

Le réalisme contemporain face à la crise de la vérité : esquisse d'un réalisme dialogique et postmimétique¹

Christophe Den Tandt

Université Libre de Bruxelles (U L B)

Académie Royale des Science, des Lettres et des Beaux-Arts de
Belgique.

2015

1. Réalisme classique et vérité

Cette communication vise à explorer la légitimité esthétique et épistémologique du réalisme au tournant du vingt-et-unième siècle. Nous nous contenterons donc de rappeler brièvement l'existence d'un mouvement réaliste qui a dominé plusieurs modes d'expression à partir du milieu du dix-neuvième siècle jusqu'à l'avènement du modernisme. Le réalisme en littérature a été défendu par des auteurs tels qu'Honoré de Balzac, Nikolaï Gogol, et George Eliot, ainsi que, sous la bannière du naturalisme, Emile Zola et John Steinbeck. En peinture, les figures classiques du réalisme au dix-neuvième siècle sont, par exemple, Gustave Courbet et Edouard Manet en France ainsi que Thomas Eakins et John Singer Sargent aux Etats-Unis. Le réalisme dans sa forme classique a également servi de cri de ralliement à des modes d'expression non-fictionnels tels que la photographie (les célèbres clichés de taudis new yorkais de Jacob Riis), le cinéma documentaire social (Henri Storck et Joris Ivens) ainsi que le journalisme d'investigation et le journalisme littéraire (Upton Sinclair).

Les auteurs cités ci-dessus témoignent de l'existence du réalisme en tant que mouvement culturel spécifique : ces auteurs ont de manière plus ou moins explicite souscrit à un projet esthétique aux contours définis : ils se sont ralliés à ce que l'on pourrait appeler le réalisme programmatique. Leur but était de rendre compte du monde social par le biais de la représentation de ses manifestations vérifiables et de sa logique apparente. Envisager le réalisme de cette manière, c'est-à-dire comme un mouvement culturel doté d'un certain degré de cohérence,

¹ Cet article est la version remaniée d'une communication présentée le 7 décembre 2015 à la Classe des Lettres de L'Académie Royale des Science, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

entraîne un choix de périodisation particulier. Le réalisme programmatique, que ce soit sous la forme du réalisme classique ou de sa variante naturaliste, a des limites chronologiques assez restreintes. Il s'est développé sur une période d'approximativement un siècle, depuis les années 1830 jusqu'à la Première Guerre Mondiale². Il atteint son degré de prestige culturel le plus élevé dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle avant d'être supplanté par le modernisme. Il est d'autre part possible d'envisager le réalisme comme une pratique transhistorique. Dans ce cas, le réalisme serait une manifestation de ce que Roman Jakobson appelle la « fonction référentielle » de la communication (*Essais* 214). Il constitue alors une dimension intrinsèque de la culture et du discours ; des œuvres de toutes époques, dotées de caractéristiques esthétiques très diverses, ont pu y contribuer. Le concept d'une pratique référentielle transhistorique est à la base d'une des études critiques du vingtième siècle les plus célèbres consacrée au réalisme : *Mimésis* d'Erich Auerbach. Dans cet ouvrage, le critique allemand retrace l'évolution de la représentation réaliste du monde social dans un corpus qui s'étend des épopées grecques aux romans modernistes de Virginia Woolf. L'approche transhistorique d'Auerbach trouve sa confirmation dans les nombreux commentaires qui, au fil de l'histoire culturelle européenne, ont souligné la capacité d'artistes très différents—Geoffrey Chaucer, William Shakespeare—à produire des œuvres fidèles à la nature ou à la vie.³

La possibilité d'un réalisme transhistorique pose implicitement la question de la survie du réalisme au tournant du vingtième-et-unième siècle : sous quelles formes et avec quel succès le réalisme peut-il encore se perpétuer ? Il n'est pas possible ici de procéder à un recensement des différents modes d'expression du réalisme aujourd'hui : notre objet est la légitimité de cette pratique, non la dissémination de son corpus. Je prendrai donc comme point de départ un seul domaine du réalisme contemporain—le cinéma à vocation sociale et documentaire. Il est en effet remarquable de constater qu'au cours des deux décennies passées une proportion importante des films primés par les festivals de

² Pour un historique du mouvement réaliste, voir Furst, Morris, Dubois et Herman.

³ Dans *Hamlet* de Shakespeare, le prince du Danemark conseille à une troupe d'acteurs itinérants d'adopter un jeu théâtral visant à être le « miroir de la nature » (*Hamlet* 3.2.22; 288). La métaphore spéculaire choisie par Shakespeare est fréquemment utilisée par les auteurs réalistes pour garantir la véridicité de leur propre esthétique.

cinéma les plus prestigieux ont été des contributions marquantes au réalisme social ou documentaire : *Rosetta* (1999) de Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore et *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard ont tous remporté la Palme d'Or du Festival de Cannes et ont bénéficié d'un succès critique considérable. Ces films traitent de sujets actuels et controversés : *Rosetta* raconte les efforts frénétiques d'une demandeuse d'emploi pour trouver du travail. Le film de Moore explore avec ironie l'élection de George W. Bush en 2000 et les retentissements des attentats du 11 septembre 2001. *Dheepan* décrit l'expérience d'immigrants tamouls déplacés dans la violence des banlieues françaises. De même, le réalisme politique qui inspire les films de Ken Loach a été l'objet de multiples récompenses. Or ce réalisme social contemporain se trouve dans une situation de légitimité paradoxale. Encensé par la critique journalistique et les institutions qui encadrent la production cinématographique, il pratique une esthétique qui, d'autre part, est depuis plusieurs décennies l'objet d'une déconstruction systématique de la part des théoriciens universitaires de la culture. Le cinéma contemporain fait en effet face à une doxa antiréaliste dont l'argumentaire décrédibilise toute tentative de développer une pratique esthétique et une politique de progrès par le biais de l'imitation des apparences du monde social. Si l'on fait confiance à ce discours académique, il serait impératif de faire comprendre aux frères Dardenne ou à Ken Loach qu'en perpétuant ce que Jacques Lacan appelle symptomatiquement « l'imbécillité réaliste » (“Lettre,” 35), ils s'entêtent dans une démarche esthétiquement naïve et hostile aux idéaux que leur cinéma professe d'autre part.

