

« Réel mais idéal » : l'idéalisme du roman selon Victor Hugo, Theodor Fontane et Thomas Hardy

Marie PANTER
École Normale Supérieure de Lyon
CERCC

Dans l'histoire littéraire française, la seconde moitié du XIX^e siècle correspond au triomphe du roman réaliste, qui se définit notamment par son anti-idéalisme – le naturalisme pouvant être envisagé sur ce point comme une radicalisation du réalisme. Écrits sur le roman et sur le réalisme-naturalisme sont intimement liés¹, de sorte que le genre romanesque apparaît à cette époque comme le grand genre d'une nouvelle ère, qui doit s'écrire sur les ruines du romantisme, assimilé à l'idéalisme². Les réalistes français transforment donc le constat hégélien en programme esthétique : dans *L'Esthétique*, Hegel définit en effet le roman, qu'il fait naître sous la plume de Cervantès, comme la forme d'expression du monde moderne, prosaïque, bourgeois et incompatible avec la réalisation de l'idéal, c'est-à-dire de l'individu et de sa liberté. Selon lui, l'avènement du roman est une nécessité historique car « la prose succède à la poésie, le réel à l'idéal³ ». Les romanciers réalistes-naturalistes entérinent cette définition du monde moderne et du roman, et leurs écrits tentent de définir la poétique de cette forme-sens, qui doit tendre à exprimer au mieux le monde prosaïque, ou encore anti-idéaliste. La pensée du roman au XIX^e siècle va donc de pair avec une pensée de l'histoire des civilisations et avec l'idée qu'il existe une rupture fondamentale entre l'âge poétique et idéaliste, notamment marqué par la croyance en Dieu, et l'âge prosaïque et anti-idéaliste, qui serait né de l'avènement de la science⁴.

Si l'histoire littéraire a consacré cette théorie réaliste du roman, Jean-Marie Seillan⁵ a montré l'existence en France d'un genre constitué bien que marginal,

1. Pensons par exemple à la préface de *Pierre et Jean, Le Roman* (1888), qui est aussi un manifeste pour le réalisme, ou aux nombreuses préfaces-manifestes de la période : celles de *Germinie Lacerteux*, de *L'Assommoir*, etc.

2. En témoignent notamment les assimilations que fait Zola dans *Le Roman expérimental*.

3. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, t. II, trad. fr. Charles Bénard, éd. Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 549-550. On retrouve par exemple des accents nettement hégéliens dans les écrits de Zola, notamment dans *Deux définitions du roman* (1866). Les termes hégéliens se retrouvent également dans les écrits de Lukács, mais aussi de Bakhtine, et ont durablement posé les termes de l'analyse du genre romanesque.

4. Selon Zola notamment. Chez Hegel, la rupture se situe davantage du côté de l'avènement de la bourgeoisie.

5. Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou « bouillon de veau »*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

qu'il qualifie de roman idéaliste et qui s'oppose à cette définition hégémonique du roman. Il fait de George Sand la mère spirituelle de ces romanciers⁶ résistant au réalisme. S'il exclut Victor Hugo de cette étude, celui-ci apparaît pourtant dans le second XIX^e siècle comme le grand défenseur d'une esthétique qui assume l'héritage romantique et idéaliste, relégué aux oubliettes par l'avant-garde réaliste. En outre, si l'on se tourne vers l'étranger, le roman réaliste anti-idéaliste, malgré sa fortune dans les théories du roman, apparaît comme une spécificité française. En Angleterre et en Allemagne, les romans hugoliens sont des succès populaires tandis que les romans réalistes-naturalistes suscitent la polémique. Theodor Fontane et Thomas Hardy, romanciers difficiles à qualifier à l'aide des catégories de l'histoire littéraire française, ont ainsi publié leurs rares écrits sur le roman en réaction au réalisme anti-idéaliste français.

Il s'agira donc de confronter les écrits sur le roman de Victor Hugo, de Theodor Fontane et de Thomas Hardy, qui se distinguent d'abord dans le contexte du second XIX^e siècle par leur pensée du monde moderne, qu'ils interprètent comme un âge encore capable de poésie⁷, donc susceptible de réserver une place à l'idéal. D'un point de vue philosophique, ils ne sont donc pas anti-idéalistes. Leur pensée du genre romanesque, sur laquelle on se concentrera, doit alors être lue à la lumière de cette singularité en contexte : il s'agit pour eux de faire du roman un genre poétique, en continuité plutôt qu'en rupture avec les grands genres que leurs contemporains déclarent volontiers dépassés. Leur point commun est alors de penser le roman comme un genre réaliste idéaliste, conformément à la formule de Hugo, qui appelait de ses vœux, dès 1823, l'avènement d'un roman moderne qui serait « réel mais idéal⁸ ».

