HAL
open science

De Thomas Hardy à Joseph Conrad : vers une écriture de la modernité.

Stéphanie Bernard

To cite this version:

Stéphanie Bernard. De Thomas Hardy à Joseph Conrad : vers une écriture de la modernité.. Littératures. Université Lyon 2 Lumière; Département d'anglais, 2004. Français. NNT : . tel-02096985

HAL Id: tel-02096985

https://normandie-univ.hal.science/tel-02096985

Submitted on 11 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lumière Lyon 2

Faculté des langues

Département d'Etudes du Monde Anglophone

DE THOMAS HARDY A JOSEPH CONRAD : VERS UNE ECRITURE DE LA MODERNITE

Stéphanie BERNARD

Thèse de doctorat

Directeur de recherche :

Mme le Professeur Josiane PACCAUD-HUGUET

Membres du jury :

Jeremy HAWTHORN, Université de Trondheim, Norvège

Catherine LANONE, Université Le Mirail Toulouse 2

Josiane PACCAUD-HUGUET, Université Lumière Lyon 2

Annie RAMEL, Université Lumière Lyon 2

Date de soutenance : le 5 novembre 2004

©Stéphanie Bernard

À Pascal, Antoine et Élise

Remerciements

Je tiens à remercier ici le Professeur Josiane Paccaud-Huguet qui a su m'apporter son aide, ses conseils et ses encouragements au cours de ce travail de recherche.

Ma gratitude va également aux membres du jury, et tout particulièrement Jeremy Hawthorn, qui ont accepté d'être présents lors de la soutenance, ainsi qu'aux personnes qui m'ont aidée lors de la relecture.

J'adresse enfin mes remerciements à ma famille pour sa patience et son soutien.

INTRODUCTION

Jude the Obscure[1] est une histoire d'amour qui soulève les tabous. Au contraire de *The Return of the Native* qui met en scène une fin plus heureuse pour satisfaire l'attente des éditeurs et des lecteurs, le dernier ouvrage de fiction de Thomas Hardy bouscule les normes narratives de l'époque : Sue est une femme trop libérée, la fin est trop tragique, la question du mariage frôle l'indécence… Lors de la publication du roman, nombre de critiques ont crié au scandale. Pourtant, selon Barbara Hardy, la forme de ce récit est dogmatique et l'auteur est l'un de ces romanciers qui se sert de son art pour défendre ses idées[2]. Les lectures de l'œuvre se contredisent au fil du temps en cherchant à en donner une interprétation morale. Dès 1896, et face à des points de vue si opposés sur l'univers dépeint dans *Jude*, Edmund Gosse rappelle que là n'est pourtant pas l'objet de la critique littéraire :

> So much we note, but to censure it, if it calls for censure, is the duty of the moralist and not the critic. Criticism asks how the thing is done, whether the execution is fine and convincing. To tell so squalid and so abnormal a story in an interesting way is in itself a feat, and this, it must be universally admitted, Mr. Hardy has achieved[3].

Cette thèse tentera donc de démontrer que, au-delà de toute indécence ou de tout dogmatisme, le roman creuse le sillon d'une écriture moderne dont les grandes lignes ont été tracées par d'autres écrivains britanniques :

> Carlyle and Ruskin perceived that they were part of a new historical situation which was alienating the relations of society[4].

Ces personnalités dénoncèrent très tôt la mécanisation qui modifia le lien unissant un ouvrier à son travail[5] et s'interrogèrent sur le bien-fondé de l'idéologie victorienne.

---

[1] Nous appellerons désormais le roman *Jude*.
[2] Barbara Hardy, *The Appropriate Form*, p. 51 : "novelists who use their art to embody an ideology".
[3] Edmund Gosse, in *Jude*, Norton, p. 387.
[4] Dale Kramer, "Hardy and readers: *Jude the Obscure*", in Kramer, p. 160.
[5] En 1847, *Communist Manifesto* de Karl Marx fut publié en Angleterre, puis *Das Kapital* en 1867. Le Marxisme eut cependant un impact limité en Grande-Bretagne. C'est plutôt la Fabian Society, un groupement d'intellectuels issus de la bourgeoisie, qui influença le Parti Travailliste qui, lors de sa

> The aesthetics of alienated consciousness is most directly addressed to by Ruskin. He believed that enslaved and oppressed modern consciousness can only embody itself through distortion, not wholeness. The art which best enacts such distortion, in his view, is the grotesque, a form of the gothic imagination [...][6].