L'antiréalisme qui règne dans une partie importante de la critique académique est un symptôme de ce que l'on pourrait appeler la crise de la vérité. L'art réaliste, quoi qu'en ait pu dire la critique formaliste du 20^{ème} siècle, est en effet indissociablement lié à la notion de vérité ou à tout terme synonymique exprimant l'adéquation du discours à la réalité (« sincérité », « honnêteté », « retour à la vie elle-même ») (Herman 12 ; Norris 51). De manière symptomatique, le thème récurrent des essais de Georg Lukács, un des théoriciens majeurs du réalisme au 20^{ème} siècle, est l'idée que l'art aspire au réalisme dans la mesure où il se sert de l'évocation des apparences de la vie sociale afin d'exprimer une vérité substantielle. Dans l'optique marxiste de Lukács, la vérité ainsi recherchée doit être l'essence du processus historique (*Historical* 205 ; *Meaning* 70-71 ; « Narrate » 143). Un test fort simple pourra nous aider à nous convaincre de l'importance de ce critère de véridicité,

quelle que soit la visée politique sous laquelle on l'aborde. Il suffit de choisir un échantillon d'œuvres qui dépeignent le même environnement sociogéographique et d'essayer de classer ces textes selon leur capacité à fournir une image réaliste de leur objet. Prenons par exemple cinq romans ou films dont l'action se situe dans le Paris du dix-neuvième siècle—*Le père Goriot* d'Honoré de Balzac (1835), *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-43), *Les misérables* de Victor Hugo (1862), *La curée* d'Emile Zola (1871) et *Hugo Cabret* de Martin Scorsese (2011). Nous pouvons anticiper le fait que la plupart des lecteurs auront du mal à départager Balzac de Zola pour la première place. En revanche, ils ou elles relègueront sans doute les trois autres œuvres dans le bas du classement car ces dernières font appel au romantisme et au fantastique urbain—des choix stylistiques et thématiques en apparence incompatibles avec la vérité réaliste. Notons encore que la logique du jugement de vérité guiderait même les lecteurs qui feraient le choix paradoxal d'affirmer que le romantisme de Sue, Hugo et Scorsese est plus capable que le réalisme de Balzac et Zola de révéler l'essence de la ville lumière: ce réalisme prétendument supérieur—un discours permettant d'aller au-delà des apparences—serait toujours guidé par un critère d'adéquation du texte à la perception du vrai (même si, dans ce cas, le vrai serait redéfini selon les critères d'un idéalisme abstrait ou d'un mysticisme romantique). On ne peut donc parler d'antiréalisme pur et simple qu'au sujet de perspectives qui mettraient entre parenthèse toute évaluation de la vérité du texte. C'est exactement ce que professent, comme nous l'indiquons ci-dessous, certaines esthétiques qui se sont développées au sein des avant-gardes du vingtième siècle et certains courants de la théorie du langage.

Les théoriciens contemporains que l'on suspecterait le plus volontiers d'avoir alimenté la crise de la vérité et d'avoir décrété l'obsolescence du réalisme sont sans doute les tenants du poststructuralisme, du postmodernisme, du multiculturalisme, du féminisme et du postcolonialisme. On pense donc à des auteurs tels que Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak ou Homi Bhabha. De tels soupçons sont en partie justifiés : nous verrons ci-dessous que ces penseurs, parfois décrits par leurs détracteurs anglo-américains comme les apologues de la « théorie française », ont implicitement ou explicitement contribué au discrédit de la mimésis réaliste. Mais en plus de ces figures relativement récentes, il faut reconnaître que l'antiréalisme est issu d'une tradition plus

ancienne réunissant des penseurs et artistes tels que Platon, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Jean-Paul Sartre, André Breton et Piet Mondriaan. Ce qui rassemble ces personnalités de prime abord hétérogènes, c'est soit le scepticisme vis-à-vis de la capacité de la vérité à transparaître dans les apparences sensibles (Platon, Marx, Freud, Breton, Mondriaan), soit la remise en question de la valeur de la vérité elle-même (Nietzsche, Saussure, Sartre). Quelle que soit la manière dont ce scepticisme s'exprime, son impact sur les choix esthétique est, sans surprise, défavorable au réalisme. Presque tous les penseurs mentionnés ci-dessus ont servi de caution philosophique aux esthétiques modernistes et expérimentales pour lesquelles le réalisme sert de repoussoir.

2. Argumentaire de la doxa antiréaliste

Dans ce qui suit, nous allons passer en revue selon une logique thématique les arguments avancés par les théoriciens de l'antiréalisme. Les réflexions ci-dessous ne respectent donc pas strictement la chronologie, inéluctablement complexe, des différents auteurs et mouvements théoriques abordés. Par souci de clarté, nous préférons distinguer quatre grandes catégories pertinentes pour notre analyse : nous nous intéresserons d'abord à la critique du réalisme développée par les mouvements modernistes et formalistes, ensuite aux conséquences des théories du langage structuralistes et poststructuralistes sur la mimésis réaliste, et enfin à la remise en question par ces différents penseurs de l'agenda politique de l'art réaliste.

La critique du réalisme développée par les artistes modernes du début du vingtième siècle—les figures du « haut modernisme », pour reprendre la terminologie anglo-américaine—tourne autour des notions d'aliénation et de désenchantement du quotidien. Les artistes modernes ont rarement douté de la possibilité technique de produire des œuvres réalistes. Ils ou elles ont plutôt remis en question l'intégrité de l'objet même de la mimésis réaliste—la teneur existentielle de l'univers social que cette dernière cherche à représenter. Selon ce raisonnement, le quotidien de la modernité est trop trivial et aliéné pour servir d'objet digne de la pratique artistique. Dans le contexte de la modernité il n'y a plus d'adéquation entre sens et apparence car les apparences de la

réalité sociale ont perdu leur sens.⁴ En revanche, le sens et l'authenticité résident dans des domaines qui transcendent le quotidien (l'inconscient, le rêve, la vie primitive, la perfection formelle). Dans le champ de la littérature anglaise, Virginia Woolf a décrit de manière saisissante les conséquences de cette dépréciation du quotidien sur la représentation réaliste. Dans des remarques visant ses prédécesseurs immédiats—les auteurs réalistes de la période edwardienne tels qu'Arnold Bennett, John Galsworthy and H. G. Wells—elle écrit que la volonté de réalisme pousse les écrivains à « gaspille[r] une énergie et une habileté immense à conférer à ce qui est trivial et transitoire l'apparence de la vérité et de l'intemporel » (187).⁵ Il n'est donc pas question ici de reprocher aux réalistes de représenter le monde de manière inadéquate. L'erreur du réalisme consiste bien plus à s'aveugler au fait que les apparences du monde social ne sont plus porteuses d'un sens qui les rendrait dignes d'une représentation artistique.

