

Depuis Fielding, les adversaires de l'idéalisme romanesque se trouvaient devant le défi suivant : afin de combattre la sur-idéalisation des protagonistes, ils devaient en faire ressortir les imperfections, mais pour écarter également le danger de la caricature, ils étaient obligés d'en peindre une image favorable qui puisse attirer la sympathie des lecteurs. Le dosage d'ironie et d'empathie avait beau varier d'un écrivain à l'autre, la présence simultanée de ces deux attitudes n'en était pas moins ressentie comme nécessaire. Et afin de rendre ces attitudes nettement perceptibles, les romanciers anti-idéalistes ont pendant longtemps adopté la facture de Fielding, qui leur enseignait de prendre leurs distances à l'égard des personnages et de conférer à l'auteur le monopole des jugements d'ordre moral. Qu'il s'agisse du style indirect libre (le monologue narré) employé par Jane Austen ou des monologues cités chez Stendhal, ces procédés ont été conçus pour rappeler sans arrêt au lecteur que le point de vue moral des personnages était sujet à caution. C'est l'auteur qui détient, en dernière instance, le vrai savoir concernant les faits et les valeurs; c'est lui qui, par le moyen de notations subtiles, laisse entendre au lecteur s'il lui faut déplorer ou excuser les faiblesses des personnages, si le spectacle de l'imperfection humaine doit le faire pleurer ou sourire. Le plus souvent discrètes, les interventions de l'auteur sont indispensables : elle confèrent au récit son équilibre axiologique.

Ces exigences constitutives de l'anti-idéalisme (l'équilibre entre la méfiance à l'égard des personnages et la nécessité de les rendre sympathiques au lecteur; le besoin d'étayer le texte par l'autorité axiologique de l'auteur) ont été affectées dans les premières décennies du XIX^e siècle par deux changements intervenus dans la manière d'écrire pratiquée par le courant rival, l'idéalisme romanesque. En premier lieu, comme nous l'avons déjà noté, le besoin de vraisemblance persuada les écrivains de romans idéalistes à nuancer la caractérisation des héros, à diminuer en quelque sorte leur perfection en chargeant leur passé d'erreurs et leur présent d'incertitudes, en les rendant soit trop timides, soit trop

impulsifs, soit imprudents, soit hésitants. Le lecteur se voit à son tour contraint de modérer son enthousiasme instinctif pour ces personnages, qui font désormais partie d'une humanité plus proche de la sienne, et d'adopter à leur égard un point de vue à la fois plus critique et plus chaleureux. Mont-riveau, Joseph Bridau, Benassis, Arthur Clennson, Dantès ne font pas naître l'émerveillement inconditionnel que le lecteur bien informé est censé vouer à Céladon ou à Clarissa. En second lieu, étant donné que l'idéalisme romanesque s'appuie, depuis Walter Scott, sur des théories sociologiques et historiques bien articulées, l'auteur des nouveaux romans idéalistes se sent obligé de prendre lui-même la parole pour exposer au lecteur le système qui explique l'essor des personnalités hors du commun. Les digressions de l'auteur forment désormais le trait distinctif de cette incarnation de l'idéalisme et Scott, Balzac, Dickens et Hugo en font tous un usage copieux.

Une double tentation devient par conséquent irrésistible pour les adversaires de l'idéalisme. Le mélange de qualités et de défauts, d'une part, étant devenu une des spécialités de l'idéalisme romanesque, les rivaux de celui-ci finissent par exagérer le côté imparfait, voire méprisable des personnages qu'ils mettent en scène. L'ironie indulgente à l'égard de l'imperfection humaine, perceptible chez Fielding et ses disciples, se métamorphose graduellement en froideur, puis en dégoût. La voix éclatante de l'auteur, d'autre part, ayant été adoptée par les partisans de l'idéalisation, les écrivains qui s'opposent à ce courant trouvent désormais avantageux de minimiser la présence de l'auteur dans le texte, pour se concentrer, en revanche, sur la représentation de l'expérience vécue des personnages. Aussi, une transformation semblable à celle accomplie un siècle plus tôt par Richardson redéfinit-elle la facture des romans anti-idéalistes, qui, purifiés des traces du picaresque et de la satire morale, se consacrent désormais à l'étude des exemplaires les plus humbles de notre espèce, s'appliquant à évoquer leur existence dans son immédiateté vécue. L'anti-idéalisme s'approprie ainsi à sa façon la grande découverte de l'idéalisme moderne, à savoir la promotion de tous les êtres humains, indépendamment de leur condition, au rang de héros de romans sérieux. Cette promotion attire, comme naguère chez Richardson, un renouveau d'intérêt pour les détails de