Hardy semble lui aussi croire que l'histoire peut être un refuge face aux difficultés du présent. Fort de sa formation d'architecte, il est sensible à la trace laissée par les générations passées sur les murs des églises ou derrière les barrières des vieilles universités. Le protagoniste de *Jude* est amoureux des constructions gothiques qu'il restaure. D'autre part, certains personnages se caractérisent par l'exagération de leurs traits. Un tel excès se remarque également dans l'action, notamment avec la scène de la mort des enfants. Ce mode de représentation, qui paraît s'inspirer du style gothique, renouvelle les modalités de l'écriture qui annonce alors la modernité et fait vaciller les repères jusque-là établis :

> Texts in this tradition both reproduce the myths through which the nineteenth century operated and imagined itself (how it sees the past, how it views the fallen woman, how it defines love, how it rationalizes industrialism) and critique them at the same time. This is, I believe, the substance of Hardy's literary project [...], a rather accurate enacting of [...] the Ruskinian grotesque[7].

Cependant Ruskin insista sur le contenu moral qui devait soutenir une œuvre : "Good art for Ruskin could not be separated from good morals[8]". Il se fit également le défenseur du mouvement des Pré-raphaëlites qui ouvrirent la voie à la peinture réaliste.

> The Pre-Raphaelites reflect a mid-Victorian trend toward realism which appeared in every genre[9].

Hardy refusa, au contraire, d'adhérer aux principes réalistes et, dans cette mesure, il est plus proche de Walter Pater :

> Unsettled by German rationalism, Walter Pater (1839-1894), tutor of Brasenose College, had decided against taking orders in the Church

---

création, conserva dans son manifeste la devise réformiste de ce mouvement, à savoir : "the inevitability of gradualness" (Harrison, p. 145).

[6] Linda M. Shires, "The radical aesthetic of *Tess of the D'Urbervilles*", in Kramer, pp. 160-161.

[7] *Ibid*., p. 161.

[8] Haight, p. XXXVII.

[9] *Ibid*., p. XXXIX.

> and was looking for something to replace his lost faith [...]. Accepting Arnold's dictum that the aim of criticism is to see the object as it really is, the Aesthete must study the only view he can have of it, his own impressions of art, discriminating and analysing the pleasure it gives him. This was the opposite of Ruskin's ethical view, and centered on the Renaissance, the period of licentious pleasure Ruskin most abhorred[10].

Pater et Hardy sont tous deux sensibles à la philosophie allemande et connaissent une crise spirituelle qui les conduit à remettre en question les fondements moraux et religieux qui sous-tendent l'ordre social. La peinture façonne leur style propre[11]. Chacun, dans un genre et un registre différents, chemine alors vers un art plus moderne.

Le regard critique que jette Hardy sur les dogmes victoriens l'amène à pratiquer une écriture romanesque d'un nouvel ordre, qui s'ouvre sur une structure dialogique telle que la définit Bakhtine et dans laquelle le texte renvoie à d'autres textes, les mots aux mots des autres:

> Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit ce mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli[12].

Il en va de même avec l'auteur dont l'écriture a pour cadre la société à laquelle il appartient et dont le langage se trouve façonné par ce milieu qu'il répugne à cautionner. Le pessimisme dont Hardy est souvent taxé n'est qu'une forme d'écriture qui lui permet d'exprimer sa conception du monde :

> [...] language constructs our world for us. The context is as much in language as it is outside language[13].

La langue de l'auteur est l'outil avec lequel il tisse une toile qui nous renvoie sa vision et qui cependant ménage un lieu dans ses textes pour ce qui leur est étranger. En laissant des voix étrangères s'immiscer dans l'espace textuel, *Jude* questionne alors la validité de ces écrits ou de ces dires qui font loi.