Les objections formalistes à l'encontre du réalisme sont en partie liées aux arguments existentiels du modernisme. En effet, si le quotidien de la modernité ne peut servir d'objet à la représentation artistique, la structure du langage artistique devient un objet de fascination en elle-même ou encore une source de consolation face à la banalité du quotidien. L'analyse de la forme devient par conséquent une priorité des théoriciens de l'art. Le formalisme au vingtième siècle s'est développé dans sa version la plus radicale dans l'Union Soviétique du début des années 1920 (au sein du « formalisme russe ») et sous une forme plus modérée au sein du mouvement anglo-américain que l'on appelle le « New Criticism ». Ces deux courants formalistes considèrent que le réalisme se méprend sur les buts de l'art et sur le fonctionnement du langage littéraire ou artistique. Selon les formalistes, l'art n'a pas comme vocation de représenter le réel extra-artistique. La capacité du discours à dépeindre son contexte—la « fonction référentielle » telle qu'elle a été analysée par Jakobson dans ses contribution au formalisme et au structuralisme—est inessentielle en art (*Essais* 214). En revanche, le but d'une œuvre artistique est de déployer son principe de construction, sa structure. Selon la terminologie de Jakobson, l'art est donc le domaine de la « fonction poétique » (*Essais* 214): il mobilise principale-

⁴ Cette idée sert de point de départ aux réflexions de Georg Lukács sur le réalisme et le modernisme (« Narrate » 122-23, 147 ; *Meaning* 78-79). Elle est aussi à la base de son analyse des enjeux existentiels du genre romanesque (*Theory* 41).

⁵ Les traductions de citations en langue anglaise sont fournies par l'auteur.

ment la fonction du langage qui attire l'attention du spectateur ou du lecteur sur la structure même de l'œuvre. De manière plus générale, ceci implique que toute oeuvre, même réaliste, est principalement un tissu de procédés formels et structurels. Le réalisme n'est donc rien d'autre qu'une technique langagière faisant appel à des procédés linguistiques et artistiques spécifiques. Jakobson indique en particulier que la prose réaliste s'alimente préférentiellement de descriptions obéissant à une logique métonymique : elle fait l'inventaire du monde de proche en proche (« Notes » 64 ; Jakobson et Lévi-Strauss 183-84). Les textes adoptant les principes de la mimésis sont également forcés de recourir à la « motivation réaliste »—une technique hypocrite visant à masquer le caractère artefactuel des procédés artistiques ou littéraires.⁶ Les aspects documentaires du réalisme ne sont dans cette optique qu'un alibi qui camoufle le principe de construction du texte réaliste lui-même. Les théoriciens influencés par le formalisme—les structuralistes en particulier—en concluront que les procédés spécifiques du réalisme ne mènent pas à la vérité mais seulement à la “vraisemblance” (Genette 97), à “l'illusion référentielle” (Ricardou 30) ou à “l'effet de réel” (Barthes, « Effet » 81)—des procédés littéraires qui n'ont rien à voir avec la connaissance du réel.

On peut reprocher au formalisme de prôner une conception axiomatique et partielle de la fonction de l'œuvre d'art. Les aprioris formalistes sont d'ailleurs contredits par l'histoire littéraire, qui révèle l'existence à de nombreuses époques d'œuvres ou même de genres entiers voués à la représentation de la réalité (la poésie didactique, le réalisme lui-même). Si l'on souscrit au formalisme, il faut donc croire qu'un grand nombre d'auteurs du passé se fourvoyaient sur la vocation de leur art. L'antiréalisme de la tradition formaliste a trouvé dans les théories structuralistes du langage le soutien méthodologique qui lui a permis de justifier sur base d'arguments d'ordre linguistique ce geste de démythification en apparence exorbitant. L'analyse structuraliste des systèmes de signes développée par Ferdinand de Saussure mène en effet à des conclusions qui remettent en question d'une manière aussi radicale que contre-intuitive la possibilité de toute pratique artistique réaliste. Selon de Saussure, il n'existe pas d'objets extralinguistiques, c'est-à-dire d'objets dont l'existence serait indépendante des systèmes de signes. Les systèmes de signes ne reproduisent pas un monde qui

⁶ Pour les analyses initiales de la motivation réaliste, voir Chklovski (86), Jakobson (« Du réalisme » 108) et Eichenbaum (235).

existerait de manière distincte en dehors d'eux. Ils servent au contraire à délimiter (« articuler ») les objets à partir d'une matière et d'un sens indistincts (112). Ceci implique que le réalisme mimétique se méprend sur les mécanismes fondamentaux du langage: il présuppose erronément qu'il existerait des objets tangibles et bien délimités en dehors des signes, prêts à se soumettre à une représentation véridique. Or, les seuls objets que le réalisme puisse reproduire sont déjà sémiotisés : ils sont toujours déjà soumis à des codes linguistiques et culturels. D'un point-de-vue anthropologique, il faut en conclure qu'un texte aux prétentions réalistes ne peut dans le meilleur des cas que reproduire une vision du monde et non la réalité elle-même. La célèbre hypothèse émise par Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf au sujet du rapport entre les systèmes langagiers et la perception du monde donne raison à ce relativisme. Puisque selon Sapir et Whorf tout système langagier génère sa propre vision du monde, il est illusoire de prétendre disposer d'un discours qui pourrait se hisser par-dessus les visions du monde existantes et se targuer de déployer un inventaire véridique de la réalité (Mandelbaum 549 ; Carroll 208, 210). Sans surprise, dans la théorie de la culture du tournant du vingt-et-unième siècle, les noms de Sapir et Whorf ont permis de conférer à l'antiréalisme le statut de doxa en apparence irréfutable.