Idéalisme et « idéalréalisme »

Le terme « idéalréalisme », employé par Fichte, n'a pas été retenu par l'histoire littéraire. Appliqué à la littérature dans les écrits de Goethe et de Schiller, référence commune à nos trois auteurs⁹, il désigne un réalisme idéaliste ou, réciproquement, un idéalisme réaliste. Il s'agit en effet pour eux, dès le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, de défendre une esthétique de la juste mesure, contre un réalisme brut et grossier, mais aussi contre un idéalisme qui serait sans prise avec le réel. Le premier présenterait un défaut d'imagination, le second en constituerait un excès. Dans l'essai *Sur la poésie naïve et sentimentale* (1795-1796), Schiller tente de définir un art moderne bourgeois, qui serait à la

6. Jules Sandeau, Octave Feuillet, Victor Cherbuliez, André Theuriot, Georges Ohnet, Ludovic Halévy.

7. Hugo est déiste, Fontane chrétien, et Hardy se dit agnostique mais témoigne d'une interrogation très forte sur la place de la transcendance dans le monde moderne. Cet élément participe de leur idéalisme.

8. Victor Hugo, « Sur Walter Scott. À propos de *Quentin Durward* », repris dans *Littérature et philosophie mêlées* [1834], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 149.

9. Davantage que les romantiques allemands.

fois adapté aux réalités du monde tel qu'il est devenu – donc réaliste, et susceptible d'être aussi grand que l'art classique – c'est-à-dire idéaliste. Selon lui, le monde ancien permettait naturellement l'équilibre entre les pôles du « naïf » (le réalisme) et du « sentimental » (l'idéalisme). Au contraire, le monde moderne conduirait à leur dissociation et à un excès d'« idéalisme » [*Idealismus*] ou de « naturalisme » [*Naturalismus*¹⁰]. Dans une lettre à Goethe du 14-15 septembre 1797, il résume sa position en ces termes :

Il faut deux choses pour faire un poète et un artiste : il faut qu'il s'élève au-dessus du réel, il faut qu'il garde pied dans le domaine sensible. Lorsque les deux données se trouvent associées, et dans ce cas seulement, on peut parler d'un art de qualité esthétique¹¹.

Dans une autre lettre à Goethe, du 5 janvier 1798, il emploie l'expression « idéaliser le réel¹² » : le réel est bien l'objet de l'art, mais son traitement est nécessairement idéalisant car il est le lieu où l'idéal se manifeste et l'artiste est celui qui doit le voir. En somme, l'art moderne doit être réaliste, mais l'artiste doit y témoigner de la présence de l'idéal dans le réel. Il rejoint parfaitement Goethe sur ce point : ce dernier s'en prend lui aussi régulièrement au naturalisme, tout en se disant réaliste, la différence entre les deux tenant pour lui aussi au traitement de la réalité. Cette définition de la *mimèsis* est aussi liée à la lecture d'Aristote, référence constante dans la correspondance de Goethe et de Schiller : dans *La Poétique*, Aristote présente en effet la littérature comme un art d'imitation, mais opère une distinction entre la *mimèsis* bien entendue et l'imitation servile. Pour lui, l'activité mimétique consiste à dégager l'idée du réel au moyen de l'imagination.

Victor Hugo retrouve les termes de Goethe et de Schiller, en particulier le couple antithétique et complémentaire « réel » et « idéal », tout en lui donnant une interprétation singulière. De la préface de *Cromwell* (1827) à *William Shakespeare* (1864), il revendique en effet ce qu'il appelle du bout des lèvres « romantisme » et qui est à proprement parler un réalisme idéaliste. On peut ainsi lire l'esthétique du grotesque et du sublime à la lumière de la position de Goethe et de Schiller : en insistant sur la nécessité de rendre compte de la totalité du réel (beau et laid, idéal et réel, âme et corps) de façon stylisée, Hugo s'inscrit dans la lignée de l'« idéalréalisme » allemand : l'esthétique du grotesque et du sublime, destinée à rendre compte de la dualité de l'homme et du monde, en est une formulation originale. Celle-ci est alors vouée à faire de l'art moderne un art supérieur car il doit conduire à la « vérité ». Hugo prône une stylisation du réel, c'est-à-dire une *mimèsis* idéalisante qui a la particularité d'être fondée sur

10. Le terme « Naturalismus » désigne en effet sous leur plume un réalisme brut. Le terme « Realismus » est employé tantôt dans ce sens péjoratif, tantôt dans un sens mélioratif, comme le pôle complémentaire de l'idéal.

11. J. W. von Goethe et Friedrich Schiller, *Correspondance entre Goethe et Schiller. T. I, 1794-1805*, trad. fr. Lucien Herr, revue par Claude Roëls, Paris, Gallimard, 1994, p. 45.

12. *Ibid.*, t. II, 1794-1805, p. 13.