l'ambiance qui entoure ces héros et pour leur expérience intime du monde. Sauf que cette fois, au lieu d'exalter la grandeur d'âme des gens humbles, les œuvres guident l'attention des lecteurs vers leur faiblesse et leur médiocrité.

Ces tendances, déjà perceptibles chez Jane Austen, sont portées à leur apogée par Flaubert, à qui revient le mérite d'avoir créé une forme particulièrement efficace d'anti-idéalisme, qui revendique la force et la gravité des œuvres idéalistes. Chez Flaubert, les apartés bruyants et les clins d'œil manifestement complices que les auteurs anti-idéalistes avaient l'habitude de lancer de temps en temps au lecteur ont disparu. À la place des personnages insuffisants mais en définitive sympathiques décrits avec une verve bonhomme, on trouve chez Flaubert une galerie d'êtres laids et pitoyables, qui justifient le pessimisme moral le plus sévère. Les jugements de l'auteur, invisibles, doivent être découverts par le lecteur au sein d'une narration calme, égale et neutre, qui fait rarement appel au vocabulaire moral et qui présente l'action par le biais des détails physiques et psychiques. La lecture de ces textes exige du lecteur beaucoup de patience, ainsi qu'une sorte d'équanimité morale, une volonté de suspendre provisoirement tout jugement; mais l'effet ultime est d'une force inattendue : le sérieux imperturbable de la présentation se double, au niveau de l'ensemble, d'une ironie méprisante qui dégonfle les illusions morales concernant la vie privée et publique.

Trois aspects de l'art de Flaubert attirent l'attention : le nouveau mélange de réalisme descriptif et d'empathie qui favorise l'immersion sensorielle et cognitive du lecteur dans le monde évoqué, la faiblesse morale flagrante des personnages et le caractère ouvertement polémique de l'anti-idéalisme professé par l'auteur. Concernant l'immersion, les contemporains de Flaubert ont été surtout frappés par la patience des descriptions du milieu et par l'utilisation du dialogue moins pour faire avancer l'action que pour peindre les hommes : « Les détails y sont comptés un à un, avec la même chaleur. Chaque rue, chaque maison, chaque ruisseau, chaque brin d'herbe est décrit en entier! Chaque personnage, en arrivant en scène, parle préalablement sur une foule de sujets inutiles et peu intéressants, servant seulement à faire connaître son degré d'intelligence... », écrit Duranty, chef de l'école réaliste, exaspéré de trouver dans *Madame Bovary* « le chef-d'œuvre de la description obstinée, mais

sans émotion, ni sentiment, ni vie¹ ». On a également soutenu que la méthode de Flaubert consisterait à imiter l'objectivisme de la science, la plume se métamorphosant en scalpel, et l'invention en dissection. En réalité, Flaubert aspire moins à l'impersonnalité des sciences exactes (comme le fera plus tard Zola), qu'à l'exactitude dans la représentation de l'ambiance sociale. Il obéit par conséquent aux mots d'ordre du système de l'enracinement et s'évertue à présenter scrupuleusement la différenciation sociale et historique des situations décrites. Son originalité consiste dans la précision sans précédent avec laquelle il reconstitue, du point de vue de ses personnages, l'ambiance au sein de laquelle ils vivent. Les descriptions de Flaubert communiquent au lecteur non seulement la connaissance du milieu où se déroule l'action, mais lui font également deviner les sentiments que ce milieu suscite chez les personnages. La représentation de leur vie intérieure ne se résume donc pas au récit des espoirs, des projets, et des délibérations qui y sont formulées, mais inclut une foule d'impressions, nettes ou vagues, placées au centre de la conscience des personnages ou frôlant à peine ses marges.

