

ALBERTO RONCACCIA

Au-delà de l'«effet de réel»

Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muß man die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben: dieser Grundsatz [...] ist einfach eine Forderung des Wirklichkeitssinns.

Robert Musil¹

Der Gegenstand dieser Schrift, die Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder "Nachahmung", beschäftigt mich schon sehr lange; es war ursprünglich die platonische Fragestellung im 10. Buch des Staates, die Mimesis als Drittes nach der Wahrheit, in Verbindung mit Dantes Anspruch, in der Komödie wahre Wirklichkeit zu geben, von der ich ausging.

Erich Auerbach²

Wirklichkeit. Réalité effective, concrète. Le terme allemand, déjà dans son usage courant, implique une nuance qui ne peut être traduite précisément en un seul mot. Un romancier comme Robert Musil nous aide à saisir cette nuance lorsqu'il évoque la notion de *Wirklichkeitssinn*, le sens de la réalité concrète, dont son protagoniste *sans qualités* serait justement dépourvu. Une réalité vraie, en acte.

¹ ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reimbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978: 16. «Quand on veut enfoncer les portes ouvertes avec succès, il ne faut pas oublier qu'elles ont un solide chambranle: ce principe [...] n'est pas autre chose qu'une exigence du sens du réel», Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Nouvelle édition, trad. Philippe Jaccottet, Présentation Jean-Pierre Cometti, Paris, Seuil, 2004 (1^{re} éd. 1956): 34.

² ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern-München, Francke, 1959 (1^{re} éd. 1946): 515. «L'objet de cet ouvrage, l'interprétation du réel à travers la représentation (ou «imitation») littéraire, m'occupe déjà depuis longtemps. Ce fut à l'origine la discussion qu'on trouve au X^e livre de la République –où Platon place la *mimésis* au troisième rang après la vérité– conjointement avec l'assertion de Dante selon laquelle la *Comédie* présente la réalité vraie, qui me servirent de point de départ», ERICH AUERBACH, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968: 549.

L'ancienne distinction entre *puissance* et *acte* semble d'ailleurs inspirer la distinction de Musil entre «*Wirklichkeitssinn*» et «*Möglichkeitssinn*»³, entre *sens de la réalité* et *sens du possible*.

C'est à cette même «réalité vraie», ou «concrète», qu'un philologue comme Erich Auerbach nous renvoie dès le titre de son ouvrage fondateur, publié pour la première fois en 1946: *Dargestellte Wirklichkeit*, la «réalité représentée». Lorsqu'on se réfère à Auerbach et à sa notion de «réalisme», sa formulation originelle glisse, il faut le reconnaître, vers une dimension abstraite. «Réalisme», terme qui ne s'ajuste que partiellement à sa méthode empirique et inductive, capable de synthèse mais peu encline aux définitions typologiques⁴ et aux «discussions désespérantes»⁵ qui pourraient s'en suivre. Au contraire, l'auteur admet qu'il s'est expressément laissé «guider par un petit nombre de thèmes qui se sont présentés peu à peu à [son] esprit et sans intention de [sa] part» et qu'il les a confrontés à des textes qui lui étaient «devenus familiers et vivants dans le cours de [son] activité de philologue»⁶. C'est une telle approche par cas et échantillons que l'on privilégiera pour interroger et mettre en relation des actes de représentation culturelle qui échappent à un label historiographique d'école, de mouvement ou de canon réaliste.

Réalisme, réalistes: tout se joue, pour nous, au croisement des chemins qu'en 1968 Barthes a dénommé l'«illusion référentielle»⁷. Une pierre aiguisée qui frappe en plein ce géant en armure qu'on appelle le Réalisme du XIX^e siècle. Le coup a pu sembler fatal. Mais la chute ruineuse du géant est encore en cours; il n'est pas au sol. Il est peut-être à genoux, mais loin d'être inerte. Le temps de l'histoire littéraire (et linguistique), on le constatera une fois de plus, ne se mesure pas à l'échelle de la vie humaine. Les fragments coupants qui continuent à grêler sur le Grand Réalisme dessinent des trajectoires disparates, bien visibles dans la perception au ralenti qui est la nôtre, et démontrent ainsi la vivacité résiduelle de leur cible.