L'évolution de la sémiologie au-delà des années 1960 vers ce que les chercheurs anglo-américains appellent le poststructuralisme n'a fait que durcir l'orientation antiréaliste de la théorie de la culture postsaussurienne. En premier lieu, le poststructuralisme rend plus explicites certaines intuitions déjà présentes dans le *Cours de linguistique générale* de Saussure. Le concept poststructuraliste d'« intertextualité », par exemple, élaboré par Julia Kristeva et Roland Barthes, généralise à l'ensemble du champ de la création culturelle l'hypothèse saussurienne selon laquelle les signes ne peuvent interagir qu'avec d'autres signes. Kristeva et Barthes en déduisent que toute production langagière n'est que le refaçonnage de productions langagières préexistantes (Kristeva, *Séméiotikè* 52 ; Barthes *S/Z* 10). Dans cette optique, chaque texte interagit bien avec tout autre texte, mais il ne peut en aucun cas établir de lien direct avec un quelconque arrière-plan qui échapperait à l'encodage culturel et pourrait prétendre au statut de réalité. Le concept d'intertextualité ne fait donc que confirmer l'impossibilité d'imaginer des textes capables de représenter un quelconque réel extralinguistique. Les œuvres qui prétendent faire appel à un tel ancrage dans le réel ne

font en fait rien d'autre que retravailler des textes et des codes préexistants. Le réalisme est donc inéluctablement intertextuel.⁷

L'hypothèse de l'intertextualité a été popularisée dans la théorie de la culture de la fin du vingtième siècle en partie sous la forme que lui avait donnée précédemment le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dans ses réflexions sur le dialogisme. La théorie du dialogisme bakhtinien est plus ancienne que les réflexions poststructuralistes sur l'intertextualité: elle a servi de source d'inspiration à Kristeva et Barthes. Mais la parution tardive des traductions de Bakhtine vers le français et l'anglais n'a permis aux lecteurs ouest-européens de découvrir les écrits du théoricien russe qu'après ceux de Barthes et Kristeva eux-mêmes. Le dialogisme selon Bakhtine présuppose que la culture est animée par un dialogue généralisé: elle prend la forme d'un échange infiniment ouvert (*Esthétique* 101-03 ; *Poétique* 48). Dans ce dialogue infini des pratiques culturelles, il n'y a aucune place pour une voix dotée d'une autorité cognitive absolue. En effet, la voix de l'autorité cognitive mettrait fin au dialogue infini du dialogisme: elle réduirait ce qui est dialogique à la dictature d'une seule voix (Bakhtine, *Esthétique* 102).⁸ Dans cette optique, le réalisme ne peut que nier ou refouler le dialogisme. Par ses prétentions à l'autorité cognitive, il se rend coupable de monologisme, c'est-à-dire d'un acte de répression discursive.

En filigrane des notions d'intertextualité et de dialogisme, on discerne un principe spécifiquement poststructuraliste—la croyance en l'instabilité inhérente des systèmes de signes—dont l'impact sur l'esthétique réaliste est tout aussi démystifiant que les hypothèses saussuriennes initiales. Saussure et ses disciples immédiats chérissaient encore l'espoir de trouver dans les systèmes de signes une dimension de stabilité qui puisse servir de base à l'analyse scientifique du langage. Le concept saussurien de « langue » exprime cette confiance en la stabilité des structures linguistiques: la « langue » est la dimension systémique, transpersonnelle et stable des systèmes de signes; elle s'oppose à la « parole », qui désigne leur utilisation individuelle et contextualisée, et qui est donc variable et supposément peu propice à l'analyse (Saussure 9). Or le poststructuralisme présuppose au contraire que les systèmes de signes sont inéluctablement labiles, fragmentés, pluriels et irréductibles à toute clôture. Les concepts clés introduits par

⁷ La notion de réalisme intertextuel est à la base de l'interprétation développée par Hillis Miller des esquisses de la vie urbaine de Charles Dickens.

⁸ Bakhtine, *Esthétique*

chacun des théoriciens du post-structuralisme—la « différence » (Jacques Derrida), le « différend » (Jean-François Lyotard), de « travail de la signifiante » (Julia Kristeva), le « texte scriptible » (Roland Barthes), l'économie des « effets de pouvoir » (Michel Foucault), les « flux » et les « lignes de fuite » (Gilles Deleuze et Félix Guattari)⁹—ont tous en commun le principe selon lequel les environnements textuels (et donc aussi le monde auquel nous avons accès) sont fugaces, fragmentés, et incomplets. La croyance poststructuraliste en une instabilité héraclitéenne des signes et du monde délégitime le projet réaliste car elle suggère qu'il n'existe pas de matériau digne d'une description documentaire. Cette dernière requiert en effet un objet doté d'un certain degré de stabilité et de cohérence. Sans cela, la description réaliste devient futile : quel intérêt y aurait-il à inventorier un paysage en proie à de constantes métamorphoses ? Les théories linguistiques du structuralisme et du poststructuralisme aboutissent donc bien à la conclusion que l'entreprise esthétique du réalisme est pitoyablement naïve et futile d'un point-de-vue sémiotique et épistémologique.

Comme nous avons pu déjà le déceler ci-dessus, l'enjeu de la critique issue des théories du langage est tout autant d'ordre politique que sémiotique. Le poststructuralisme, suivant en cela un large pan des avant-gardes du vingtième siècle, dépeint le réalisme comme un discours irrémédiablement conservateur. Pour beaucoup de lecteurs, une telle suggestion peut sembler incongrue. Il existe une tradition bien documentée selon laquelle le réalisme sous toutes ses formes a agi comme l'allié naturel des forces de progrès. Dès le milieu du dix-neuvième siècle, les auteurs réalistes se sont faits les ennemis du puritanisme et de la censure et certains en ont payé le prix sous forme de poursuites judiciaires (Gustave Flaubert, D. H. Lawrence, Theodore Dreiser).¹⁰ Beaucoup d'entre eux—Emile Zola, Theodore Dreiser, Jack London, George Bernard Shaw, John Steinbeck, Richard Wright, Diego Rivera, Roger Somville, Luc et Jean-Pierre Dardenne, Ken Loach—ont également agi en tant que porte-parole des mouvements de gauche, notamment en s'attelant à la critique du capitalisme et de ses conséquences sociales. Très logiquement, Georg Lukács, dans ses études consacrées au réalisme critique, part du présupposé que le

⁹ Voir Derrida (92); Lyotard (9) ; Kristeva (*Séméiotikè* 18) ; Barthes (S/Z), Foucault (61); Deleuze et Guattari(11).

¹⁰ Bourdieu (129), Dubois (214-15) et Elias (113-17) mentionnent les mesures de censure prises à l'encontre de divers représentants du mouvement réaliste.

réalisme analyse et déconstruit l'histoire des mécanismes d'exploitation (Lukács, « Narrate » 122 ; *Meaning* 93). Il faudrait donc, à la lumière du poststructuralisme et de l'avant-garde, accepter l'idée que cet engagement progressiste n'était qu'un faux semblant.