Pantithèse. Le terme-clé de la préface de *Cromwell*, si on lit attentivement le texte, est en fait « réel ». Rappelons par exemple ce passage essentiel pour comprendre le réalisme idéaliste hugolien : « Tout ce qui est dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, toit doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette de l'art¹³ ». La « baguette de l'art » doit opérer la transfiguration du réel pour le faire entrer dans l'art. Hugo maintient cette esthétique tout au long de sa vie, mais en 1864, dans *William Shakespeare*, il appuie la défense du romantisme menacé et jugé dépassé sur la défense de l'idéal. Cette fois, le terme-clé est « idéal », même si l'essentiel du propos n'a pas changé. Dans cet ouvrage, Hugo prend de la hauteur par rapport aux querelles françaises en inscrivant la défense de l'idéalisme dans une tradition qu'il fait remonter aux antiques. Il présente la littérature et l'art comme étant unis autour du même objectif. Il résume ainsi le but de l'art, en évoquant « le beau problème de l'art, le plus beau de tous peut-être, la peinture vraie de l'humanité obtenue par le grandissement de l'homme, c'est-à-dire la génération du réel dans l'idéal¹⁴ ». Hugo réaffirme ainsi son objectif – le « vrai » – mais le fait découler de l'union du « réel » et de « l'idéal », là où les réalistes opposent le vrai à l'idéal. Plus loin, il professe sa foi en l'idéal, qu'il oppose au progrès :

Le progrès, but sans cesse déplacé, étape toujours renouvelée, a des changements d'horizon. L'idéal, point.

Or, le progrès est le moteur de la science ; l'idéal est le générateur de l'art. [...]

Le relatif est dans la science ; le définitif est dans l'art¹⁵.

Hugo fait référence dans ce passage au progrès scientifique, obsession d'une époque positiviste à laquelle il rappelle que la science ne peut tout connaître, et que seul l'art peut rendre compte de l'idéal, c'est-à-dire de l'idée. De manière générale, Hugo ne renonce pas dans *William Shakespeare* à son aspiration réaliste – telle que nous l'avons définie. Cependant, le contexte politique et esthétique dans lequel il écrit le conduit à insister sur la nécessaire éducation du peuple par l'art et à accentuer le versant idéaliste de son esthétique :

Travailler au peuple ; ceci est la grande urgence.

L'âme humaine, chose importante à dire dans la minute où nous sommes, a plus besoin d'idéal que de réel.

C'est par le réel qu'on vit : c'est par l'idéal qu'on existe¹⁶.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre que *L'Homme qui rit* consiste pour Hugo à « affirmer l'âme¹⁷ », comme il l'écrit dans ses projets de préface : pour des raisons politiques, le peuple a besoin d'idéal et d'une littérature qui

13. Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, *Œuvres complètes, Critique*, dir. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 25.

14. Victor Hugo, *William Shakespeare*, éd. Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion, « GF », 2003, t. I, II, 2, p. 80.

15. *Ibid.*, t. I, III, 3, p. 125.

16. Victor Hugo, *William Shakespeare*, éd. cit., t. II, V, 2, p. 260.

17. Cité en annexe de *L'Homme qui rit* (Paris, Ollendorf, 1907, p. 541).

représente non pas la vie mais l'existence, interprétée dans un cadre éthique et idéaliste. Dans les écrits de Victor Hugo, le terme « idéal » n'est pas un terme purement abstrait et susceptible de recouvrir de nombreuses acceptions. Il faut le comprendre, à la lumière de la tradition idéaliste allemande, comme le pôle complémentaire du réel. Il désigne alors le sujet, c'est-à-dire l'âme, la conscience, la liberté, ou encore le divin en l'homme.

Contre l'anti-idéalisme français

Theodor Fontane et Thomas Hardy sont contemporains du dernier Hugo, mais publient leurs principaux écrits sur l'art au moment de l'avènement du réalisme-naturalisme. Leur opposition à l'anti-idéalisme est en particulier suscitée par la publication des romans de Zola et du *Roman expérimental*. Si le terme « idéal » se fait rare sous leur plume, leurs écrits témoignent d'une position comparable à celle de Hugo. En Allemagne, Goethe et Schiller ont eu une influence durable dont témoigne Theodor Fontane. Dès 1853, dans l'essai *Notre poésie lyrique et épique depuis 1848*¹⁸, celui-ci appelle l'art moderne à s'orienter vers le réalisme. Cependant, Fontane ne se livre aucunement à une défense de ce que Goethe et Schiller appelaient le « naturalisme », et souligne au contraire que ces deux auteurs étaient déjà des « représentants convaincus du réalisme¹⁹ » [*entschiedene Vertreter des Realismus*], citant à l'appui le *Werther* et les *Lieder* de Goethe, ou encore les premiers drames de Schiller. Comme Goethe et Schiller, il opère donc un *distinguo* très net entre le réalisme et le naturalisme à partir de la place qu'ils réservent à l'idéal. Pour lui, le réalisme est à la fois « aussi vieux que l'art-lui-même²⁰ » et la voie de l'avenir car il n'est pas encore parvenu à son accomplissement. Citant l'exemple d'un précurseur du réalisme en sculpture, il qualifie son art de « réalisme brut, prosaïque, auquel il manque encore la transfiguration poétique²¹ » [*die poetische Verklärung*]. Il se livre alors à un long exposé sur ce que n'est pas le réalisme, pour finir par décrire ce qu'il est et emploie la métaphore de la sculpture : le réalisme brut se contente de tirer des blocs de marbre de la réalité ; le réalisme poétique le taille pour le transfigurer. Le terme central de cet essai est celui de « transfiguration » [*Verklärung*]. Fontane s'inscrit explicitement dans la défense de ce qu'on a appelé en Allemagne le « réalisme poétique²² » [*poetischer Realismus*], autrement dit, un réalisme idéaliste.