Voici la description de l'état d'esprit d'Emma qui vient de s'abandonner à Rodolphe dans la forêt près d'Yonville : « Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus » (*Madame Bovary*, p. 438). L'élan lyrique de ces phrases appartient au narrateur, car ce n'est pas Emma qui se dit à elle-même : « Mon sang circule dans ma chair comme un fleuve de lait »; c'est le styliste qui, grâce aux inflexions expressives de son langage, évoque métaphoriquement la torpeur silencieuse qui engourdit l'héroïne, rendant sensible son vécu dans son immédiateté non linguistique. Il en résulte un effet d'empathie plus puissant et plus insidieux que celui obtenu, chez d'autres auteurs, par la représentation des délibérations intérieures.

Cette empathie semble demeurer froide à dessein, quoique, parfois, une onde de pitié traverse les romans de Flaubert, sans que le lecteur puisse décider si l'auteur compatit véritablement à la douleur de ce monde ou si la pitié qu'il lui montre n'est qu'une forme de mépris. Comme, par ailleurs, ses personnages ne sont pas des modèles de comportement, Flaubert éprouve le besoin de diminuer la distance qui les sépare de lui-même et du lecteur, un peu comme les auteurs de romans picaresques les rédigeaient à la première personne parce que la laideur humaine qu'ils exploraient avait besoin d'être pour ainsi dire « humanisée » et rapprochée du lecteur. C'est pour cette raison que Flaubert consacre de tels efforts à la représentation des rêveries et des sensations intérieures. Rentrée chez elle après avoir cédé à Rodolphe, Emma se délecte à l'idée d'avoir un amant : « Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs » (p. 439). Cette phrase, si semblable à première vue à la narration des pensées du personnage, est en fait entièrement exprimée dans le langage de l'auteur. Comme dans le passage cité plus haut, ce n'est pas Emma qui se dit : « Une immensité bleuâtre m'entoure, etc. », mais c'est l'auteur qui traduit le ravissement intérieur du personnage par la métaphore des « sommets du sentiment ». La description poétique des paysages intérieurs adoucit la froideur des rapports entre l'auteur et son personnage et diminue la distance qui les sépare, comme si le vague à l'âme était la principale qualité commune à ces êtres et au reste de l'humanité.

Regardé de plus près, cependant, ce vague à l'âme, loin de plaider en faveur de ces personnages, les accuse. À l'instar des autres auteurs séduits par le système de l'enracinement, Flaubert accepte l'idée d'une dépendance entre l'état social et la psychologie morale : les civilisations héroïques secrètent naturellement la grandeur d'âme, enseigne Scott, le monde moderne la persécute, mais la récompense, nous dit Balzac, le triomphe historique de la bourgeoisie lui est fatal, pense Flaubert. L'auteur de *Salammbô* et d'*Un cœur pauvre* souscrit également à la loi de l'éloignement, selon laquelle la société moderne est l'épicentre de la médiocrité morale, des vertus comme la grandeur et l'innocence n'étant susceptibles de s'épanouir qu'en proportion directe de la distance historique

et sociale qui les sépare de cet épicentre. La province où végète Emma Bovary, le Paris de Frédéric Moreau ne sauraient abriter ni la force d'âme de la princesse carthaginoise Salammbô, admirable personnage d'opéra, ni la candeur de Félicité, la servante normande descendue de *La Légende dorée*. Dans l'œuvre des auteurs idéalistes, le rapport entre le monde social et historique et la grandeur humaine ne constitue pas un véritable déterminisme, puisque la beauté morale y est considérée comme une qualité insolite qui fournit, dans un milieu dominé par la causalité sociale et historique, une exception rédemptrice, un point de repère et d'espoir. Lorsque le système de l'enracinement est en revanche adopté par les écrivains anti-idéalistes, dont l'effort principal consiste à dévoiler l'imperfection humaine, le déterminisme social et historique latent dans ce système tend à prendre le dessus : définis par la société dans laquelle ils vivent, mais privés de la perfection morale que leur assignait l'idéalisme romanesque, les êtres humains — insuffisants et défectueux — n'ont guère les moyens de dépasser leur condition.

