est extérieure
- Le support doit s'effacer au maximum
- Le geste producteur du message (style, énonciation, modélisation) doit s'effacer au maximum
- Le lecteur doit croire à la vérité de l'information sur le monde

Une esthétique et une poétique particulières s'imposent au récit réaliste. Une esthétique entendue comme sensibilité particulière au réel, et une poétique comprise comme l'ensemble des moyens mis en œuvre pour forger une vision qui soit en même temps une formulation inédite du réel. S'il existe une énonciation typiquement réaliste, elle correspond à l'idéal flaubertien du récit qui se raconte tout seul, en effaçant les marques de son avènement, on parle d'impersonnalité réaliste. Ce qui caractérise un certain type d'énonciation réaliste c'est précisément une prétention à ne pas exister, ou plutôt, à s'absenter de l'énoncé. S'absenter, lorsqu'on raconte, signifie en fait se rendre invisible ; « l'artiste, affirme Flaubert, doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas ». Le récit réaliste répugne, pour s'établir, aux artifices voyants et se veut cohérent, l'auteur s'attache à taire la part de la fiction et à affirmer l'immédiateté de la représentation. On pourrait donc définir le texte réaliste comme un récit épris d'objectivité et qui cache son jeu énonciatif. Chez Zola s'opère la médiation de certains personnages qu'on peut considérer comme fonctionnaires de l'énonciation réaliste, pourvoyeurs de l'information ils permettent à l'auteur de s'absenter et de parler par procuration. L'utilisation du discours indirect libre, forme de citation oscillant entre le discours et le récit, n'ayant pas d'introduction spécifique, permet à la voix du narrateur de s'immiscer dans celle du personnage, à la faveur d'un profond travail stylistique. Le discours direct est également utilisé, Balzac utilise les échanges dialogués, les scènes, comme temps forts du récit. Mais cette utilisation du dialogue n'est plus la règle chez Zola ou chez Flaubert qui se méfie d'un mode d'imitation qui exhibe la parole et va à l'encontre de la continuité, de l'homogénéité stylistique qu'il recherche.

Le réalisme moderne coïncide avec le moment où la théorie de la séparation des styles est congédiée, déjà Hugo entend rendre le grotesque et le sublime. L'opposition traditionnelle d'un pôle élevé et d'un pôle bas et comique n'est plus de mise. Ainsi, le roman réaliste pourrait entrer dans la catégorie du comico-sérieux par l'usage qu'il fait du grotesque (lorsqu'il y a notamment insistance sur le registre bas et corporel) et de la parodie d'une part, et par la vocation sérieuse de son récit d'autre part, (lorsque avec le naturalisme notamment, il revendique l'objectivité de la science). C'est parce qu'il est capable de grotesque, de satire, de parodie, que le roman peut dévoiler certains aspects du réel et éviter les explications univoques. De façon plus générale, le mélange des styles et des genres renvoie à la capacité que possède l'œuvre d'accueillir tous les sujets.

Le romancier réaliste use de divers procédés pour produire l'effet de réel ; la poétique utilisée met en avant le concept de vraisemblance. A l'époque du naturalisme triomphant, autour des années 1880, la représentation romanesque, bien qu'elle prétende restituer la réalité telle qu'elle est, le fait en suivant des codes, voire des recettes. A ce titre, l'écrivain réaliste multiplie les descriptions, indispensables au projet d'un auteur qui entend dispenser un certain savoir sur le monde, qu'il insère dans la ligne du récit. Pour cela il a recours à différents procédés : attribuer la responsabilité de la vision à un personnage-témoin placé dans des conditions (optiques, spatiales, psychologiques) telles que la description émane naturellement de lui ; la description peut passer par une situation de communication entre un personnage de porte-parole qualifié pour délivrer à un autre personnage, lui, ignorant ou inexpérimenté, un savoir qu'il ne possède pas ; l'écrivain peut transformer la description en narration et l'inscrire dans une durée diégétique lorsqu'il s'attache à décrire le savoir technique et technologique mis en scène dans une séquence d'actions ou de gestes (on verra ainsi le mineur au travail, le conducteur de locomotive entretenant sa machine, etc.). La vérité n'est nulle part détenue mais distribuée entre différents points de vue, portant atteinte à l'objectivité réaliste. Une attention est portée au détail dans les descriptions en tant qu'il opère dans le livre la greffe du réel capté dans l'instant. On n'hésite pas à imiter la langue des basses classes. Chez Balzac, hormis la transcription de quelques charabias, on ne trouve pas de véritable souci philologique ; chez Flaubert, l'attention portée au langage trivial reste également limitée. En revanche Zola prend en compte cet aspect linguistique, dans sa Préface de l'Assommoir il évoque sa « curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple ». Le roman accueille incontestablement la voix du peuple, non seulement sous la forme de l'argot mais aussi sous la forme de fragments de culture populaire, comme lorsque rapportés au style direct les couplets scatologiques de Coupeau lors de l'épisode de la fête de l'oie. Le roman réaliste est une œuvre sérieuse, qui mêle les genres et les styles et dont l'énonciation se devine en filigrane.