Afin de mieux comprendre les enjeux de cette démystification de la politique du réalisme, il convient de prendre en compte les écrits d'un groupe de critiques anglo-américains de la fin du vingtième siècle—les néohistoricistes. Certains de ces chercheurs—June Howard, Walter Benn Michaels, Rachel Bowlby, Amy Beth Kaplan—se sont en effet particulièrement intéressés à la réévaluation de l'idéologie du mouvement réaliste et naturaliste. Leurs analyses, visant dans la plupart des cas le corpus for riche du réalisme et du naturalisme américains, sont d'une rigueur et d'un intérêt considérables. S'inspirant du néomarxisme et du poststructuralisme, ils et elles ont considérablement fait progresser la connaissance des mécanismes textuels des textes réalistes et la compréhension de leur rapport aux faits sociaux. Dans une certaine mesure, les néohistoricistes reprochent au réalisme d'avoir développé un projet progressiste inachevé. Selon eux, la critique du capitalisme formulée par les romanciers réalistes et naturalistes est contrecarrée dans de nombreux cas par la fascination pour le consumérisme qu'éprouvaient ces écrivains—une fascination qui frise la complicité (Michaels 35; Howard 91, 95; Kaplan 6-7 ; Bowlby 151-54). Pire encore, des auteurs qui se présentaient comme des progressistes se sont souvent rendus coupable de sexisme et de racisme. Il est à vrai dire assez difficile de réfuter ce volet de la critique néohistoriciste. On peut donc interpréter les reproches que ces chercheurs adressent aux réalistes comme un geste visant à mettre à jour l'agenda du progressisme. Ces arguments témoignent d'un glissement des centres d'intérêt des lecteurs académiques de la gauche traditionnelle vers les thématiques de ce que l'on a appelé dans les années 1960 et 1970 la Nouvelle Gauche ; aux revendications prolétariennes se sont rajoutées les problématiques du féminisme et du multiculturalisme. Le réalisme et le naturalisme sont donc évalués, de manière peut-être un peu anachronique, selon les priorités de ces mouvements sociaux plus récents.

Cependant, le raffinement dans l'analyse textuelle dont font preuve les essais néohistoricistes s'accompagne d'un scepticisme déconstructionniste qui pourrait être interprété comme une hostilité axiomatique envers leur objet d'étude. En effet, les néohistoricistes reprennent à leur compte non seulement les thèses épistémologiques du poststructuralisme mais aussi la critique politique de la mimésis développée aupara-

vant par l'ensemble de l'avant-garde et de la théorie littéraire du vingtième siècle. Selon cet argumentaire, le réalisme ne peut s'empêcher d'occulter le caractère changeant, fugace, contesté et fragmenté de l'expérience. L'« attitude réaliste » (le terme est d'André Breton) revient à projeter l'image factice d'un monde stable et apaisé.¹¹ Cette objection a été formulée sous différentes formes par un nombre considérable d'artistes et de théoriciens: Breton lui-même, Theodor Adorno, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, ou Julia Kristeva. Jean-Paul Sartre en a fourni une formulation saisissante dans *Qu'est-ce que la littérature*: il y suggère que les récits de Guy de Maupassant—qui appartiennent à la tradition réaliste, même si Sartre lui-même ne les qualifie pas comme tel—refusent la contingence et glorifient l'ordre établi, le statu quo et le destin accompli (87). Dans la mesure où le néohistoricisme intègre ces arguments, il ne peut donc échapper au soupçon que le réalisme, quel que soit le projet politique qu'il prétend véhiculer, est toujours complice du conservatisme.

Les néohistoricistes avancent deux arguments majeurs pour mettre en lumière le conservatisme supposé de l'attitude réaliste—l'un inspiré de Roland Barthes, l'autre de Michel Foucault. D'un côté, ils ou elles suggèrent que le réalisme se rend coupable du geste de mauvaise foi sémiotique que Barthes attribue à l'idéologie bourgeoise. Le texte réaliste tout comme les « mythologies » de la société française que Barthes a étudiées dans son célèbre ouvrage de la fin des années 1950, déploie un discours « naturalisé » (*Mythologies* 217). Il confère à l'idéologie l'aspect irréfutable de la nature. Sous l'action du processus de naturalisation idéologique mis en œuvre par le texte réaliste, la complexité des processus historiques se trouve figée selon une logique qui sert les intérêts d'un groupe social—la classe moyenne supérieure qui admire les prétentions scientifiques du réalisme, en particulier (Howard 126). L'action complexe des acteurs historiques disparaît donc du regard et est remplacée par une vision idéologique dotée du caractère en apparence irréfutable et immuable d'une « pseudo-physis »—un simulacre politisé de la nature (Barthes, *Mythologies* 230). D'autre part, tout comme les théories de Michel Foucault le suggèrent, la tentative réaliste de façonner un discours se prévalant d'une autorité cognitive n'est que le symptôme d'une stratégie de pouvoir. La neutralité cognitive n'existe pas : tout énoncé est performatif et constitue donc une intervention dans un jeu discursif dont l'objet

¹¹ Le terme de Breton est cité par Herman (72).

est la gestion et la maîtrise d'un rapport de force. Le réalisme n'est donc que l'expression dans le domaine de l'art des projets de pouvoirs qui, selon Foucault, se sont développés à travers le déploiement des sciences humaines. Les arguments barthésiens et foucauldien s'inscrivent tous deux dans la tradition de la critique de la politique du réalisme élaborées par les avant-gardes car ils suggèrent que le réalisme réduit la complexité et le changement en une simplicité et une fixité factices. Le mouvement de l'histoire (que Barthes et ses disciples représentent sous la forme de la lutte des classe) et les fourmillements infini des jeux de pouvoir sont dans la logique du réalisme remplacés par un inventaire du monde supposément stable et apaisé, et donc impropre à rendre justice à un environnement essentiellement fugace et changeant.

