

Le Réalisme en salle de classe et la casquette de Charles Bovary /

O Realismo em sala de aula e o chapéu de Charles Bovary

*Karol Stefanie Souza Garcia**

Karol Garcia est professeure de Langues et Littératures françaises et francophones au Département de Lettres Étrangères de l'Université fédérale du Ceará. Elle justifie d'un doctorat en Lettres Modernes (2018) de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul et d'un master en Littérature Comparée (2013) de l'Université fédérale de Pelotas.

 <https://orcid.org/0000-0003-2312-2185>

Reçu le 31 ago. 2025. Approuvé le: 15 out. 2025.

Comment citer cet article:

GARCIA, Karol Stefanie Souza. Le Réalisme en salle de classe et la casquette de Charles Bovary. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 4, e6752, dez. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.17970266.

RÉSUMÉ

Cet article a pour but de montrer que la salle de classe (l'interaction avec les étudiants et leurs réactions aux textes littéraires) peut se révéler un espace fertile pour la rédaction et la mise en place de projets de recherche. Dans ce cas, nous présentons comment un cours sur Flaubert a déclenché une recherche très riche en problèmes à investiguer. Dans cet article, nous expliquons également le projet formulé à partir de cette expérience et dont l'objectif est d'analyser des fragments de nouvelles et de romans appartenant au réalisme (Mitterrand, 1990) ou ayant un rapport avec les discussions déclenchées par ce sujet, dans les domaines littéraire et théorique. Nous limitons nos études aux textes littéraires produits entre la période de 1836 à 1972. Nous identifions, sélectionnons et discutons des matières littéraires qui présentent des « descriptions minutieuses de réalités partielles » (Perrone-Moisés, 2016, p. 89, notre traduction) produisant des « effets de réel » (Barthes, 1984) ou d'autres résultats. Toujours en utilisant des extraits pour illustrer nos hypothèses, nous proposons à partir de ces fragments de matière littéraire des discussions sur les procédés de narration, sur les notions des réalismes et principalement sur la relation entre la description dans le récit et l'autonomie du « champ littéraire » (Bourdieu, 1991).

MOTS-CLÉS: Littérature et enseignement ; Réalisme ; Description.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo mostrar como a experiência em sala de aula (a interação com os estudantes e suas reações aos textos literários) pode se revelar um espaço frutuoso para a redação e realização de projetos de pesquisa. Neste caso, apresentamos como uma aula sobre Flaubert desencadeou - além de perguntas muito interessantes - uma investigação com muitas ramificações conceituais. Neste texto, explicamos também alguns elementos-chave para a redação da proposta e a delimitação do corpus do mesmo (textos escritos entre 1836 e 1972). Neste recorte, identificamos, selecionamos e discutimos matérias literárias que apresentem “descrições minuciosas de realidades parciais” (Perrone-Moisés, 2016, p. 89), capazes de produzir o “efeito de real” bartesiano (1984) ou outros resultados. Sem negligenciar a importância do texto literário, sempre utilizamos fragmentos de obras ficcionais nas discussões

*  karolgarcia@ufc.br

sobre os procedimentos de narração, as noções de realismos e, principalmente, sobre a relação entre a descrição na narrativa - tema essencial na discussão realista - e a autonomia do campo literário (Bourdieu, 1991).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e ensino; Realismo; Descrição

1 Introduction

Lors de l'entrée d'un enseignant dans le cadre permanent des professeurs d'une institution d'enseignement supérieure au Brésil, il faut mettre en place des activités en trois niveaux: de la pratique en salle de classe, du travail auprès de la communauté (dit *extensão universitária*) et de la recherche. Alors, depuis le début de mes activités à l'Université fédérale du Ceará, j'ai commencé à réfléchir sur les domaines de développement de recherche en considérant surtout trois aspects: I. les expériences acquises pendant le doctorat, II. l'exclusion des domaines déjà étudiés par d'autres collègues et III. la relation entre le sujet étudié et les programmes des disciplines de littérature française, de I à IV.