³ *Ibidem*.

⁴ Auerbach fait explicitement référence à la notion de «Realismus» et à son ambiguïté dans les dernières pages et dans la Postface de *Mimesis*. En introduisant l'édition italienne, en 1956, Aurelio Roncaglia a été probablement le premier à attirer l'attention sur l'intentionnelle nuance de signification qui gouvernait le sous-titre de l'ouvrage: «*Dargestellte Wirklichkeit* e non *Die Darstellung der Wirklichkeit*: la realtà rappresentata piuttosto che la rappresentazione della realtà», ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 1964 (1^{re} éd. 1956): XXXII.

⁵ «Jamais je n'aurais été en mesure d'écrire quelque chose comme une histoire du réalisme européen; j'aurais succombé sous l'énormité de la matière, j'aurais dû entrer dans des discussions désespérantes sur la délimitation des différentes époques, sur l'appartenance des écrivains pris individuellement à ces époques, et plus encore sur la définition du concept de réalisme», AUERBACH 1968: 543.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ROLAND BARTHES, *L'Effet de réel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002 (1^{ère} éd. 1968), t. III: 25-32: 31.

On remarquera que Barthes ne s'attarde pas sur la notion de «réel concret», qu'il évoque seulement au sens de réel quotidien, de réel insignifiant: «menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes»⁸. Mais le *réel concret* est plus que cela, comme nous le fait comprendre Musil, c'est quelque chose dont on ne peut intersubjectivement douter et dont le statut de tangibilité précède toute représentation.

Les pages qui suivent⁹, et notamment les quatre premières contributions réunies dans la section «Le réalisme et ses discours», mettent en perspective les très nombreuses voix et expériences qui, à partir des années 1920, regardent vers le Réalisme du XIX^e siècle et adaptent leur exigence de *réel concret*. De manière récurrente, la question du rapport au monde est relancée au nom de la *vérité* et de l'*authenticité*. En contradiction ou en compétition, ces expériences cherchent à s'émanciper du réalisme totalisant, souvent identifié au sociologisme fictionnel de Balzac et au déterminisme documentaire de Zola.

Dans son article sur les *Poétiques réalistes de l'entre-deux-guerres*, Maria Chiara Gnocchi décrit un vaste courant de pratiques d'écritures qui se distinguent du fictionnalisme réaliste du XIX^e siècle au nom du critère de l'authenticité et du statut de témoin du narrateur. L'appel à la vérité des faits et à l'expérience propre au sujet narrateur marque les récits de guerre, les récits de métier, les romans populistes, la littérature prolétarienne et, en partie, le réalisme socialiste. Malgré leurs différences, tous ces mouvements partagent le projet de remplacer la traditionnelle esthétique de la vraisemblance par une esthétique de la vérité et se basent, pour ce faire, sur trois dispositifs récurrents: le choix de contenus qui montrent la vie déshumanisée des groupes sociaux les moins nobles; l'utilisation de la première personne qui se superpose au moi biographique et ne peut donner qu'un éclairage partiel de la réalité racontée; la revendication d'une motivation morale face à l'injustice et à la souffrance. La relation à la réalité s'identifie ainsi à un geste déictique visant un dévoilement et, par conséquent, à la reconnaissance de vérité accordée par une communauté de destinataires-témoins.

L'étude d'Émilien Sermier, «*Créer des personnages réels et non réalistes*». *Du modernisme au Nouveau Roman*, explore de manière ponctuelle cette perspective de continuité critique entre le Réalisme du XIX^e et les réalistes du XX^e siècles. Des auteurs tels que Max Jacob, auteur de la citation qui donne son titre à l'article, Jean Cocteau, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Nathalie Sarraute ou Philippe Soupault, qui identifient tous une opposition entre réalisme et réalité,

⁸ *Ibidem*: 30.