Vers un réalisme postmimétique et dialogique

Face à cet argumentaire impressionnant, on peut se demander dans quelle mesure les artistes réalistes contemporains—par exemple les cinéastes mentionnés au début de cet essai—ne s'égarent pas dans leur tentative de perpétuer un projet discrédité par tant de théoriciens prestigieux. Faut-il, en d'autres termes, désespérer du réalisme? Afin de contrer un tel scepticisme, il serait à vrai dire possible de rejeter en bloc l'argumentaire antiréaliste et de se cantonner à la pratique du réalisme telle qu'elle s'est développée sur base des principes élaborés à partir du dix-neuvième siècle. C'est le chemin qu'ont adopté certains théoriciens de la fin du vingtième siècle—Raymond Tallis, Terry Eagleton dans les écrits de la fin de sa carrière—et que suivent spontanément des artistes comme Ken Loach, Asghar Farhadi, ainsi que Jean-Pierre et Luc Dardenne, peu désireux de se perdre dans les débats théoriques. Je pense cependant qu'il convient de considérer que les arguments de l'antiréalisme nous encouragent de manière productive à réévaluer et redéfinir les stratégies discursives et les enjeux thématiques des œuvres contemporaines. Le réalisme se développe aujourd'hui non seulement sous des formes traditionnelles mais aussi sous des formes novatrices—l'esthétique des nouveaux documentaristes tels que Michael Moore, Morgan Spurlock et Florence Aubenas, par exemple. C'est par cette capacité à se renouveler qu'il répond pleinement aux conditions d'une pratique transhistorique. Dès lors, les arguments formalistes et (post)structuralistes qui visent la mimésis classique doivent nous inciter à redéfinir les conditions qui permettent aux nou-

veaux modes d'expression du réalisme de rendre justice à la réalité sociale.

Il sera évidemment impossible dans les limites de cet essai de mener à son terme un tel travail de redéfinition. Nous pourrions tout au plus en esquisser les lignes directrices. En premier lieu, nous pouvons indiquer que la réévaluation visée ici doit porter prioritairement sur le lien entre le réalisme et la notion même de mimésis, qui s'est révélée si problématique à la lumière de l'antiréalisme. Un des apports principaux de la tradition formaliste et structuraliste consiste en la capacité de décrire de manière plus rigoureuse que par le passé les mécanismes textuels de tous les textes, y compris les œuvres réalistes. Cette méthode de lecture révèle que contrairement à ce que beaucoup d'auteurs réalistes et leurs apologues ont prétendu, la représentation du monde social en art ne s'est jamais accomplie au moyen de textes agissant comme de simples miroirs de la réalité dotés d'une capacité spontanée à représenter leur objet de manière véridique. Loin de cette simplicité et de cette transparence, les œuvres réalistes sont des constructions textuelles hétérogènes qui s'articulent vis à vis du monde social de manières complexes et diverses.¹² Au lieu d'en conclure à l'impossibilité du projet réaliste, il convient au contraire d'envisager la possibilité d'un réalisme qui ne se limite pas à des procédures d'imitation et de réduplication du réel—en d'autres termes, un réalisme postmimétique. Les œuvres des nouveaux documentaristes—Michael Moore, Morgan Spurlock, Florence Aubenas, ou Günter Wallraff—permettent d'illustrer cette hypothèse. Leurs récits d'investigations font d'une part encore appel dans une très large mesure au réalisme mimétique : ils offrent une représentation spéculaire de situations de la vie sociale. Mais ils font également recours à des stratégies non-mimétiques d'expérimentation avec le réel : Moore tente d'obtenir des informations par ruse ou en organisant des performances scriptées ; Spurlock expose son propre système digestif aux dangers d'un régime composé exclusivement des produits du restaurateur fastfood McDonald's ; Walraff expose ses poumons aux poussières charriées par l'air pollué des aciéries de la Ruhr ; Aubenas se plie aux horaires épuisants des techniciennes de surfaces intérimaires du Nord de la France. Dans tous ces exemples, la confrontation physique avec la réalité et non le simulacre mimétique sert de critère de vérité.

¹² Le caractère multigénérique et polyphonique du réalisme et du naturalisme a été mis en lumière par Jameson (144), Habegger (64-65) et Walcutt (9-29).

Deuxièmement, il faut envisager un réalisme qui puisse se départir du soupçon de monologisme qui pèse sur la tradition de la mimésis et qui puisse donc adopter un format dialogique. Pour satisfaire aux critères du dialogisme, le réalisme doit tout d'abord faire preuve de ce que l'on pourrait appeler la modestie cognitive. Ce terme implique que les auteurs réalistes doivent refuser de s'arroger d'emblée une perception privilégiée de la réalité. Ils ou elles ne peuvent présupposer, comme le fait Emile Zola, qu'il suffit d'ouvrir les yeux à la réalité pour fonder un mode d'expression artistique fondé sur la science (« Roman expérimental » 177). Dans cette optique, la pratique des documentaristes cités ci-dessus respecte un impératif de prudence. Leurs œuvres ont en effet suivi la tendance amorcée par la prose et le cinéma documentaire à partir des années 1960, qui vise à éviter les exposés didactiques trop explicites. Un cas extrême de modestie cognitive apparaît dans des œuvres que nous n'avons pas encore abordées ici—les épisodes de la série documentaire télévisée belge francophone *Strip-Tease*, créée par Marco Lamensch et Jean Libon. Les courts métrages qui composent chacune de ces émissions font preuve d'un tel degré de modestie—un tel refus de développer une thèse préétablie—qu'ils laissent souvent leurs spectateurs libres de déterminer la nature même du sujet traité. Les titres de chaque segment sont vagues et excentriques et ne donnent aucune indication quant au thème abordé. Les films eux-mêmes témoignent d'un tel degré d'indirection qu'ils défient toute intention didactique.

La modestie cognitive s'exprime aussi par la volonté de mettre en lumière dans les œuvres elles-mêmes la construction des stratégies discursives qui permettent aux auteurs d'acquérir une quelconque autorité vis-à-vis de leur objet d'étude. Le réalisme dialogique se doit donc d'être un métaréalisme : il doit faire preuve de transparence par rapport aux mécanismes textuels et aux prérogatives cognitives de son propre discours. Les œuvres de Michael Moore offrent les illustrations les plus parlantes de ce dialogisme métaréaliste. Moore, par la mise en scène de sa propre personnalité d'investigateur, offre une vision théâtralisée des stratégies discursives qu'il met en œuvre. Au lieu de faire appel à la figure supposément neutre et souvent invisible de l'auteur des documentaires classiques, il nous laisse assister aux différentes étapes de la mise en œuvre de sa quête cognitive, souvent sous le registre de la comédie.

Enfin, la modestie cognitive du réalisme dialogique ne peut se satisfaire de l'idée qu'une œuvre isolée puisse éclairer de manière décisive

son objet d'investigation. Elle doit nous mener au contraire à concevoir les œuvres non comme des objets accomplis, aux frontières bien délimitées, mais comme des maillons d'un processus ouvert. Si, comme le suggère Mikhaïl Bakhtine dans sa définition du dialogisme, la culture est un dialogue infini, on ne peut espérer qu'une œuvre isolée, qu'elle soit réaliste ou non, puisse offrir une vision accomplie d'un aspect quelconque du monde social. Il faut donc en conclure que toute œuvre réaliste doit inclure dans son champ d'action non seulement les textes qui lui ont servi de sources, mais aussi les textes et déclarations qu'elle est capable de susciter. Dans le cas des documentaires, ceci veut dire que les controverses déclenchées par les éléments politiques et sociaux de chaque œuvre font virtuellement partie de l'œuvre elle-même, ou, plus précisément, du processus d'investigation réaliste dans lequel elle s'inscrit inévitablement.