---

[10] *Ibid*., p. XL. Hardy s'en tient lui aussi avant tout aux « impressions » qu'il reçoit pour ensuite tisser la toile de ses romans (voir *infra*, pp. 99-100).
[11] Pour une étude de l'influence de la pensée de Pater sur Hardy, voir Bullen.
[12] Todorov, *Le Principe Dialogique*, p. 77.
[13] Hasan, in Fabb, p. 120.

C'est bien par le biais de la voix que surgissent dans le roman les images, le sens, la beauté qui constituent l'œuvre hardienne. Car la voix peut être narrative ; parfois elle se fait instrument syntaxique ou grammatical. Elle est aussi matérialité phonique comme c'est le cas dans la musique ou dans la poésie à laquelle Hardy finit d'ailleurs par se consacrer. La voix poétique touche à l'entre-deux de l'objet vocal qui, lorsqu'il chute, cesse d'être sonore. La voix est silence qui laisse tant de choses se dire qui ne sauraient être formulées ou écrites ; la voix est question :

> La voix, cet effet de présence et d'accent, les voix qui parlent en elle deviennent, aussitôt, [...] une « question ». L'écart de soi à soi qui s'y marque ouvre l'espace d'un questionnement dans et sur le langage, où les frontières du littéral et du métaphorique vacillent[14].

La voix et le silence en appellent aussi au regard, lorsque les yeux et les images parlent mieux que les mots et que le réel scintille derrière les lettres sur la page ou résonne au-delà de l'énonciation narrative :

> It is as if the novelist, like the astronomer gazing at the image in the object glass, at the photograph of things that no one has ever seen – meets there the look of things themselves, in the double sense of look, whereby the star, the lighthouse, Lacan's sardine can in the sea, flash back, like so many mirrors, the now disembodied look of the observer. [...] This vision, this sensation is blind, insensible, silent, unconscious[15] [...].

Ainsi, la voix qui ondule et vacille plutôt que la lettre qui ordonne et qui fige, ainsi que le regard qui se fait absence, ouvrent à Hardy le champ de la modernité.

Irving Howe soutient que ce dernier évolue entre deux traditions, à la croisée du réalisme et de la modernité :

> Hardy comes at the end of one tradition, that of the solid extroverted novel originating mostly with Henry Fielding; but he also comes at the beginning of another tradition, that of the literary "modernism" which would dominate the twentieth century. [...] this last of Hardy's novels cannot be fully apprehended if read as a conventional realistic work. Not by its fullness or probability as a rendering of common life, but by

---

[14] Rabaté, p. 7.
[15] Fabb, 279.

> its coherence as a vision of modern deracination – so must the book be judged[16].

Jude annonce l'entrée de l'écriture dans le vingtième siècle – quelques années avant la publication du roman résolument moderne de Conrad, *Lord Jim* – et le choix pour Hardy de se tourner vers la poésie : "Here, in its first stirrings, is the gray poetry of modern loneliness[17]."

L'homme hardien est comme exilé dans un monde qui n'est pas fait pour lui. Les valeurs stables de la prospérité victorienne s'effritent au contact de la plume. L'auteur préfère se tourner vers des modèles plus anciens, et choisit par exemple d'orienter son œuvre vers une évocation de la tragédie selon Aristote.

> Cette modernité-là est le refus de l'esclavage de l'histoire, du sens de l'histoire, de l'histoire comme sens. Sa métaphore : la ruine [...], qui symbolise à la fois l'éphémère du présent et fait signe vers l'antique en lui[18].

Voici une modernité à la Baudelaire par laquelle le poète cherche un refuge dans le présent qui n'est supportable que parce qu'il porte les traces du passé, telles les églises gothiques que Jude restaure.