⁹ Le projet du présent volume est né dans le cadre du colloque «Le réalisme et ses discours: philosophie, art, littérature, cinéma, histoire, linguistique», organisé les 8-9 juin 2017 par le Centre de formation doctorale interdisciplinaire (FDi) de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne.

attribuent une importance décisive à la construction des personnages. Cet aspect détermine une lecture différente des écrivains réalistes du XIX^e siècle: on refuse l'artifice fictionnel et socio-déterministe de Balzac et de Zola pour apprécier, en revanche, Flaubert et Dostoïevski, dont les personnages gardent souvent des zones psychiques inexplicables, des caractères indéterminés et contradictoires. L'option réaliste de ces écrivains privilégie le regard subjectif et diffracté, l'enchaînement de cadrages partiels et pas complètement déchiffrables, les comportements inattendus, les personnalités fluctuantes. Le personnage insaisissable devient l'emblème d'une nouvelle poétique de la réalité (romanesque). Ceci nous force à admettre, comme le fait Sermier, l'inadéquation des approches formalistes à ce type de narrations modernistes, où la dynamique actantielle ne constitue pas l'enjeu le plus significatif du récit. Ce nouveau personnage gagne sa réalité dans la discontinuité de ses éthos, dans son imprédictibilité constitutive, dans l'infraction au stéréotype qui surprend le lecteur.

Dans son essai *Jean Paulhan et la peinture*, François Demont traite la question du rapport au réel dans l'art contemporain. La réflexion de Paulhan, dont on suit les étapes les plus significatives, touche aux fondements essentiels de l'art du XX^e siècle, ainsi qu'à ceux des revendications des avant-gardes artistiques et littéraires. Le scepticisme ontologique propre à Paulhan et typique de la période déplace l'attention de la réalité vers les discours artistiques *sur* la réalité, représentée ou représentable, qui deviennent donc l'objet privilégié à explorer. L'abandon de l'illusion mimétique et le refus du calque rigoureux des apparences perçues constituent les traits communs d'une pluralité de pratiques et de langages. Le rapport à la réalité s'atomise dans un processus de constante négociation et tout ce qui semblait s'identifier au réel devient soudainement sacrificable: l'illusion du volume, la précision anatomique, la perspective linéaire, etc.¹⁰ Le démantèlement de ces habitudes représentatives ne remet pas en cause l'ambition d'accéder à la réalité par d'autres chemins et s'emblématise dans le cubisme, qui fournit pour Paulhan l'expression la plus avancée de l'art contemporain. La notion de réalité subit une mutation paradoxale: tout ce qu'on appelle "réalité" ne serait qu'un ensemble de limites-apparences à dépasser pour atteindre l'acquisition d'une vérité cachée. Un tel dénouement phénoménologique et existentiel, privilégiant la voie d'une expression épiphanique, nous mène loin de tout ce qu'on appelle ordinairement "réalité", et loin des bas-fonds sociaux et humains que les poétiques proprement réalistes veulent montrer en priorité.

S'agirait-il d'un refoulement élitair et subtil des zones obscures qui abritent les déshérités, des misères provoquées par le capitalisme industriel, des destructions de la guerre? Ou ces référents tragiques seraient-ils allégorisés dans l'obscurité que les avant-gardes artistiques se proposent d'éclairer? Il faudra néanmoins

¹⁰ *Infra*: 56-57.