Il faut dire, en avance, que l'écriture n'est pas une voie tout droite; elle se constitue d'hésitations, de pages jetées à la poubelle, de lectures qui ne sont pas forcément utiles à aux objectifs établis. Donc, mon premier mouvement a été de revenir à ma thèse de doctorat et d'y trouver un sujet non exploité. À cette occasion-là je m'étais penchée, entre autres choses, sur Jules Vallès et son roman *L'Insurgé - 1871* (1886), sur la Commune de Paris. Cet auteur est souvent dit "réaliste", aspect qui n'a pas été très travaillé dans la thèse en raison de son importance secondaire en vue de la structure hétérogène du roman analysé (journal, récit historique, extraits d'article de presse. J'ai décidé, alors, d'attaquer la recherche par le réalisme, mais quelle approche? Quel *corpus*?

Dans une première sélection de matériel théorique, une quantité énorme de documents et de perspectives se sont révélées. En face de ce problème, la méthodologie employée dans mes recherches de post-doctorat s'est présentée comme une issue: celle d'organiser un recensement, entre les dictionnaires de langue et les spécialisés, sur les mots réalisme/réaliste. Ce travail s'est montré important, mais exhaustif et, en fin de compte, ma grille, très bien établie, ne semblait pas mener à un *problème* de recherche.

Parallèlement à ce recensement, l'observation du fonctionnement d'autres projets de recherche n'échappait pas à mes yeux. Il faut dire que nous sommes dans un moment de recentralisation de nos soucis comme chercheurs: ce qui occupait auparavant les avenues des discussions des sciences humaines et, par conséquent, du monde occidental, perd, de plus en

plus, son statut prédominant. Ce mouvement est extrêmement positif et provoque l'épanouissement de thématiques essentielles à la configuration de la société contemporaine: le discours féminin, l'autofiction, le corps, les études queer, le discours décolonial, l'anthropocène, le transfuge de classe et encore d'autres. Cependant, ces sujets (dont quelques-uns sont appelés *temas transversais* en portugais) ne faisaient pas encore partie du parcours principal de mes formations, mais y étaient intégrés au niveau d'activités et de cours libres. À cet égard, un critère s'est formé: celui de pouvoir, dans ce projet de rechercher à naître, accueillir des étudiants, soit au niveau de la Licence, soit au niveau du Master, intéressés à cet éventail de possibilités, même si ce partenariat exigeait un travail de constante mise au point (nouveaux sujets, auteurs, publications) du côté du professeur.

En ce qui concerne les programmes des littératures, le cours de Licence en Lettres - portugais et français de l'Université fédérale du Ceará est très développé. En Littérature de langue française IV, par exemple, celle où on étudie le Moyen Âge, la relation entre cette période et les vestiges dans la littérature brésilienne est même documentée. En Littérature de langue française II est également décrit, sur les registres des composants curriculaires, le rapport entre la production littéraire française et le contexte littéraire brésilien au XIXe siècle. La littérature du XX e XXIe est, en particulier, celle où il est possible de vraiment se servir des textes de la France hors hexagone et/ou des pays et auteurs non-français s'exprimant en langue française¹.

L'organisation des cours semestriels exigeait des choix et des exclusions d'auteurs et des textes. Ici, nous nous limitons à un parcours d'expérience entre Littérature française II et I où la chronologie employée est à l'envers (l'étudiant commence dans la première et avance en direction à deuxième, troisième et, finalement, quatrième). En ce qui concerne la Littérature I, sa délimitation chronologique - le XIXe siècle - impose l'étude du Réalisme, au moins, d'*un réalisme*. De ce fait, nous en avons choisi deux: celui de Balzac et celui de Flaubert. Nous expliquons ce choix. D'abord, il est impossible de s'en passer de Balzac et de son commentaire dans *L'Avant-propos de la Comédie Humaine* (1842) où il place la littérature au même rang des sciences d'observation biologiques et sociales. Nous citons: "Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire

¹ Nous évitons ici le mot "francophonie", car il peut susciter des polémiques. Comme les étudiants même l'ont déjà observé: Quel est le critère pour que Lagarde et Michard considèrent un écrivain français ou non? Duras a été élevée au Vietnam, Camus est né en Algérie, Le Clézio est français, mais aussi Mauricien. Les écrivains noirs, par contre, sont toujours dits "francophones". Pourquoi les blancs sont maintenus hors du panier de la francophonie?

pour la Société ? Mais la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir” (BALZAC, 1845).