Les écrivains qui, comme Flaubert, concrétisent cette virtualité imaginative, en tirent un double effet : d'un côté, dans leurs œuvres, le monde entièrement déterminé s'enferme sur lui-même et tient prisonniers les êtres qui l'habitent; de l'autre, l'existence de ces êtres — infiniment dominés par un univers qui les produit mais dont ils ne comprennent pas la mécanique — s'épuise dans la poursuite de fins en dernière instance futiles. Livre le monde au démon de Hegel, la mélancolie de Schopenhauer le saisira bientôt, semblent dire les romans de Flaubert à sujet moderne. Ils sont sans doute les premières œuvres anti-idéalistes qui, par le moyen des descriptions à la fois exactes et vivantes, évoquent non seulement la présence immédiate et massive du monde ambiant, mais également la vanité des efforts faits pour y échapper.

La conséquence en est que le personnage imparfait, qui, chez Fielding et Jane Austen, finissait par comprendre ses propres carences et accédait à la maîtrise des normes morales, découvre, dans les romans de Flaubert, l'imperfection du monde et se résigne à la subir, voire à y contribuer activement. L'évolution des personnages de Flaubert n'est pas une véritable formation, une *Bildung* au sens d'une synthèse entre les aspirations individuelles et les exigences morales de la société; cette évolution conduit plutôt à la *dé-formation* des individus, qui, se rendant progressivement

compte de la vacuité des idéaux moraux apprennent à accepter, voire à se complaire dans leur propre déchéance. Après avoir cru pendant quelque temps à la possibilité de s'évader de la prison conjugale pour vivre le vrai amour, Emma Bovary comprend que l'adultère — avec son cortège de mensonges, de compromissions et d'irrégularités financières — est la seule consolation qui lui reste. Frédéric Moreau, ayant raté sa vie, se reconforte péniblement avec des souvenirs de jeunesse. Bouvard et Pécuchet, qui ont tenté en vain de maîtriser tous les savoirs, se résignent à abandonner leur quête.

La déchéance de ces personnages, néanmoins, n'est pas toujours complète : parfois la vertu fleurit, encouragée par une Providence discrète, et les invalides moraux eux-mêmes éprouvent de temps à autre des sursauts de dignité. Dans *L'Éducation sentimentale*, Mme Arnoux, dégoûtée par la corruption de son mari, est prête à céder à l'amour de Frédéric, lorsque son fils tombe gravement malade. Elle voit dans cette maladie un avertissement providentiel et se résigne à suivre la voie du devoir. La beauté morale, incarnée dans la vertu féminine, triomphe. Blessé, Frédéric devient l'amant de Mme Dambreuse, l'épouse d'un riche homme d'affaires. À la mort de M. Dambreuse, sa veuve offre sa main au jeune homme, qui l'accepte, séduit par la perspective d'une mondanité luxueuse. On découvre bientôt que le testament du défunt déshérite la veuve, qui par ailleurs possède sa propre fortune, moins éblouissante que celle de son mari, mais très suffisante. Malgré sa déception, Frédéric ne se désiste pas. Entre-temps, la famille Arnoux est ruinée et tous ses biens sont liquidés au cours d'une vente à laquelle assistent Frédéric et Mme Dambreuse. Cette dernière s'intéresse à un petit coffret ayant appartenu à Mme Arnoux et qui évoque à Frédéric les souvenirs les plus chers. Malgré les avertissements du jeune homme, Mme Dambreuse fait monter les enchères et obtient le précieux objet. Frédéric sent alors « un grand froid lui traverser le cœur » et rompt à l'instant avec sa future. « Il éprouva d'abord un sentiment de joie et d'indépendance reconquise. Il était fier d'avoir vengé Mme Arnoux en lui sacrifiant une fortune, puis il fut étonné de son action, et une courbature infinie l'accabla » (p. 446). L'acte de Fré-