reconnaître que tout discours qui applique l'idée d'illusion à la notion de réalité se fait porteur d'une instance culturelle de désamorçage de la charge contestataire propre aux représentations de réalités vécues et partagées par des groupes humains spécifiques. On peut rappeler que, dans l'article qui ouvre ce volume, Maria Chiara Gnocchi s'interroge pertinemment sur le silence de l'histoire littéraire face à l'imposante production de narrations-témoignages qui caractérise l'entre-deux-guerres. Un silence qui s'explique, évidemment, par l'orientation vers un canon littéraire différent. L'hétéronomie propre à toute expression artistique réaliste, avec ses impératifs de vérité et d'authenticité, est une instance inconfortable pour le système littéraire, surtout s'il s'affirme comme domaine spécifique et strictement discursif, dépositaire de ses propres principes formels. Les tentatives d'embranchement de la littérature à la réalité vécue, avec leur inévitable implication morale, ont-elles le droit d'exister sans être résorbées dans un espace purement littéraire?

La question reste ouverte dans l'article de Mathilde Zbaeren, *La «littérature du réel»: un nouveau réalisme?*, qui étudie trois récits documentaires ou documents fictionnels produits au milieu des années 2000. Ces expériences, qui appartiennent donc à notre présent, poursuivent encore une fois l'objectif de remplacer la vraisemblance classique par la vérité, ou, plus précisément, par la *factualité*. À partir de l'engagement moral qui attribue à l'écrivain, comme l'écrit Zbaeren, un rôle d'«intermédiaire entre le peuple muet et les élites» pour «faire apparaître l'insaisissable»¹¹, ces *factographies* ont plusieurs éléments en commun avec la production réaliste de l'entre-deux-guerres examinée par Gnocchi. L'attention au social montre des réalités ignobles et insensées dont la représentation passe toujours par le filtre de la première personne grammaticale et par la référence à des expériences vécues. La particularité de cette «littérature du réel» des années 2000, en revanche, est celle d'une stratégie discursive qui remplace la *lisibilité* fictionnelle par la *littéralité* documentaire. Ces auteurs, qui se trouvent en deçà du clivage barthésien, pratiquent l'écriture dans une dimension performative et participative qui a pour but de légitimer l'interaction paritaire entre auteur et lecteur, entre performeur et spectateur. Ils réagissent, en quelque sorte, au scepticisme référentiel par des récits qui ne se proposent plus de représenter et de lire la réalité mais qui se voudraient produits de la réalité même, grâce à un auteur-réceptacle qui s'interdit, autant que possible, toute fictionnalisation. Par ces expériences, dont la portée n'est pas encore mesurable aujourd'hui, une voie dénotative du réel semble encore praticable pour la littérature.

La deuxième partie de ce volume, sous le titre «Réalités représentées» –inspiré par la formulation d'Erich Auerbach–, présente des études de cas distribuées par ordre chronologique. Dans son étude sur *Indiana* (1832) de George Sand, Dan

¹¹ *Infra*: 74 et 81.

Abatantuono met en lumière une notion de réalisme liée à la volonté de l'auteure de défendre un nouveau système de valeurs, libertaire et égalitaire, vis-à-vis des régimes conservateurs de l'Empire napoléonien et de la Restauration qui le suit. L'intention réaliste de Sand est énoncée dans les trois préfaces écrites pour ce roman, où on a recours aux notions d'objectivité, de vérité et de roman-miroir. Dans la narration, cependant, le point de vue subjectif prévaut dans les confrontations dialogiques des personnages principaux et dans la souffrance de la protagoniste, qui subit les conséquences aberrantes des valeurs hégémoniques. Ce roman à thèse nous confronte à un réalisme qu'on pourrait qualifier de polémique, axé sur l'urgence d'un changement dans la société de son temps.

L'article que Charlotte Dufour consacre à Maxime Du Camp met en évidence le tournant historique décisif où le rapport à la réalité est authentifié par des clichés photographiques. La métaphore représentative du miroir est désormais dépassée par l'extension technologique de la représentation mentale. Le sujet, enthousiasmé par sa "boîte magique", actionne son dispositif et assume la posture de l'humble exécuteur. L'écriture de voyage qui accompagne les images entre en concurrence solidaire avec l'œil mécanique, donnant le jour à un produit hybride, un incunable photo-typographique. Il s'agit, comme l'explique Dufour, d'un réalisme qu'on pourrait qualifier de tautologique, avec cependant un élément d'infraction dû à l'acte subjectif du cadrage. Par ce moyen, l'écriture, littéralement et métaphoriquement photographique, se donne encore la possibilité stylistique de surprendre le lecteur.