Dans ce document, le mot “réalisme” n’est pas encore utilisé parce que son usage n’est même pas très répandu à l’époque. La revue *Mercur* de France l’avait déjà employé en 1826 et son surgissement dans les débats est progressif, mais c’est avec Gustave Courbet et son “Manifeste sur le réalisme” (1851) que le mot va acquérir beaucoup plus d’importance. Dans le cas des beaux-arts, Courbet, le réaliste, est accusé de prendre parti de la laideur: il peint des métiers populaires, campagnards ou tout ce qui appartient aux paysages de la vie à la campagne (comme les bêtes). En plus, il y a les tableaux dits “vulgaires”, comme *L’Origine du monde*, 1866. Le peintre devient encore plus impliqué dans la discussion lorsqu’il devient un communard. Alors, c’est au domaine de la peinture où “réalisme” comme désignation aura, dans un premier temps, plus de cohérence. En littérature, l’usage du terme au XIXe siècle est très large et la critique prend du temps à saisir ou à essayer de saisir son domaine où ses caractéristiques principales. Le terme sert, à cette époque-là, à parler soit des romantiques, comme Hugo ou Maupassant, soit de Stendhal². Gustave Flaubert, très connu par le titre d’un auteur réaliste, rejette le surnom (ainsi que la République et la Commune). Après avoir fait ce petit panorama du manque de consensus par rapport au mot ‘réalisme’, nous revenons à l’étude de l’extrait de Flaubert.

Le mot “représenter” et ses dérivations sont employés dix fois. L’obsession de Balzac est, suivant le modèle de la biologie, de décrire les hommes, les femmes (qu’il tient à mentionner en signe de différence du masculin) et leur relation avec l’environnement, les objets etc, tout ce qui constitue, bref, la vie ou l’objet d’observation. Ce qui n’échappe pas aux yeux de l’écrivain est le mouvement de ces personnages par rapport à ou aux environnements qu’ils occupent ou qu’ils passent à occuper à partir des jeux sociaux (partenariats malhonnêtes, mariages, affaires économiques, etc.). Balzac est toujours très bien compris en salle de classe: il expose ses objectifs dans la préface, il les accomplit à l’écriture. Une fois que les aspects culturels du XIXe siècle sont expliqués (par exemple, dans le cas de *Père Goriot* (1835), l’architecture d’une pension, les bains, l’appauvrissement de l’aristocratie, le rôle des banquiers), la lecture se développe très bien.

Par rapport à Flaubert, même si le texte lu en salle est celui le plus connu, *Madame Bovary*, le réalisme de cet auteur est un peu plus moderne que celui de Balzac. Chez Balzac, par exemple,

² Chaque journaliste ou auteur de cahier d’esthétique utilise le terme selon sa compréhension. Hippolyte Fortoul écrit d’Antony Touret: “M. Thouret a écrit son livre avec une exagération de réalisme, qu’il a empruntée à la manière de M. Hugo.” (*Revue des Deux-Mondes*, 1834).

un foyer extrêmement propre sert à indiquer le manque d'argent pour acheter du bois et, par conséquent, la décadence ou le manque d'argent de cet établissement. Chez Flaubert les relations entre personnages et espaces et personnages et objets sont un peu plus complexes. Dans sa prose, les objets prennent également une importance majeure et, parfois, ils se mêlent à la subjectivité du personnage d'une façon essentielle.