18. Theodor Fontane, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, *Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. 1. *Aufsätze und Aufzeichnungen*, München, Carl Hanser, 1969, p. 236-259. Pour les écrits de Fontane et de Hardy, il s'agit de notre traduction, sauf mention contraire.

19. *Ibid.*, p. 236.

20. *Ibid.*, p. 238. Rejoignant ainsi Auerbach mais aussi Goethe et Schiller, Fontane fait du réalisme un phénomène moderne tout en l'employant largement comme une catégorie transhistorique.

21. Theodor Fontane, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, éd. cit., p. 237.

22. Selon l'expression d'Otto Ludwig dans *Shakespeare-Studien*, éd. M. Heydrich, Leipzig, Knobloch, 1872, p. 264. Il l'oppose au « réalisme naturaliste » [*naturalischer Realismus*].

Tout en mettant la réalité au fondement de tout art, il insiste, de façon métaphorique, sur la nature de la *mimèsis*. L'image du bloc de marbre – le fragment de réel – motivée par la référence à la sculpture, lui permet d'insister sur la valeur de la transformation que doit opérer l'art, ce qui n'est pas sans rappeler « la baguette de l'art » évoquée par Hugo. Pour Fontane, l'art ne saurait être une copie de la réalité, encore moins de toute la réalité, mais l'imagination est présentée comme transfiguration et non création absolue. Dans les années 1880, alors qu'il est devenu romancier, Fontane réaffirme sa position en commentant le phénomène zolien, pour lequel il se prend de passion. S'il reconnaît l'importance de Zola, il exprime dans sa correspondance ses critiques à l'encontre du héros du naturalisme. Le 12 juin 1883, il écrit ainsi ce jugement lapidaire à propos de *L'Assommoir* : « ce n'est pas de l'art [...] l'art c'est l'art²³ ». Il revient sur cette idée dans une lettre du 14 juin 1883 :

La vie n'est pas comme cela, et si elle était ainsi faite, il faudrait créer le voile de beauté capable de la transfigurer [*der verklärende Schönheitsschleier*]. Mais il n'est même pas nécessaire de la créer ; la beauté est là, il suffit de savoir la déceler ou, du moins, de ne pas faire exprès de ne pas la voir. Le véritable réalisme sera toujours plein de beauté ; car le beau, Dieu soit loué, fait partie de la vie tout autant que le laid²⁴.

Dans cette lettre, Fontane lie conception de l'art et de la vie, et révèle sa croyance toute personnelle en l'existence de la beauté, de la valeur, en somme de l'idéal. S'il n'emploie pas le terme « idéal », c'est bien sur ce point qu'il conteste Zola. Il lui reproche à la fois son manque de croyance en l'idéal, et sa conception anti-idéalise de la *mimèsis*. Cependant, son intérêt pour Zola a été tel qu'il a projeté de publier un essai qui lui aurait été consacré. À partir de la lecture de *La Fortune des Rougon* et de *La Conquête de Plassans*, il ébauche un essai dans lequel il le conteste sur de nombreux points. D'un point de vue esthétique à proprement parler, Fontane dresse ainsi la liste des talents et des défauts de Zola :

Son *réalisme ou naturalisme* [*Realismus oder Naturalismus*]. Gussow. C'est plein de qualités mais ce n'est pas du réalisme. Il y a de temps à autre des laideurs, mais ces laideurs ne sont pas réalistes. Le réalisme est la *reproduction artistique* (non la simple copie) [*die künstlerische Wiedergabe (nicht das blosse Abschreiben)*] de la vie. Donc authenticité, vérité. Pour moi, ces grandes vertus lui font grandement défaut²⁵.

Fontane dénie à Zola sa capacité à idéaliser le réel et en conclut qu'il n'est pas un réaliste, car pour Fontane, le réalisme doit être idéaliste.

Hardy, romancier victorien, appartient enfin à une troisième tradition, héritière d'un romantisme anglais particulièrement conceptuel, ayant fortement

23. Theodor Fontane, cité par Pierre Bange, « Fontane et le naturalisme. Une critique inédite des Rougon-Macquart », *Études germaniques*, avril-juin 1964, p. 143.

24. Theodor Fontane, *Briefe an seine Familie*, t. 2, Berlin, 1906, p. 35. Cité et traduit par Jacques Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme : de l'espoir au désenchantement*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2008, p. 180.

25. Theodor Fontane, cité par Pierre Bange, *art. cit.*, p. 155-156.

théorisé l'imagination artistique. Si Hardy n'est pas un théoricien, ses écrits sur l'art sont marqués par un lexique qui le rattache immédiatement à la tradition idéaliste. Il se caractérise en outre par ses critiques virulentes du réalisme, qu'il faut lire là encore comme des critiques de l'anti-idéalisme. Il s'en prend ainsi au réalisme en tant qu'il se complaît dans la laideur et la description de la part animale de l'être humain. Il vise ainsi le réalisme français, né après 1850, et expose sa propre conception de l'art :