Avec Claude Meyer, qui analyse une nouvelle de Maupassant publiée en 1882, *La Rempailleuse*, nous observons un réalisme basé sur la mise en scène de différents univers éthiques qui entrent en collision et représentent différents groupes sociaux. Meyer dessine une trajectoire herméneutique qui interpelle la volonté auctoriale non déclarée de soutenir le système de valeurs qui s'impose dans la III^e République. L'attitude auctoriale détachée, presque ancillaire et indifférente par rapport aux classes allégorisées (aristocratie, bourgeoisie, peuple), se concrétise dans un réalisme modéré, au sens où les tensions sociales sont représentées en fonction des valeurs de coexistence propres au régime républicain.

L'étude de Sophie-Valentine Borloz se concentre sur l'expérimentation réaliste très atypique que Zola mène dans le roman *La Faute de l'abbé Mouret* (1875). Dans l'épisode de la mort de la protagoniste, Albine, la description rigoureuse et l'exactitude lexicale sont tellement accentuées qu'elles affaiblissent la lisibilité référentielle et laissent prévaloir les suggestions connotatives et phonosymboliques des termes techniques employés. Albine meurt asphyxiée par les effluves combinés de plusieurs espèces de fleurs, dans une sorte de fatale symphonie olfactive. En se référant aussi aux notes préparatoires de l'auteur, Borloz démontre que Zola n'a pas changé sa méthode de travail (documentation liée à des faits divers et à des textes médicaux, terminologie savante). Le récit de l'enivrement narcotique et de l'agonie de la protagoniste procède de manière foncièrement réaliste, mais pour

produire un «anti-effet de réel»¹²: l'exactitude suscite le dépaysement et l'objet concret évoque une matière chimérique. C'est parmi les écrivains symbolistes que cette narration zolienne, comme le rappelle Borloz, trouvera ses lecteurs les plus attentifs et enthousiastes.

L'article de Caterina Sansoni consacré à Elsa Morante synthétise l'histoire interne d'une poétique réaliste qui traverse le cœur du XX^e siècle. Morante réélabore et détourne les modèles du XIX^e siècle pour les réactualiser dans un réalisme existentiel, centré sur la configuration tridimensionnelle (physique, sociale, psychologique) et interrelationnelle des personnages. L'écrivaine trouve ses fondements théoriques et critiques dans la réflexion de Georg Lukács, qui avait d'ailleurs lu et apprécié la traduction allemande du premier roman de Morante, *Menzogna e sortilegio*. Morante théorise la création de «personnages vivants (bien qu'imaginaires)» et se montre donc très proche des poétiques modernistes étudiées par Sermier et unies par l'objectif de créer des «personnages réels et non réalistes». Ses personnages principaux, comme le montre Sansoni, sont tous caractérisés par un stigmate originel et permanent qui engendre des univers psychiques paradoxaux. L'écorce du stéréotype générique éclate sous la pression de ces personnalités singulières, dont les comportements relationnels peuvent être inattendus et, dans ce sens, «vivants».

Deux études sur le cinéma, respectivement polonais et chinois, viennent clore le dialogue interdisciplinaire dont rend compte ce volume. Au-delà de leur objet spécifique, par la commune référence au Néoréalisme italien et à sa canonisation internationale, ces deux articles mettent en évidence, pour notre réflexion générale, le rôle spécifique joué par le cinéma du XX^e siècle dans l'affirmation d'une nouvelle ambition représentative, celle de montrer la réalité par elle-même.