2 La lecture des extraits en salle de classe et quelques réflexions

2.1 D'abord, le gâteau de mariage d'Emma Bovary

Nous citons la description:

On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet. (Flaubert, 1856, p. 64)

Dans un cours sur le réalisme, je travaillais cet extrait et j'ai posé aux étudiants la question suivante: ce *dessert* est-il beau? Voyez-vous des *desserts* comme celui-ci dans les mariages que vous fréquentez? Pour la première question, réponse: « peut-être », « je ne sais pas », mes étudiants avaient mine d'avoir un point d'interrogation sur leurs têtes. Pour la deuxième question: non, tout court. Je continuais: et si un dessert faisait *pousser des cris*? C'est un dessert à goût excellent? Beau? Laid? Que pensez-vous? Mes chers étudiants toujours attentifs à la diapositive cherchaient aux autres éléments composant le paragraphe la bonne réponse. Une réponse: *oui* ou *non*. Finalement, j'ai demandé: ce *dessert* est-il un gâteau de mariage?

Peu à peu, le développement de la lecture chez eux et l'analyse conjointe d'extraits en salle de classe a transformé l'image conservatrice du réalisme de Flaubert. La manipulation malicieuse des mots a été comprise, ainsi que la relativisation du besoin d'une bonne ou mauvaise réponse en littérature. Tout était en suspens et bien travaillé pour ne pas être trop clair: *les choses, le dessert, une pièce*. Comment définir ce qui n'a pas de définition? Ce qui est compréhensible au

littéraire ne répète pas sa performance au réel. Une étudiante a, alors, posé la question: « *pourquoi on appelle cela 'réalisme'* »? Cette situation a donné le déclic initial du projet proposé.

2.2 La casquette de Charles

On a continué avec la casquette de Charles qui posait plus de difficultés de vocabulaire et qui composait une image encore plus bizarre. Nous citons:

Mais, soit qu'il n'eût pas remarqué cette manœuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le nouveau tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.

La description occupe ici douze lignes et réunit des noms et des adjectifs qui, tous ensemble, créent un objet dont la reproduction dans 'le monde réel' est improbable (voir le livre *La casquette de Charles Bovary*, de Michel Boujut, 2002) . Ce bonnet à « losanges de velours et de poil de lapin » (p. 62) rassemble d'autres qualités qui produisent l'impression (ou l'*effet*, pour employer le mot de Barthes) d'un habit d'arlequin. Le narrateur donne des indices de son intention lorsqu'il interrompt la description pour insérer une impression : « une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile » (p. 62, nous soulignons).

L'objet ou les choses acquièrent, à partir du réalisme du XIXe siècle, chaque fois plus d'importance dans le roman. Les choses *expriment*. Elles montrent le caractère des personnages, se mélangent avec eux, mais ne donnent pas de réponse définitive. Tout au contraire, les choses soulèvent le doute puisqu'ils jouent un double jeu. Pour finir avec l'exemple de la casquette, l'idée produite nous fait imaginer un article dépassé, mais le narrateur finit sa description en disant: « elle était neuve; la visière brillait » (p. 62). Le bonnet est comme Charles, le *nouveau* (souligné dans le roman) de classe et, en même temps, le plus âgé.

Selon Roland Barthes, dans son essai 'Effet de réel', sorti dans *Le Bruissement de la langue* (1984), les réalistes ont dû "chercher une nouvelle raison de décrire" (p. 172). La

construction de la description réaliste ne répond pas à une arrière-pensée postulative, à une idée préalable de ce qui existe dans le monde. Ce réalisme dont nous parlons se détache de la vraisemblance classique et produit un tissu structural où ses composants traditionnels - narrateur, temps, espace, personnage - sont envahis par des morceaux dégagés de descriptions ou, par les mots de Barthes, des « détails superflus » (167). Mais ces détails ne sont superflus qu'à la surface. Ils sont des traits expressifs autonomes qui produisent une nouvelle compréhension du vraisemblable parce qu'ils sont réinsérés dans la grande structure du récit.