Paradoxalement, la décision des auteurs réalistes contemporains de ne pas se poser en arbitres infaillibles de la réalité se double de ce qui peut apparaître comme un impératif diamétralement opposé. Afin de remplir les conditions de véridicité que nous évoquions plus haut, les œuvres réalistes, aussi modestes soit leur positionnement cognitif, doivent se baser sur une confiance minimale dans la capacité de leur discours à rendre compte de la réalité sociale. Quand Michael Moore, Morgan Spurlock, Florence Aubenas, Günter Walraff ou les réalisateurs des courts métrages de *Strip Tease* s'intéressent à un aspect du monde social, ils ou elles ne peuvent présupposer que cet environnement puisse être purement inconnaissable : un tel postulat viderait leur entreprise de tout sens. Le théoricien du postmodernisme égypto-américain Ihab Hassan utilise le terme « confiance cognitive » (« cognitive trust ») pour décrire le rapport au monde qui sert de base minimale au réalisme (80). L'existence d'une telle confiance se vérifie empiriquement dans la vie quotidienne par le fait qu'elle sous-tend une large majorité de nos jugements. Le philosophe américain Donald Davidson remarque malicieusement que même le discours le plus sceptique ne peut avoir de sens que s'il se déploie par rapport à un arrière-plan de « croyances partagées » (200). Ce rapport de confiance trouve également un fondement conceptuel dans les arguments qui mettent en lumière les limites de la doxa antiréaliste. L'indéterminisme qui résulte des thèses poststructuralistes n'est en effet ni plus ni moins qu'une hypothèse métaphysique—un principe totalisant échappant à la preuve empirique. Seule une appréhension totale du monde pourrait prouver de manière irréfutable que la réalité est soumise inéluctablement et en tout

point au changement absolu. En l'absence d'une telle omniscience, l'indéterminisme n'est qu'une intuition sans preuves concluantes. La thèse inverse—la croyance en un degré suffisant de stabilité du monde environnant (le « *Lebenswelt* », pour reprendre le terme de Jürgen Habermas)—reste donc défendable, bien qu'elle soit tout aussi impossible à étayer de manière absolue (Habermas, « *Actions* » 227).

Le réalisme contemporain se déploie donc comme une pratique précaire fondé sur un optimisme mesuré : dans sa tentative d'offrir une connaissance non-totalisante du *Lebenswelt*, il reste suspendu entre modestie et confiance cognitives. Dans des recherches ultérieures, il sera possible de démontrer que la théorie de l'agir cognitif de Jürgen Habermas offre un modèle méthodologique approprié pour une telle pratique réaliste. L'agir cognitif selon le philosophe allemand est un processus dialogique qui envisage le savoir à la confluence de l'action d'un locuteur, d'un interlocuteur et d'un état de faits. Son but est d'atteindre un accord raisonnable au sujet d'une situation donnée (Habermas, « *Actions* » 216). Ces principes peuvent donc servir de fondement à un projet artistique qui, sur base de stratégies discursives très diverses, interroge le monde social dans une perspective d'intelligibilité. Pour reprendre une expression de Georg Lukács, il est donc encore possible aujourd'hui de ne pas prendre la vanité de la connaissance pour acquise et de poser au monde environnant la « question raisonnable » (*Meaning* 69).

Ouvrages cités

- Aubenas, Florence. *Le quai de Ouistreham*. Documentaire. S. 1.: Editions de l'Olivier-Seuil, 2010.
- Audiard, Jacques, réal. *Dheepan*. Long métrage de fiction. Avec Jesuthasan Anthonytasan et Kalieaswari Srinivasan. Why Not Productions-France 2 Cinéma, 2015.
- Auerbach, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Paris : Gallimard, 1968.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Olivier Daram. 1975. Paris, Gallimard, 1978.
- Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. 1835. Ed. Philippe Berthier. Paris: GF Flammarion, 1995, 2006.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.

- Barthes, Roland. "L'effet de réel." 1968. Barthes, Roland, et al. *Littérature et réalité*. Eds. Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Paris: Seuil, 1982. 81-90.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Collection Seuil Points 70. Paris: Seuil, 1976.
- Bowlby, Rachel. *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola*. New York: Methuen, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Carroll, John B, ed. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Préface de Stuart Chase. New York and London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology-Wiley and Sons, Inc., 1956.
- Chklovski, Victor. "L'art comme procédé." *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Ed. et trad. Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. 1965. Paris: Seuil, 2001. 75-97.
- Dardenne, Jean-Pierre et Luc Dardenne, réal. *L'enfant*. Long métrage de fiction. Perf. Deborah François et Jérémie Renier. Les films du fleuve-Archipel 33-RTBF, 2005.
- Dardenne, Jean-Pierre et Luc Dardenne, réal. *Rosetta*. Avec Emilie Dequenne et Fabrizio Rongione. ARC Productions-Canal+-Les Films du Fleuve-October Films-RTBF, 1999
- Davidson, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*. 1984. 2d. éd. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. 1916. Eds. Charles Bally, Albert Sechehaye, et Albert Riedlinger. Trad. Wade Baskin New York: McGraw-Hill, 1966.
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel: De Balzac à Simenon*. Seuil Points, 434. Paris: Seuil, 2000.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. 2003. London: Penguin Books, Lt., 2004.
- Eichenbaum, Boris. "Comment est fait *Le Manteau* de Gogol." 1918. *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Ed.

- Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. 1965. Paris: Editions du Seuil, 2001. 215-37.
- Elias, Robert H. *Theodore Dreiser: Apostle of Nature*. 1948. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- Farhadi, Asghar, réal. *Le passé*. Avec Bérénice Bejo, Tahar Rahim et Ali Mosaffa. Memento Films Production-France 3 Cinéma-Canal+, 2013
- Foucault, Michel. "Truth and Power." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 51-75.
- Furst, Lilian R. *All Is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Genette, Gérard. "Vraisemblance et motivation." *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 71-99.
- Habegger, Alfred. *Gender, Fantasy, and Realism in American Literature*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Habermas, Jürgen. "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Actions, and the Lifeworld." 1988. *On the Pragmatics of Communication*. Ed. Maeve Cooke. Cambridge: Polity Press, 1999. 215-56.
- Habermas, Jürgen. "Toward a Critique of the Theory of Meaning." 1992. Habermas, Jürgen. *On the Pragmatics of Communication*. Ed. Maeve Cook. Trad. Maeve Cook et William H. Hohengarten. 1999. Cambridge, UK: Polity, 2002. 277-306.
- Hassan, Ihab. "Realism, Truth, and Trust in Postmodern perspective." *Reading Without Maps? Cultural Landmarks in a Post-Canonical Age*. Ed. Christophe Den Tandt. New Comparative Poetics 17. Brussels: P.I.E.-Peter Lang, 2005. 67-83.
- Herman, Luc. *Concepts of Realism*. Columbia, SC: Camden House, 1996.
- Howard, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985.
- Hugo, Victor. *Les misérables*. 1862. Paris : Editions Pocket, 2013.
- Jakobson, Roman. "Du réalisme en art." *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Ed. et trad. Tzvetan Todorov. Pref. by Roman Jakobson. 1965. Paris: Seuil, 2001. 98-109.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale: les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

- Jakobson, Roman. "Notes marginales sur la prose du poète Pasternak." 1935. *Huit Questions de poétique*. Ed. and trans. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1977. 51-75.
- Jakobson, Roman et Claude Lévi Straus. "'Les chats' de Charles Baudelaire." 1962. *Huit Questions de Poétique*. Seuil Points no. 85. Paris: Seuil, 1977. 163-88.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism." *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. 103-149.
- Kaplan, Amy Beth. *The Social Construction of Realism*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. 1969. Collection Seuil Points 96. Paris, Les Éditions du Seuil, 1978.
- Kristeva, Julia. "Une poétique ruinée." Preface. *La poétique de Dostoïevski*. By Mikhaïl Bakhtine. 1970 [1929]. Trad. Isabelle Kolitcheff. Collection Seuil Points 372. Paris: Seuil, 1998. 5-29.
- Lacan, Jacques. "Le séminaire sur 'La lettre volée'" *Ecrits I*. Seuil Points 5. Paris: Seuil, 1966. 19-75.
- Lamensch, Marco et Jean Libon, créat. *Strip Tease, vol. 1. 2. 3*. Série télévisée documentaire. DVD. RTBF-MK2 S. A., 2004.
- Lamensch, Marco et Jean Libon, créat. *Strip Tease, vol. 4*. Série télévisée documentaire. DVD. RTBF-MK2 S. A.-Aconit Productions-France 3 / VF Films Productions, 2008.
- Lamensch, Marco et Jean Libon, créat. *Strip Tease, vol. 5*. Série télévisée documentaire. DVD. RTBF-MK2 S. A.-Aconit Productions-France 3 / VF Films Productions, 2008.
- Loach, Ken, réal. *Raining Stones*. Avec Bruce Jones, Gemma Phoenix, et Julie Brown. Channel Four Films-Parallax Pictures, 1993.
- Lukács, Georg. "Narrate and Describe." *Writer and Critic and Other Essays*. Ed. et Trad. Arthur D. Kahn. New York: Grosset and Dunlap, 1970. 110-148.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. 1962. Trad. Hannah and Stanley Mitchell. Peregrine Books. Harmondsworth, U.K.: Penguin Books, 1969.
- Lukács, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. Trad. John Mander. London: Merlin Press, 1963.

- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. 1916. Trad. Anna Bostock. London: Merlin Press, 2003.
- Lytard, Jean-François, *Le différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Mandelbaum, David G, ed. *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1949.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Miller, Hillis J. "Sketches by Boz, *Oliver Twist*, and Cruikshank's Illustrations." *Dickens Centennial Essays*. Eds. Ada Nisbet et Blake Nevius. Berkeley: U of California P., 1971. 85-126.
- Miller, Hillis J. "Sketches by Boz, *Oliver Twist*, and Cruikshank's Illustrations." *Realism*. Ed. Furst, Lilian R. *Realism*. Harlow, UK: Longman, 1992. 287-315.
- Moers, Ellen. *Two Dreisers*. New York: Viking Press, 1969.
- Moore, Michael et Kathleen Glynn. *Adventures in a TV nation*. 1998. London: Pan-Macmillan, 2002.
- Moore, Michael Moore. *Fahrenheit 9/11*. Long métrage documentaire. D IFC Films/ Fellowship Adventure Group/ Lions Gate, 2004.
- Moore, Michael, réal. *Bowling for Columbine*. Long-métrage documentaire. Dog Eat Dogs/Alliance Atlantis, 2002
- Moore, Michael, réal. *Roger and me*. Long-métrage documentaire. Dog Eat Dogs, 1989.
- Morris, Pam. *Realism*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2003.
- Norris, Frank. *The Literary Criticism of Frank Norris*. Ed. Donald Pizer. Austin: The University of Texas Press, 1964.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Collection Microcosmes: Écrivains de toujours 52. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- Riis, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. 1890. New York: Dover Publications, 1971.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* 1948. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1976.
- Scorsese, Martin, réal. *Hugo Cabret Avec Asa Butterfield et Jude Law*. Paramount Pictures-GK film-Infinity Nihil, 2011.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. H. Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1982.

- Sinclair, Upton. *The Jungle*. 1906. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1984.
- Spurlock, Morgan, réal. et scén. *Super Size Me*. Long métrage documentaire. Kathbur Pictures-The Con, 2004.
- Storck, Henri et Joris Ivens. *Misère au Borinage*. Court-métrage documentaire. 1933.
- Sue, Eugène. *Les mystères de Paris*. 1842-43. Paris : Editions Bouquins, 2012.
- Tallis, Raymond. *In Defence of Realism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988.
- Walcutt, Charles. *American Literary Naturalism: A divided Stream*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1956.
- Wallraff, Günter. *Tête de Turc [Ganz Unten]*. 1985. Trad. Alain Brossat et Klaus Schuffels. With a Preface by Gilles Perrault. Paris: Editions la Découverte, 1987.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader: First Series; Annotated Edition*. 1925. Ed. Andrew McNeillie. San Diego: Harvest-Harcourt, Inc., 1984.
- Zola, Emile. "The Experimental Novel." 1880. *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. George J. Becker. Princeton, NJ: Princeton U.P., 1963. 161-196.
- Zola, Emile. *La curée*. Paris : 1871. Le Livre de Poche, 1978.