L'impact du Néoréalisme cinématographique italien dans la Pologne des années 1950, comme le documente Katarzyna Skórska, se révèle décisif pour la naissance du nouveau cinéma polonais. Le Néoréalisme italien est un phénomène autochtone, enraciné dans le contexte de l'Italie de l'après-guerre, mais la transférabilité de son esthétique a déterminé son extraordinaire réverbération internationale. Le cas du «réalisme noir» polonais, avec ses références directes aux films italiens, montre plusieurs des dispositifs qui permettent aux réalisateurs de se référer au réel par le réel et d'attirer l'attention sur des groupes sociaux marginaux et méconnus. Contre les artifices des narrations épiciantes du réalisme socialiste, les nouveaux réalisateurs polonais de l'école cinématographique de Lodz (parmi eux les jeunes Wajda et Polanski) se focalisent sur les dysfonctionnements de l'État communiste et insistent sur la dégénérescence du sous-prolétariat juvénile, dont on présente les comportements, la gestualité, l'oralité, les goûts vestimentaires. Par des techniques de reprise auparavant invisibles, telles que le tournage

¹² *Infra*: 144.

en plein air, l'utilisation de la seule lumière naturelle quel que soit le temps, les portraits collectifs, le mouvement libre et rapide de la caméra, on rend visible un vide existentiel et socialement endémique qui suscite l'engagement moral et intellectuel. Les cadrages des zones suburbaines du Milan ou de la Varsovie des années 1950 montrent –et montrent plus qu'ils ne représentent– des réalités indéniablement authentiques. Dans notre parcours de lecture, ces cadrages suburbains ressemblent aux «zones blanches» de la région parisiennes des années 2000 dont fait mention l'article cité de Mathilde Zbaeren en analysant l'écriture performative de Philippe Vasset¹³.

Dans le dernier article du volume, Léa Signer enquête sur la notion de réalisme en relation au cinéma chinois des années 1980 et observe comment différents objectifs de représentation entrent en conflit sous l'égide de cette même notion. La confrontation entre tradition et innovation dans la Chine communiste révèle plusieurs aspects comparables à la situation observée pour la Pologne. Importé en Chine au XIX^e siècle et associée aux idées de «modernité» et de «progrès» le réalisme, après 1949, se qualifie de «révolutionnaire». Toute la production cinématographique est alors vouée à l'éducation idéologique des masses et caractérisée par des mytographies de plus en plus idéalisantes qui exaltent la «Libération». Ce n'est qu'en 1978, suite à une nouvelle politique d'ouverture, que la modernisation du cinéma chinois commence à se développer sous l'œil à peine tolérant des autorités. Ce changement est marqué par le film *Terre Jaune* (1984) de Cheng Kaige, qui soulève un dense débat interne sur la notion de réalisme grâce notamment à son succès international. Tout en utilisant un schéma propre à la tradition du réalisme socialiste, le film transmet un message pessimiste: la protagoniste se noie pour échapper à un mariage forcé; le cadre communiste se montre inadéquat dans ses actes et ses paroles et il s'en trouve humanisé; les paysans restent passifs et superstitieux. Le récit procède par cadrages et associations d'images, montre des aspects quotidiens de la vie paysanne, utilise des interprètes non professionnels, laisse coexister des points de vue subjectifs, surprend le spectateur en l'encourageant à se positionner et à s'émanciper de l'orientation idéologique officielle. Les débats critiques chinois, tels qu'il sont reconstruits par Léa Signer, confirment finalement à quel point la notion de réalisme peut être associée à «une multiplicité de significations»¹⁴.