*Affiches du journal Gil Blas pour la publication d'Au Bonheur des dames et de La Terre, Collection du Musée Emile Zola*

## Le roman réaliste : limites et héritage

A la fin des années 1880, le roman réaliste-naturaliste connaît une crise dont l'acuité indique que le mouvement, et plus particulièrement la forme qu'il a pris avec Zola a qui on reproche un excès de doctrine, a atteint une limite. La crise du naturalisme est autant une crise du roman qu'une crise du concept de réalisme. Le mouvement s'est annexé tout le domaine du roman et y a considérablement réduit les droits de l'imagination, écartée au profit de l'observation. D'où le besoin de renouveler le genre en lui ouvrant de nouveaux horizons, ceux de la psychologie et du spiritualisme. L'usure de thèmes et de procédés, qui avaient eu un incontestable pouvoir de révélation, aboutit à une sorte de classicisme naturaliste et à une représentation convenue. De telle sorte que les canons esthétiques du mouvement sont désormais perçus comme une altération de la réalité et comme une limitation insupportable du roman. Le réalisme se trouve dénoncé comme l'interdiction de l'idéal et de l'idée.

Maupassant dans sa préface de Pierre et Jean (1888) dénonce le caractère illusoire de tout réalisme, la théorie de « toute la vérité » en art étant intenable. Selon lui, « les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes ». En effet, une contradiction naît entre le projet de peindre le réel quotidien et ordinaire et sa réalisation qui passe par un surplus de technique, d'artifice et de style. Plus de vérité implique plus d'art. D'autre part, en choisissant de peindre l'humanité moyenne ou inférieure longtemps tenue à l'écart de la littérature, le risque est grand de tomber dans le stéréotype et le cliché, que précisément on prétendait fuir.

Toutes les valeurs de la civilisation européenne sont alors remises en cause par la recherche d'une réalité cachée derrière les apparences : impressionnisme et cubisme en peinture, psychanalyse et inconscient en sciences humaines, relativité en physique, etc. Rien d'étonnant à ce qu'une nouvelle génération d'écrivains (André Gide, Marcel Proust, Paul Valéry, Charles Péguy) tente de casser le modèle balzacien et recherche de nouvelles voies. Mais, jusqu'en 1914, les romanciers issus du naturalisme tiennent le devant de la scène et occupent la presque totalité du champ littéraire. Il faudra attendre la première guerre mondiale et la fin d'un monde pour voir surgir d'autres écrivains et d'autres esthétiques, celles du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le roman réaliste est certes décrié, mais l'héritage qu'il laisse est incalculable, car c'est presque tout le roman du XX<sup>ème</sup> qui lui est, à quelque degré, redevable. Certains auteurs se reconnaissent dans la grande tradition du siècle précédent et entendent la prolonger par leurs moyens propres. C'est le cas notamment de Jules Romains qui, dans sa Préface aux Hommes de bonne volonté (série publiée entre 1932 et 1946) marque bien qu'il veut reprendre l'ambition du tableau social là où Zola l'a laissée. On peut également évoquer Aragon, au moment où il milite pour un réalisme rénové, le « réalisme socialiste ». La littérature qui se pose en contre-modèle du réalisme en hérite malgré elle, on pense au Nouveau Roman qui congédie avec violence les formes balzaciennes jugées périmées ou encore à Breton, qui, dans le premier Manifeste du Surréalisme, stigmatise l'inanité de la narration traditionnelle.