Les passions supérieures doivent toujours se placer au-dessus des passions basses – les tendances intellectuelles au-dessus des tendances animales, et les tendances morales au-dessus des tendances intellectuelles – quel que soit leur traitement, *réaliste ou idéal* [*realistic or ideal*]. Tout système d'inversion qui attacherait plus d'importance à la description des appétits de l'homme qu'à la description de ses aspirations, de ses goûts ou de ses humeurs, condamnerait les anciens maîtres de la création imaginative [*imaginative creation*], d'Eschyle à Shakespeare. Que nous considérons les arts qui décrivent les hommes comme une critique de la vie [*a criticism of life*], selon l'expression de Mr. Matthew Arnold, ou comme une révélation de la vie [*a revelation of life*], selon l'expression de Mr. Addington Symonds, le matériau reste le même, avec son caractère sublime, sa beauté, sa laideur, selon les cas. Les manifestations les meilleures doivent avoir plus d'importance que les mauvaises, sans changer radicalement la nature humaine au point d'en faire ce que nous pouvons difficilement concevoir dans un futur déclin même lointain, et que nous ne reconnaissons certainement pas à présent²⁶.

Le refus de l'idéalisation constitue le principal défaut du réalisme pour Hardy, qui oppose deux types d'art en les présentant comme étant tous deux fondés sur le réel : l'art doit viser le « vrai », que ce soit par un traitement « réaliste » ou « idéal ». Pour lui aussi, la *mimèsis* est nécessairement idéalisante. Elle doit chercher à reproduire non pas la vie dans son versant accidentel, mais dans ses lois ou principes, ce par quoi Hardy se situe résolument dans une perspective « idéalréaliste ». La littérature doit être « critique » ou « révélation », mais en aucun cas simple imitation : il s'agit d'une « création imaginative ». Dans *The Life of Thomas Hardy*, il emploie des expressions qui rappellent largement la notion de « transfiguration » chère à Fontane puisqu'il ne proscrit pas les sujets laids, mais invite à « voir la beauté au cœur même de la laideur²⁷ ». Il s'agit d'un véritable programme pour une nouvelle esthétique :

Je pense que l'art tient au fait de fonder sur ces défauts une nouvelle beauté, jusque-là non perçue, en les irradiant de « la lumière qui ne fut jamais » à leur surface, mais que l'œil de l'esprit [*the spiritual eye*] perçoit en eux à l'état latent²⁸.

Il s'agit de plonger au cœur des choses pour faire naître un nouveau regard sur le monde, au-delà des apparences sensibles. « L'œil de l'esprit » est celui du sujet

26. Thomas Hardy, *The Profitable Reading of Fiction* [1888], *Selected Poetry and Non-Fictional Prose*, éd. Peter Widdowson, Basingstoke, Macmillan, 1997, p. 245. Nous soulignons « réaliste ou idéal ».

27. Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*, London, Macmillan, New York, St. Martin's Press, 1962, p. 121.

28. *Ibid.*, p. 114.

conçu comme l'instance créatrice du monde selon l'idéalisme allemand. En 1890, Hardy accentue sa prise de distance avec le réalisme dans une formulation tout à fait originale, et néanmoins idéaliste :

L'art est le fait de disproportionner (c'est-à-dire distordre, jeter hors de proportions) les réalités, pour montrer plus clairement les faits qui importent dans ces réalités, lesquelles, si elles ne sont que copiées ou inventoriées, peuvent être observées mais plus probablement survolées. Ainsi, le « réalisme » n'est pas de l'Art²⁹.

Le terme « réalisme », entre guillemets, désigne sans aucun doute le réalisme français, voire le naturalisme. Sa critique du réalisme repose sur le fait qu'il n'est pas idéaliste au sens où il ne repose pas sur la recherche de l'idée dans le réel et sur l'imagination artistique. Hardy insiste sur « l'idiosyncrasie de l'artiste » : celui-ci est avant tout un regard qui transmet sa vision pénétrante du réel, quitte à le « distordre ». Hardy témoigne également des implications plus pratiques de sa recherche idéaliste du « vrai » :

Il faut toujours garder à l'esprit, en dépit des appels au réalisme, que la meilleure fiction, comme la plus haute expression artistique dans d'autres domaines, est *plus vraie*, pour ainsi dire, que ne peuvent l'être l'histoire ou la nature. [...]

Et pour en venir à la fiction, jamais personne n'a rencontré un Oncle Toby qui était Oncle Toby tout entier ; aucune Elizabeth décrite par un historien n'a jamais été aussi parfaitement femme que l'Elizabeth fictive de Kenilworth. Ce qu'on appelle *l'idéalisation des personnages* [*the idealization of characters*] est, en réalité, le fait de les rendre trop réels pour être possibles. [...] Un critique français contemporain va même plus loin au sujet des romanciers qui s'attachent aux menus détails sociaux. « Ils sont bien loin, dit-il, des grandes imaginations qui créent et transforment. Ils renoncent à la libre invention ; ils se bornent à une exactitude scrupuleuse ; ils dépeignent des vêtements et des lieux avec des détails sans fin³⁰. »

L'objectif de l'artiste, selon Hardy, est le « vrai », mais il est idéal. Il oppose au réalisme les « grandes imaginations qui créent et qui transforment », selon les termes d'un critique français qui rappelle à nouveau l'horizon de pensée idéaliste allemand et la théorie de l'imagination développée par le romantisme anglais. Comme Fontane et Hugo, Hardy s'intéresse aux personnages, dans cette phrase *a priori* paradoxale : « Ce qu'on appelle l'idéalisation des personnages est, en réalité, le fait de les rendre trop réels pour être possibles ». La stylisation des personnages est la recherche des véritables lois de l'action humaine plutôt que la fidélité à leur apparence. La question de la fidélité de la langue romanesque à la langue parlée est évoquée également comme une recherche vaine, même si lui-même intègre à ses romans des éléments de dialecte. Là encore, le langage ne peut se passer d'une forme de stylisation qui doit rendre compte de ce qu'il est vraiment plutôt que de simplement le reproduire.