déric résulte d'une belle impulsion de courte durée, mais est-ce de la vraie grandeur morale? Au fond le jeune homme n'aime pas Mme Dambreuse, et la déception causée par le testament défavorable contribue peut-être à sa décision. Il reste qu'il agit noblement, et que si sa force morale est pour ainsi dire *infinitésimale*, elle n'en finit pas moins par avoir le dessus. Des lueurs de vrai amour et de vraie noblesse, délivrés de tout pathos romanesque, vacillent ainsi de temps à autre dans l'univers évoqué par Flaubert.

C'est à la lumière de ce rejet du pathétique qu'il s'agit d'apprécier la polémique de Flaubert contre l'idéalisme romanesque : car bien que les héros de ses romans soient les otages d'un monde livré à la médiocrité, ils s'imaginent néanmoins habiter l'univers de l'idéalisme romanesque et nourrissent l'espoir que l'élan censé animer cet univers imaginaire leur permettra d'échapper à la tristesse du monde ambiant. D'ordinaire, cependant, ces êtres ne possèdent ni la beauté morale ni l'énergie auxquelles ils aspirent, et les vains efforts qu'ils font pour l'affecter aggravent leur désespoir. L'idéalisme romanesque, conclut Flaubert, est illusoire, et la vérité de la condition humaine est le combat inégal avec cette illusion. L'objet immédiat de la polémique varie, de l'amour romantique aux idéaux politiques. *Madame Bovary* s'en prend spécifiquement à la littérature qui diffuse l'illusion idéaliste en créant une image exaltante de l'amour. Scott est directement visé, pour avoir rempli la tête de la jeune Emma d'une nostalgie creuse pour l'ailleurs et le jadis : « Avec Walter Scott [...] elle s'éprit de choses historiques. [...] Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines aux longs corsages qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un chevalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir » (*Madame Bovary*, p. 325). Par la suite, assistant à Rouen à la représentation de l'opéra *Lucia di Lammermoor* et se retrouvant « dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott », Emma déplore son propre destin et imagine complaisamment une autre vie, conforme à celle décrite par les romans : « Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors, la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une vérité si haute ». Emma

soupçonne déjà que ce bonheur-la « était un mensonge imaginaire pour le désespoir de tout désir » (p. 497). N'importe, elle jouera cette comédie pour son nouvel amant Léon, qui aperçoit en elle « l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague elle de tous les volumes de vers » (p. 533). *L'Éducation sentimentale* lance une nouvelle attaque contre l'idéal exaltant et mal défini de l'amour-révélation. Lorsque Frédéric Moreau voit pour la première fois Mme Arnoux, elle lui semble ressembler « aux femmes des livres romantiques ». Sous le coup de la rencontre, le huis-clos du monde ouvre ses portes : « L'univers venait d'un coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait ; — et... les paupières à demi closes, le regard dans les nuages, il s'abandonnait à une joie rêveuse et infinie » (*L'Éducation sentimentale*, p. 41). En réalité, le seul bonheur goûté par Frédéric est celui que lui offre la tendre et légère Rosanette, qu'il méprise.