Ces descriptions constituées de traits expressifs autonomes produisent un nouveau régime de vraisemblance, car elles s'introduisent et s'intègrent, de façon cohérente, aux catégories du récit. Ce nouveau statut des choses, introduit par le réalisme, fait réfléchir sur le sens, sur la signification des personnages, des actions ou des objets, sur tous les composants du récit. Finalement, le réalisme produit une fissure représentationnelle où ce qui est décrit ne doit pas répondre à un référent 'de la réalité' ou 'du monde extérieur' pour créer une réalité du littéraire. Ces descriptions « inutiles » produisant un « effet de réel » contribuent, à côté d'autres mouvements littéraires de la seconde moitié du XIXe siècle, aux conditions nécessaires pour le surgissement des avant-gardes du XXe siècle (le surréalisme, l'absurd, l'OuLiPo, le Nouveau Roman).

3 Le projet en route

Ces expériences auprès des étudiants nous ont menés à l'idée du projet. Nous avons pour but d'étudier des fragments, comme ceux dont nous venons de parler, trouvés dans des nouvelles et des romans écrits entre la période 1836 - 1972. L'année de 1836 est la sortie de *Les lys dans la vallée*, d'Honoré de Balzac, sur lequel se penche Leyla Perrone-Moisés dans « Balzac e as flores da escrivaninha ». 1972 est la date de la parution de *Les critiques de notre temps et Le Nouveau Roman*, ouvrage collectif, organisé par Réal Ouellet et qui réunit des textes critiques sur Le Nouveau Roman, mouvement littéraire qui a mené le réalisme à son extrême, intitulé « réalisme objectif ».

Pour ce faire, nous trions, recensons et mettons en relation des extraits, des matières littéraires, « des détails superflus » qui présentent des « effets de réel » (Barthes, 1984, p. 172). À

base de ces fragments de matière littéraire, nous proposons des discussions sur les procédés de narration, sur les notions de réalisme et principalement sur la relation entre la description et l'autonomie du *champ littéraire* (Bourdieu, 1991).

4 La description et le détail

La déception provoquée par cette contestation de l'autonomie de la description, dérivée d'une relation immédiate entre signifiant et signifié, est illustrée par l'expression couramment entendue pour juger un roman réaliste : « un livre sur rien ». Mais les processus de fictionnalisation réaliste, parmi lesquels figurent les « longues descriptions de l'environnement » (Dubois, 2000), bien qu'elles soient ancrées dans une observation presque anthropologique, mènent à un mouvement inverse : celui de la rupture avec la représentation mimétique. L'expression forgée par Roland Barthes (1984), « l'effet réel », manifeste une suffisance du texte littéraire qui, à un moment donné, se détache de tout engagement envers le monde pour s'affirmer comme *illusion* (Mitterand, 1994).

Suivant Roland Barthes (1984), dans cette illusion référentielle, «supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel et/ou désigner le réel. directement, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que de le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet, après tout, ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* [...]» (Barthes, 1984, p. 174, soulignée par l'auteur). Cette description non prédictive, présente chez Flaubert, réside dans le nombre incalculable d'objets sans sens, sans justification. Les mots ne sont pas le double des choses, ils *sont* les choses. L'ensemble de ce qui est écrit est le résultat d'un jeu entre les éléments qui exercent des fonctions structurelles au sein du récit, et ce que Barthes (1984) appelle des « détails », de petites productions de matière littéraire dont la finalité est l'opération de déviations dans les cadres fonctionnels (narration, intrigue, espace, temps, personnage).

Dans les spatialités, dans les personnages, dans les actions, dans les monologues intérieurs, ce que nous avons, ce sont des descriptions remplies de flux déstabilisants, de morceaux qui produisent le murmure d'un réalisme qui veut s'extraire, parcellaire, par des fissures, à l'intérieur des classements. Barthes (1984) pose la question essentielle (dans les tous les

domaines: l'histoire, la critique et la théorie littéraire, l'enseignement et l'apprentissage de la littérature et leurs méthodes): « Tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est, en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance? » (p. 169).