Ainsi, les écrits de Hugo, Fontane et Hardy témoignent d'une même promotion d'un art réaliste et/mais idéaliste. Ils retrouvent les termes de

29. *Ibid.*, p. 228-229.

30. *Ibid.*, p. 247-248. Nous soulignons.

l'idéalisme allemand pour définir une esthétique visant le vrai, qui doit naître de la conjonction de l'idéal et du réel. Représenter le réel, c'est en dégager l'idée, la loi, ou encore l'essence.

Poétiques romanesques

Hugo, Hardy et Fontane ne se sont pas prononcés explicitement pour le roman idéaliste en tant que genre. Il s'agit plutôt pour eux de défendre une esthétique et une philosophie qui se répercute sur leur poétique romanesque, et c'est en ce sens que nous envisagerons ici l'idéalisme du roman. Dans *La Pensée du roman* (2003), Thomas Pavel se propose de lire toute l'histoire du genre romanesque à la lumière de la lutte entre idéalisme et anti-idéalisme. Pour lui, tout roman constitue une interrogation sur la possibilité pour l'homme de donner un sens à son existence, de la vivre conformément à l'idéal, malgré ce qui semble s'y opposer. À cette interrogation, le roman serait susceptible d'apporter deux réponses : l'une idéaliste, l'autre sceptique. Faisant du XIX^e siècle le moment d'un désir de conciliation entre la défense de l'idéalisme et la nécessité de rendre compte de la réalité dans sa dimension « empirique et sociale », il présente Hugo comme un romancier idéaliste resté totalement à l'écart de l'ambition réaliste³¹. Il fait en revanche de Hardy et de Fontane les représentants d'une voie de synthèse, fondée sur la recherche d'un équilibre entre les exigences nouvelles du réalisme et le maintien de l'idéalisme. Dans les termes de Thomas Pavel, l'idéalisme désigne la croyance en la valeur, immanente ou transcendante. Dans le contexte du second XIX^e siècle, les attaques dont sont victimes les idéalistes sont d'abord liées à cette dimension philosophique et morale – la croyance est jugée anachronique – mais les idéalistes sont également critiqués sur un plan formel, pour le caractère réputé désuet de leur poétique romanesque.

Ce sont le plus souvent les réalistes qui emploient les expressions de « roman idéaliste » ou « romanciers idéalistes » pour désigner leurs cibles. Dès 1866, dans *Deux définitions du roman*, Zola expose sa conception du roman réaliste³² par opposition au roman idéaliste, qu'il définit ainsi en creux :

Le cadre du roman lui-même a changé. Il ne s'agit plus d'inventer une histoire compliquée d'une invraisemblance dramatique qui étonne le lecteur ; il s'agit uniquement d'enregistrer des faits humains, de montrer à nu le mécanisme du corps et de l'âme. L'affabulation se simplifie ; le premier homme qui passe est un héros suffisant ; fouillez en lui et vous trouverez certainement un drame simple qui met en jeu tous les rouages des sentiments et des passions. [...] C'est ainsi que l'imagination est réglée par la vérité ; elle a pour inventer le vaste champ des réalités humaines, et

31. Thomas Pavel range par exemple Hugo et Sand dans la veine du « roman social idéaliste » [*idealist social novel*].

32. L'emploi de l'adjectif « naturaliste » interviendra un peu plus tard dans les écrits de Zola.

elle puise des événements vraisemblables dans l'inépuisable matière que lui offrent les mille aspects de l'homme et de la nature³³.

L'intrigue du roman réaliste doit être « simple » et « vraisemblable », contre le caractère « dramatique » et l'« affabulation » excessive du roman idéaliste. La définition du champ d'investigation de l'imagination créatrice, telle qu'elle est inféodée à la « vérité », implique ainsi un renoncement à la composition d'une intrigue complexe. L'héroïsme doit être banni et laisser place à la représentativité sociale et historique du personnage. Dans *Le Roman* (1888), Maupassant retrouve cette opposition schématique entre deux esthétiques totalement opposées et présente également le roman réaliste-naturaliste comme une « voie nouvelle » par rapport à la voie idéaliste ancienne. Son essai présente les innovations poétiques du roman réaliste et témoigne également de ce qui l'oppose au roman romanesque ou idéaliste. Il s'agirait d'abord d'une opposition de talents et de conceptions du beau :

Donc, après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante, ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité³⁴.