Les illusions de la vie publique n'en sont pas moins nocives, qu'il s'agisse, en temps de paix, de la protection gouvernementale de l'industrie locale ou, en temps de révolution, des réunions de citoyens surexcités. Si les manifestations de la bêtise politique sont plus amusantes encore que celles de la bêtise érotique — le discours du conseiller Lieuvain aux comices agricoles dans *Madame Bovary* est le chef-d'œuvre du genre —, pour envôter les individus l'idéalisme politique fait usage du même arsenal de vagues rêveries, de lieux communs et de vaines images. Voici Frédéric s'interrogeant, après la révolution de 1848, s'il ne devait pas se porter candidat aux élections : « Les grandes figures de la Convention [de 1792] passèrent devant ses yeux. Il lui sembla qu'une aurore magnifique allait se lever. Rome, Vienne, Berlin étaient en insurrection, les Autrichiens chassés de Venise ; toute l'Europe s'agitait. C'était l'heure de se précipiter dans le mouvement, de l'accélérer peut-être ; et puis il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient. Déjà, il se voyait en gilet à revers avec une ceinture tricolore ; et ce prurit, cette hallucination devint si forte, qu'il s'en ouvrit à Dussardier » (*L'Éducation sentimentale*, p. 329). À l'instar d'Emma Bovary et de ses fantasmes de bonheur personnel, le personnage se contemple sur la scène imaginaire de l'histoire, bel acteur, participant à la rédemption de l'Europe en tenue de gala.

Placés devant ce rejet désabusé de l'idéalisme romanesque,

il est compréhensible que les contemporains de Flaubert aient cru à l'immoralité foncière de l'entreprise. Sur ce sujet, c'est Barbey d'Aureville qui a vu juste : « M. Flaubert, écrit-il, est trop intelligent pour n'avoir pas en lui les notions affirmées du bien et du mal, mais il les invoque si peu qu'on est tenté de croire qu'il ne les a pas, et voilà pourquoi, à la première lecture de son livre, a retenti si haut ce grand cri d'immoralité, qui au fond était une calomnie¹ ». La plaidoirie de M^e Sénard dans le procès de Flaubert affirme la même chose : « M. Flaubert est l'auteur d'un bon livre, d'un livre qui est l'excitation à la vertu par l'horreur du vice² ». On peut être gêné par le ton péremptoire de l'avocat de Flaubert ; mais la thèse qui voit dans l'œuvre de son client l'expression d'une vision non seulement sceptique et pessimiste, mais ouvertement amoral, demeure peu plausible. L'impression finale laissée par les romans de Flaubert demeure conforme à la tradition du scepticisme et de l'anti-idéalisme : dans ces textes on perçoit l'ironie et la tristesse de l'auteur qui, tout en refusant l'illusion idéaliste, n'en défend pas moins, avec la retenue qui est la sienne, la possibilité infinitésimale de la pudeur et de la dignité.

L'éditorial de MISÉRABLES

Proche du roman populaire, *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, conçu dans les années 1840 mais publié cinq ans après *Madame Bovary*, de Flaubert et trois ans avant *Germine Lacerteux*, des frères Goncourt, représente sans doute la dernière tentative faite par un grand écrivain de promouvoir ouvertement l'idéalisme, à une époque où cette approche était en butte aux attaques du scepticisme moral, des critiques de l'autonomie humaine et du pessimisme naturaliste en plein essor.

Comme Walter Scott, Hugo croyait à la grandeur du passé, au progrès et à l'enracinement de l'homme dans son milieu historique et social. Mais à l'instar des chrétiens progressistes (Lamennais et, en littérature, Manzoni), il était tout aussi convaincu de la doctrine qui attribue aux êtres humains la force de se détacher du monde qui les entoure

pour se mettre sous la protection directe du Créateur. On découvre ces convictions opposées dans *Notre-Dame de Paris*, aussi bien dans le soin que l'auteur prend pour évoquer l'atmosphère de Paris au Moyen Âge et pour faire penser et agir ses personnages selon ce qu'il estimait être la mentalité médiévale, que dans l'inimaginable beauté intérieure qu'il octroie à Esméralda et à Quasimodo, et dans les tons inquiétants qui assombrissent dans ce roman le portrait de Claude Frollo.