Leyla Perrone-Moisés, dans *Balzac e as flores da escrivaninha* (1990), se penche sur le roman *Les lys dans la Vallée* (1836) d'Honoré de Balzac. Dans ses trois cent pages, le narrateur raconte l'affaire impossible entre madame de Mortsauf (mariée à un homme qui, comme l'indique son nom, est presque mort mais ne meurt jamais) et le charmant Félix de Vandenesse. Le récit a comme décor la vie à la campagne. La professeure, traductrice, écrivaine, experte en Barthes et en théorie et critique littéraire se dédie alors à l'analyse de l'échange de bouquets de fleurs entre ces deux personnages dont l'amour est interdit. D'après Perrone-Moisés, la description et les détails des bouquets réalisent la liaison amoureuse, irréalisable et impossible à un niveau du 'réel', du possible permis par le récit et par la société de l'époque. La description, dans ce contexte, n'est pas « [...] uma expansão acessória da narração, uma demonstração de virtuosismo ou um 'efeito de real', essa descrição nasce da necessidade e corresponde a uma tática de deslocamento, que preenche a dupla função de qualificar o que não pode simplesmente ser adjetivado, e de fazer fluir um não dito que está pressionando as personagens e o narrador» (p. 45). Nous citons un petit fragment du roman:

Mais déjà plus haut, quelques roses du Bengale : [...], les blonds cheveux de la clématite en fruits, les mignons sautoirs de la croissette au blanc de lait, les corymbes des millefeuilles, les tiges diffuses de la fumeterre aux fleurs roses et noires, les vrilles de la vigne, les brins tortueux des chèvrefeuilles ; enfin tout ce que ces naïves créatures ont de plus échevelé, de plus déchiré, des flammes et de triples dards, des feuilles lancéolées, déchiquetées, des tiges tourmentées comme les désirs entortillés au fond de l'âme. Du sein de ce proluxe torrent d'amour qui déborde, s'élançe un magnifique double pavot rouge accompagné de ses glands prêts à s'ouvrir [...] (p. 69)

Le vocabulaire de la botanique et les connotations sexuelles qu'il peut acquérir sautent aux yeux. Perrone-Moisés souligne que ces références sexuelles ne sont pas toujours si évidentes (et qu'elles contiennent même des éléments de confusion. Par exemple, l'énumération des détails d'une seule fleur peut posséder des métaphores aux organes génitaux féminins et masculins en même temps). Ce type de procédé narratif exige une posture attentive du lecteur et la compréhension de la complexité de l'œuvre qui est sous ses yeux. Ces détails et ces descriptions

ne sont pas, par conséquent, des ‘arrêts’ dans le flux narratif, «[...] elas contam coisas, [...]. Elas não constituem o lugar onde a narrativa pára ou é suspensa [...]. A descrição, aqui, não tem nem um papel de memória, nem um papel de organizador da narrativa, mas *um papel produtor*: ela *produz* um relato desejado, gastando a energia narrativa reprimida pelo código do romance» ((Perrone-Moisés, 1990, p. 46).

En utilisant comme base la réflexion de Leyla Perrone-Moisés, nous identifions un procédé similaire chez Marcel Proust. Dans la première partie de *Du côté de chez Swann* (1913), le narrateur fait sortir d’une tasse de thé tout un monde, extrêmement détaillé et mouvant. La question la plus discutée à ce sujet est celle de la mémoire et de ses dispositifs. Mais, en ce qui concerne la question des réalismes ou des expressions du réalisme, nous observons le caractère producteur, réalisateur - dont parle Perrone-Moisés - de la description. Chez Proust, les mots deviennent des objets, du plus simple aux plus complexes. Nous citons:

Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, *de petits morceaux de papier jusque-là indistincts* qui, à peine y sont-ils plongés s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (p. 104, c’est nous qui soulignons).