Pour les idéalistes, l'art serait une déformation de la vie : l'objet artistique serait sélectionné dans la réalité, mais aussi embelli et rêvé. Il serait ainsi conforme à une conception de l'existence, fondée sur la croyance en une dimension « surhumaine » de la vie. Maupassant associe l'idéalisme à la poésie et à l'épopée : l'idéalisme relèverait selon lui d'une conception « poétique » de la vie, qu'il lie à un tempérament. Cependant, Maupassant ne s'en tient pas à cette opposition schématique ; il en déduit deux esthétiques romanesques qu'il continue à opposer en tout point :

Le romancier qui transforme la vérité constante, brute et déplaisante, pour en tirer une aventure exceptionnelle et séduisante, doit, sans souci exagéré de la vraisemblance, manipuler les événements à son gré, les préparer et les arranger pour plaire au lecteur, l'émouvoir ou l'attendrir. Le plan de son roman n'est qu'une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants. [...] En somme, si le Romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal³⁵.

33. Émile Zola, *Deux définitions du roman* [1866], *Écrits sur le roman*, éd. Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2004, p. 96-97.

34. Guy de Maupassant, *Le Roman*, préface à *Pierre et Jean*, éd. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1999, p. 17-18.

35. *Ibid.*, p. 18-20.

Maupassant approfondit l'aspect formel de la distinction opérée par Zola. La principale différence qu'il voit entre ces deux esthétiques romanesques tient à la composition et à l'« Intrigue », qui ne reposent pas sur un critère absolu de vraisemblance. Ainsi, ce manifeste pour le roman réaliste décrit très précisément une esthétique romanesque considérée comme dépassée et caractérisée par son idéalisme. L'opposition entre « romanciers d'hier » et « romanciers d'aujourd'hui » indique l'adhésion de Maupassant au roman réaliste, qu'il distingue du roman naturaliste tout en associant les deux dans leur opposition au roman idéaliste.

Le roman idéaliste, en tant que genre, apparaît donc comme l'expression passée d'un monde daté. Perpétuer cette esthétique dans la seconde moitié du XIX^e siècle signifie, pour Maupassant, « donner une vision déformée, surhumaine, poétique » de la vie, qui serait inapte à exprimer la vérité d'une époque dominée par l'athéisme et la science. Dans leurs écrits, Hugo, Hardy et Fontane ne se revendiquent nullement comme des romanciers « idéalistes », ou pratiquant un genre qu'ils appelleraient « idéaliste ». Pourtant, ils revendiquent de diverses manières leur choix de faire de l'art cette « vision déformée » de la vie, et la possibilité de concilier modernité et idéalisme. Refusant le réalisme brut, ils se prononcent pour le « grandissement » (Hugo), la « transfiguration » (Fontane), ou encore la « distorsion » (Hardy). En dépit des différences majeures qui existent entre des romans comme *L'Homme qui rit* (1869), *Irrungen Wirrungen* (1888) et *Tess of the D'Urbervilles*³⁶ (1891), la poétique romanesque de leurs auteurs est donc comparable, en tant qu'elle est fondée sur les mêmes postulats esthétiques. Chacun de ses romans peut se lire comme une tentative d'accomplir dans le genre romanesque l'union et le juste équilibre du réel et de l'idéal. Ils obéissent ainsi à des principes identiques qui constituent à proprement parler l'idéalisme du genre romanesque, et ce qui fait que Fontane et Hardy, parfois assimilés aux réalistes, échappent totalement à la poétique du roman réaliste anti-idéaliste. On retrouve ainsi sur un certain nombre de points les caractéristiques du roman idéaliste tel qu'il est décrit par Zola ou Maupassant : clôture de la composition, symbolisme et héroïsme du personnage, tension du chronotope vers l'universel³⁷.

Le premier élément distinctif de cette poétique tient à la composition du roman. Loin de composer avec la « prose du monde », en soulignant ses contingences, ses insuffisances et son absence de sens, il s'agit d'ordonner le monde en lui donnant forme et sens. Dans *Le Roman*, Maupassant oppose ainsi le roman réaliste au « roman idéaliste » en fonction de leur traitement de l'intrigue. La composition du roman réaliste prétend procéder à un effacement

36. Nous nous appuyons sur des exemples tirés de ces romans.

37. Hugo, Hardy et Fontane sont bien différents des romanciers idéalistes étudiés par Jean-Marie Seillan, mais on remarquera que les principes poétiques que ce dernier retient dans son ouvrage sont très proches de ceux que nous évoquons ici.

de l'intrigue et de la clôture de l'œuvre. Le personnage réaliste peut ainsi être laissé à la fin du roman à un moment indifférent de sa vie, sans que la totalité de son existence ou de son histoire ne soit ressaisie dans la totalité d'une œuvre close sur elle-même. Au contraire, les romans de Hugo, Hardy et Fontane relèvent d'une composition qui est celle du « roman idéaliste » selon Maupassant : l'intrigue forme un tout organisé, culminant vers un dénouement qui vient clore définitivement l'œuvre. Il ne s'agit pas de retracer l'ensemble d'une vie dans sa banalité, mais de raconter une intrigue, dont l'enjeu est généralement amoureux. Surtout, Hugo, Hardy et Fontane revendiquent la proximité du roman avec la tragédie, forme poétique du monde selon la terminologie de Georg Lukács. Conformément à la définition qu'en donne Aristote – l'imitation d'une action constituée de « commencement, milieu et fin³⁸ » – celle-ci est close sur elle-même et tendue vers son dénouement.