La double croyance à l'enracinement de l'homme et à son alliance avec la Providence anime également *Les Misérables*. Cette fois cependant, un écart béant s'ouvre entre l'historicisme revendiqué par Hugo et la grandeur atemporelle des protagonistes. Les nombreuses digressions de l'auteur reconstituent avec précision la physionomie historique de la Restauration et de la monarchie de Juillet ainsi que l'aspect de la ville de Paris à l'époque. De plus, à l'instar de Scott et de Manzoni, Hugo présente explicitement au lecteur sa théorie de l'histoire, qui inclut une conception de l'avenir de l'humanité.

Les protagonistes et l'intrigue sont cependant conçus à une échelle qui dépasse de loin les dimensions historiques du décor et évoque l'idéographie des romans anciens et populaires. Les justes (Mgr Myriel, Jean Valjean, Fantine, Marius et Cosette), ainsi que leurs persécuteurs (Javert et les Thénardier) ressemblent à de véritables géants qui traversent d'un seul pas de vastes pays, enjambent les rues et les bâtiments, se cherchent et s'interpellent les uns les autres par-dessus les multitudes. Ces êtres hors du commun, qui accomplissent d'énormes prouesses physiques et morales, sont de surcroît attirés les uns par les autres comme si leur magnétisme interpersonnel les gardait, contrairement à toute vraisemblance, proches les uns des autres, en dépit des changements de résidence, de nom et d'occupation. En quel lieu et sous quel nom que se cache Jean Valjean, ses persécuteurs Javert et les Thénardier ne sont jamais bien loin. Chaque fois que le héros entre sur scène, le reste de l'humanité, tel le chœur à l'opéra, recule d'un pas pour permettre à ses adversaires déjà présents de se faire voir.

Cherchant ses personnages loin de l'épicentre de la vie bourgeoise moderne, Hugo dote d'un cœur sublime Fantine, la femme déchue, et Jean Valjean, le forçat au grand cœur, dont l'histoire est celle d'un criminel converti à la vertu, et que la société empêche de se racheter. Le roman raconte la tragédie d'un héros qui pourrait agir pour le bien général, mais qui est obligé de dépenser toute son énergie pour se protéger contre le zèle aveugle de la justice.

Au message social de l'intrigue, qui exalte le désir de réintégration de l'ancien forçat et condamne la rigidité des institutions pénales, s'ajoutent deux thèmes — celui de l'appel divin et celui de la paternité selon l'esprit et non selon la chair — qui renvoient directement à la tradition du roman idéaliste. L'extraordinaire charisme de Mgr Bienvenu, saint évêque, ami des pauvres, bouleverse Jean Valjean — à peine revenu du bain — et lui fait changer de vie. Rejeté par les hommes, le protagoniste, dont la solitude ne cesse de s'aggra-

ver au cours du roman, est soutenu dans sa volonté de faire le bien par le souvenir du sublime évêque. Il est également soutenu par la dévotion qu'il éprouve pour Cosette, la fille de Fantine, qu'il élève après la mort de la mère. Traqué par la société, l'ancien forçat passe d'une cachette à l'autre serrant sur son sein sa fille adoptive, dont il assure le bonheur au prix d'efforts surhumains. Lorsque Cosette épouse enfin l'homme qu'elle aime, Jean Valjean n'a plus aucune raison de vivre. La convergence de ces deux thèmes — l'alliance entre la divinité et l'homme rejeté par le monde, la paternité non-charnelle — évoque l'idéalisme le plus ancien, celui des *Éthiopiens*.

La contradiction entre ces deux visions — celle qui professe l'enracinement de l'homme dans son époque et son milieu et celle qui met en valeur sa solitude et ses liens avec l'au-delà — est mise en valeur par le contraste typiquement hugolien entre le ton prosaïque (« L'inondation de 1802 est un des souvenirs actuels des Parisiens de quatre-vingts ans. La fange se répandit en croix place des Victoires, où est la statue de Louis XIV ; elle entra rue Saint-Honoré par les deux bouches d'égout des Champs-Élysées etc. ») et les passages qui passent pour ainsi dire par-dessus la tête des auditeurs ordinaires pour retentir à l'échelle cosmique : « Ô marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! Disparition sinistre du secours ! Ô mort morale ! » (*Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, p. 111).