Avec la *Recherche du temps perdu*, l’autonomie de la littérature en relation à un ‘réel absolu’ se consolide. L’ensemble de livres devient lui-même un monument comme ceux qu’il abrite à son intérieur. Quoique le dispositif déclencheur de la mémoire soit l’expérience sensorielle (le goût de la Madeleine), le récit surgit au moment où le narrateur s’endort, quand il est entre l’état de veille et de sommeil, au cours d’une lecture sur « la rivalité de François I et Charles Quint » (p. 50). Cette confusion entre le ‘réel’ de la veille et les sensations du sommeil occupe l’*incipit* et donne origine au récit.

Les événements de la première moitié du XXe siècle ont sans aucun doute bouleversé la relation entre l’homme et le langage. Nous ne travaillons pas sous une perspective représentationnelle, mais il faut reconnaître que les croyances positives qui maintenaient le mirage du progrès se sont défaites. Le réalisme, selon Mitterrand (1990), « est de tout le temps ; mais à chaque époque il renaît sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision

et notre compréhension du réel, la poétique des œuvres » (p. 59). Barthes (1964), dans *Littérature Objective*, explique que le roman réaliste du XXe abandonne la description minutieuse du XIXe siècle qui rend compte de la vue, du goût, de l'odorat, du toucher, de l'ouïe. L'objet décrit est réduit à son apparence (les objets) et à sa fonction (les personnages).

Dans *Les Gommès* (1953), d'Alain Robbe-Grillet, les descriptions et les détails sont toujours présents, ils sont pourtant différemment manipulés. Le roman classifié comme policier raconte l'histoire d'un enquêteur, Wallas, qui se déplace dans une petite ville pour y mener l'enquête d'un crime. Toutes les catégories du récit sont bouleversées. L'intrigue est circulaire: nous avons l'impression qu'elle recommence à chaque chapitre. De même, les repères de temps sont bousculés, le début de l'intrigue qui dure un seul jour, peut être confondu avec sa fin : l'histoire commence et termine avec l'assassinat du même personnage. Et les personnages sont presque des machines dont nous ne connaissons que les gestes et les pensées les plus superficielles. L'espace est objectivement circulaire (plein de carrefours, des boulevards dont le commencement est aussi la fin, des bâtiments, des rues et des paysages qui se répètent). Les verbes font souvent référence aux *objets*, c'est à eux la place centrale du récit. Voyons :

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement. (p. 128 -129)

Comme la casquette de Charles, cette tomate, si parfaitement coupée, est improbable dans le 'réel' (notion que nous développons lors de la réalisation du projet). Les détails dans l'extrait ci-dessus ne révèlent presque rien : quel est le goût de cette tomate? Son odeur? Le personnage qui la mange le fait de façon machinale. De manière cohérente, la perspective est très objective. Nous avons l'impression de regarder une photo ou des vidéos qui montrent des tomates et des salades idéales et qui sont toujours sur les écrans des fast-foods. Cependant, tout à la fin du paragraphe, « un accident presque imperceptible » révèle un petit défaut, noté par un regard attentif.

Différemment de la casquette, les éléments composant la description n'ont pas une connotation immédiate. La casquette exprime, dans un certain niveau, le malaise de *Charbovary*.

Une centaine d'années après, la littérature réaliste vide complètement *les choses* et accomplit la dissolution des catégories du récit. Les objets ne servent plus aux métaphores (qu'elles soient plus ou moins sophistiquées). Les mots sont là pour faire penser la perspective et ses changements au passage du XIXe au XXe siècle.

La littérature du 'réel' fait, alors, une « double opération » (Dubois, 2000, p. 16) : d'une part, elle établit l'autonomie du champ littéraire (un récit qui se soutient sans suivre des conventions préalables à l'égard de la représentation, mais qui constitue quand-même un récit) et, de l'autre, un rapport étroit avec le parcours de l'institution du littéraire et ses branches. C'est ainsi que la puissance de la description et de ses détails se transforme simultanément dans un moment de la narration et une métonymie de la totalité de l'œuvre, comme un bref détour qui revient vite à sa ligne.