La poétique du personnage peut également être lue à la lumière de la réalisation de l'idéal. L'élément le plus saillant de leur poétique du personnage est en effet le maintien de l'héroïsme, alors même que le personnage est d'abord un individu anonyme et réaliste, symptomatiquement issu du peuple. Gwynplaine, Tess et Lene sont des individus anonymes, mais ils se caractérisent d'une part par leur valeur morale, d'autre part, explicitement pour les deux premiers au moins, par une élection, fût-elle négative. L'autre élément marquant de cette poétique tient à la réception du personnage programmée par le texte : alors que le romancier réaliste ou naturaliste prétend décrire son personnage de façon objective ou critique, parfois par le biais de l'ironie, les narrateurs de ces trois romans se caractérisent au contraire par une posture d'empathie vis-à-vis de leurs personnages principaux. Nulle ironie ne vient donc mettre à distance le caractère positif des valeurs qu'ils incarnent. Ces individus, nettement singularisés, ne relèvent pas de l'esthétique du type, mais de celle du symbole, signifiant l'universel dans sa singularité. Ce symbole est à la fois déconstruit car illisible dans la société du personnage et érigé en modèle d'action pour le lecteur. Ainsi, Gwynplaine est « l'homme-symbole³⁹ » : comme Tess et Lene, il est à la fois homme – réel – et symbole – idéal. On retrouve ainsi le principe d'« idéalisation des personnages » défini par Hardy.

Le troisième élément constitutif que l'on retiendra de cette poétique tient au traitement de l'espace-temps. Le traitement de l'espace se voit bouleversé dans le roman réaliste, qui s'attache à représenter non pas un espace déshistoricisé, exotique, idyllique ou encore utopique mais, dans la lignée du roman du XVIII^e siècle, un espace social identifiable, référentiel et historiquement déterminé. Dans ce contexte, la singularité de nos auteurs est remarquable. Fontane est sans doute l'auteur dont le traitement de l'espace et

38. Aristote, *Poétique*, 1450b, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche classique », 1990, p. 96.

39. Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes, Romans III*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1981, p. 758.

du temps est à première vue le plus réaliste. Cependant, l'étude des espaces dans *Errements et Tourments* fait apparaître un intertexte biblique qui structure le roman et induit une représentation particulière du temps. Ce même intertexte apparaît dans *Tess d'Urberville*, où il se mêle à un imaginaire mythologique qui rend l'ensemble plus syncrétique. En outre, l'espace romanesque hardyen a toutes les apparences de la réalité tout en étant d'un caractère fictif revendiqué, puisque Hardy est l'inventeur du Wessex, « pays en partie réel, en partie rêvé⁴⁰ », dans lequel se passent tous ses romans à partir de *Loin de la foule déchaînée*. Enfin, l'intrigue de *L'Homme qui rit* se situe dans l'Angleterre du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, cadre réaliste et historique reconstitué par le narrateur. Mais un syncrétisme biblique et mythologique très proche de celui que l'on trouve chez Hardy apparaît au fondement de l'imaginaire hugolien dans *L'Homme qui rit*. Le traitement de l'espace-temps fait tendre ainsi le roman à l'universel.

En guise de conclusion : la résistance romantique

Le geste qui rassemble Hugo, Fontane et Hardy consiste à refuser l'orientation que prend l'art, et en particulier le roman, dans le contexte de la seconde moitié du XIX^e siècle. En défendant une conception idéaliste de l'art, ils refusent de faire du romancier un savant, observant le monde pour prendre acte de ce qu'il est. Au contraire, pour eux, il incombe à l'artiste de défendre l'idéal, c'est-à-dire l'idée de beauté et de bien, afin d'inscrire la possibilité de la valeur au cœur de la représentation artistique du monde. Selon eux, l'art est *nécessairement* idéaliste, poétique, créateur, c'est-à-dire, en d'autres termes, romantique. Hugo maintient en effet l'actualité du romantisme face aux attaques de ses contemporains et le lie intimement à l'action et au politique contre ceux qui y voient un idéalisme abstrait, coupé de la réalité. Fontane défend pour sa part la nécessité de romantiser le réalisme, c'est-à-dire d'intégrer la poésie au cœur de la représentation de la prose. Quant à Thomas Hardy, le choc des esthétiques réaliste et romantique rend compte dans son œuvre de sa volonté de confronter le monde à ce qui pourrait le sauver, et qu'il annihile. En maintenant l'idéal, ils affirment l'actualité du romantisme même temps qu'ils contribuent à faire « advenir » la poésie romantique, en lui donnant une nouvelle forme, dans un contexte différent de celui qui a vu paraître les œuvres dites romantiques.

40. L'expression « en partie réel, en partie rêvé » est de Thomas Hardy, dans sa préface de 1912 à *Loin de la foule déchaînée* (*Far from the Madding Crowd*, 1874) : il y décrit le Wessex comme « a partly real, partly dream-country » (*Far from the Madding Crowd*, London, Macmillan, 1957, p. VI).