À travers l'ensemble des études présentées, nous avons suivi quelques traces de la «soif de réel» qui marque avec continuité la littérature du XX^e et du début du XXI^e siècles. Le tournant culturel des années 1960, caractérisé par une forte sémiotisation de l'analyse et de la critique littéraires, a secondé la faible mise en

valeur historiographique des pratiques réalistes. Les analyses formalistes semblent répercuter sur ces productions une orientation idéologique, consciente ou inconsciente, qui en neutralise les objectifs pragmatiques et qui postule le caractère illusoire, voire illusionniste, de toute tentative d'embranchement de la littérature à la réalité vécue. L'attention portée exclusivement aux moyens d'expression adoptés et à leur gestion rhétorique occulte le «geste» réaliste et son implication morale première. Si elle s'avère efficace pour comprendre une importante partie de la production artistique du XX^e siècle, l'idée d'une fonction esthétique autoréférentielle, ou purement stylistique, apparaît donc inadéquate pour l'analyse des productions réalistes de la même période.

Il est utile de rappeler qu'à la fin de la décennie marquée par le Néoréalisme, Pier Paolo Pasolini avait pressenti –probablement le premier– la signification idéologique des approches qui se concentraient sur les composantes stylistiques des ouvrages réalistes et en occultaient indirectement l'intentionnalité pragmatique. Le 28 juin 1960, Pasolini prononce son oraison-poème *In morte del realismo*¹⁵, lors de la présentation des finalistes du prix italien le plus prestigieux dans le domaine de la prose, le *Premio Strega*. Après avoir entendu d'autres intervenants parler au passé du Réalisme comme d'un style qui était ambitieux, il se donne la tâche de sonner le glas du réalisme italien par une oraison sarcastique qui reprend l'incipit de la fameuse oraison funèbre d'Antoine dans l'Acte III du *Jules César* de Shakespeare. Au-delà des circonstances polémiques conjoncturelles, le discours de Pasolini revendique la force du «*corpo ideologico*» du Réalisme, son caractère profondément «*impuro*», son style «*misto, difficile, volgare*». Ce que Pasolini voit comme un danger et une trahison, c'est précisément le choix de se concentrer sur la notion de *style* réaliste, surtout de la part d'écrivains qui prônaient leur sentiment d'appartenance à cette tradition. Les gens de lettres «respectables», explique Pasolini, ne parlent désormais que d'aspects formels et de solutions stylistiques. Ils favorisent ainsi un processus de cristallisation culturelle qui fige rhétoriquement le réalisme. Pasolini accuse: «*e avete visto solo le ferite della forma*». Ne voir que les blessures de la forme et oublier les vraies blessures, les souffrances vécues que l'acte réaliste veut exprimer. C'est dans «*la grande ideologia del reale*» que Pasolini se situe lui-même, ainsi que les écrivains qui appartiennent encore, selon lui, au vrai canon réaliste italien¹⁶. Au moment où il réaffirme la vitalité idéologique du réalisme, l'écrivain est à la veille de faire ses débuts de réalisateur avec le film *Accattone*. Ce n'est pas juste une coïncidence. C'est un choix de langage qui lui permet de contrecarrer une vision purement rhétorique du réalisme, comme il le fait dans

¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, éd. Walter Siti, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2003: 1029-136.

¹⁶ Dans cet ordre, et en finissant par son propre nom, il cite Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Primo Levi, Giorgio Bassani, Italo Calvino.

¹³ *Infra*: 79.

¹⁴ *Infra*: 182.

son oraison-poème de 1960. En célébrant le réalisme au passé, il en réaffirme par antiphrase l'actualité, la capacité à se renouveler sans cesse grâce au substrat profondément "impur" qui l'alimente. Impur, c'est-à-dire formellement corrompu et indécent à cause de sa référentialité et de son ambition pragmatique.

Il n'est pas inadéquat d'appliquer l'essentiel de ce discours pasolinien à notre recherche et de relativiser historiquement la notion d'«illusion référentielle» dont Barthes parlera huit ans après. Pouvons-nous encore croire qu'une littérature, ou toute autre forme d'expression présentant une ambition esthétique compromise avec la réalité, puisse avoir le droit d'exister sans être résorbée dans un espace purement sémiotique? Les articles qui composent ce volume nous permettent de laisser cette question ouverte et ceci est déjà un résultat inespéré.

I.

LE RÉALISME ET SES DISCOURS