5 Conclusion

Finalement, c'était au moment où je me préparais pour les cours sur les réalismes et où je les mettais en place - soit en face aux lectures littéraires, soit en face aux lectures théoriques - que l'importance de lire le mot, chaque mot, sautait aux yeux. La poésie revendique l'importance de ses mots et le droit à l'autoréflexivité depuis longtemps. Pour la prose, il a fallu plus de temps, d'où l'importance de Balzac et de Flaubert.

Balzac a sans aucun doute analysé, peint, dévoilé la société. Il en a extrait sa matière, sa Comédie humaine, mais il faut observer qu'il y a là le mot « Comédie » - c'est le littéraire, le texte, le mot qui règle l'action jouée. Si Balzac et Flaubert parlent du monde ou des mondes, ils les produisent également, font sortir de leurs pages des paysages, des personnages, des objets, des embarras, des joies qui dépendent tout simplement de la bonne manipulation, du bon choix d'un seul mot ou de la combinaison entre eux.

Leyla Perrone-Moisés mentionne dans *Inútil poesia e outras ensaios breves* que le temps dirigé à la lecture littéraire attentive est chaque fois plus limité. Les genres textuels utiles se répandent partout: au métro, sur le portable, à la banque, au marché. Nous recevons des bouts de papiers qui ne nous attirent pas un coup d'œil. Nous essayons de répéter ce processus avec la littérature, nous en voulons des réponses rapides. Ces réponses ne viennent, néanmoins, que par un long travail formatif et analytique duquel toute sorte de rebondissement doit, en premier, passer par la relation auteur - texte - lecteur. Pour cette raison, j'ai proposé, au projet de recherche, de

travailler auprès des étudiants en formation Licence ou Traduction. Selon mon expérience à l'UFC, c'est une étape de la vie où les apprenants sont très motivés à l'exercice, à l'apprentissage et assoiffés d'expériences esthétiques.

CRediT

Reconnaissances: Ce n'est pas applicable.

Financement: Ce n'est pas applicable.

Conflits d'intérêt: Les auteurs certifient qu'ils non pas d'intérêt commercial ou associatif sous un conflit d'intérêt par rapport au manuscrit.

Approbation éthique: Ce n'est pas applicable.

Contribution des auteurs:

Conception de l'étude, Collecte de données et de preuves, Analyse formelle, Acquisition du soutien financier, Investigation, Méthodologie, Administration du projet, Ressources, Calcul/logiciel, Supervision, Validation, Visualisation, Rédaction/préparation du manuscrit (l'original), Rédaction du manuscrit - révision et édition. GARCIA, Karol Stefanie Souza.

Références

BALZAC, Honoré de. *Les lys dans la vallée*. Paris: Flammarion, 2010.

BARTHES, Roland. La littérature objective. In: pp 67 - 73. OUELLET, Réal et alli. *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*. Paris: Garnier Frères, 1972.

BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: _____. *Essais critiques IV: le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. pp. 167-175.

BAQUÉ, François. *Nouveau roman*. Paris: Bordas, 1972.

BOUJUT, Michel. *La casquette de Charles Bovary*. Paris: Arléa, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. pp. 3-46.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Madame bovary*. Paris: Flammarion, 2014.

GRILLET, Alain-Robbe. *Les Gommés*. Paris: Editions Minuit, 1953.

LEYLA, Perrone-Moisés. *As flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEYLA, Perrone-Moisés. Alguns franceses. In: _____. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste*. De Balzac à Aragon, Paris, 1994.

OUELLET, Réal et alli. *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*. Paris: Garnier Frères, 1972.

Encyclopédie

Larousse

Réalisme

Source:

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9alisme/86007> (27/07/2023)

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 2013.