Qualifier Hardy de victorien ne se justifie donc que de manière partielle car il instaure avant tout un « dialogue avec les époques[19] ». Il s'entretient en effet aussi bien avec le passé que le présent, ainsi qu'on peut le percevoir dans l'évolution, voire le « bouleversement[20] », de son art entre la production de *Tess* et de *Jude* notamment. La mise en perspective de ces deux romans sera un premier pas dans l'initiation du dialogue. Car la modernité, perceptible à la source de son œuvre, surgit de façon plus remarquable encore lorsque l'auteur de *Jude* est confronté à d'autres écritures. C'est donc par un dialogue avec les textes de Joseph Conrad, auteur emblématique de la modernité, que nous espérons suivre un peu plus avant la piste de la modernité naissante qui pénètre les mots de ces écrivains.

---

[16] Howe, in Watt, *The Victorian Novel*, p. 439.
[17] *Ibid*., p. 445.
[18] Nouss, p. 16.
[19] Nouss, p. 18.
[20] *Ibid*., p. 21. Un tel dialogue constitue l'un des traits distinctifs de la modernité et la différencie du modernisme caractérisé, selon Alexis Nouss, par sa rigidité et une tendance à la périodisation (Nouss, pp. 50-53).

Nombre de points communs entre Hardy et Conrad ont été perçus par les critiques. Ian Watt s'est, par exemple, intéressé à ces deux auteurs, et son *Conrad in the Nineteenth Century* rappelle élégamment que cet auteur moderne écrivit lui aussi à la fin de l'ère victorienne. Françoise Grellet, dans son ouvrage sur la littérature anglaise, classe d'ailleurs Conrad parmi les auteurs dits « victoriens », au même titre que Hardy, plutôt qu'avec les modernes. Nous pouvons également citer ces lignes qui reprennent la célèbre préface à *The Nigger of the "Narcissus"* :

> We know from the popularity of literary illustration that the Victorian audience liked to "see" its fiction, and novelists catered to the same taste by providing abundant visual description. Conrad was only reiterating a commonplace of Victorian aesthetics when he said that the "task I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see[21]".

Hardy et Conrad s'appuient tous deux sur cette attente des victoriens, friands de paysages évocateurs et de descriptions soignées. Cependant, l'un est le plus souvent qualifié d'écrivain régionaliste tandis que l'autre, l'exilé, dépeint des terres lointaines aux noms exotiques. Le premier demande à être redécouvert et lu sous un angle plus moderne, quand la réputation du second en tant que figure de proue de la littérature moderne est déjà bien établie.

Nous essaierons, par notre travail, de mettre en lumière le fil d'Ariane que suit la modernité pour lui permettre de faire sens au tournant du siècle dernier, sans être entraînée dans l'effondrement des certitudes sur lequel elle se fonde. Au cœur même du doute jaillit l'étincelle qui met le feu aux poudres et fragments de la littérature du passé, embrasant l'écriture qui, désormais « moderne », renaît encore couverte de ses cendres. La tragédie est un de ces voiles de poussière. Mais tandis que Hardy, dans son grand respect pour le modèle aristotélicien, en fait l'un des ingrédients essentiels de ses œuvres, elle se dépose sur le texte conradien comme les retombées volcaniques, à la fois terrifiantes et signes du calme revenu.

C'est donc à travers les prismes du tragique, mais aussi de la voix et du regard, que nous allons nous aventurer plus au cœur de l'écriture de la modernité par ces deux grands romanciers. Notre étude commencera par une lecture de *Jude the*

---

[21] Bullen, p. 5, cite Hugh Witemeyer, *George Eliot and the Visual Arts*, pp. 1-2.

Obscure, avant d'amorcer un dialogue avec d'autres textes. *Tess of the D'Urbervilles*[22] nous permettra de mieux explorer l'univers de Hardy. Puis *Lord Jim* et *Under Western Eyes* nous entraîneront vers une autre vision, un autre style : celui de Conrad.

[22] Nous appellerons désormais le roman *Tess*.

PREMIERE PARTIE :

JUDE THE OBSCURE

DE THOMAS HARDY :

“A MIRROR HELD UP TO TRAGEDY”

CHAPITRE I :
L'ART DE THOMAS HARDY

I. La nature du roman

Le monde de *Jude* est marqué par l'absence du père. Le seul substitut symbolique pourrait en être Phillotson, mais il disparaît à son tour, ne laissant à Jude qu'un modèle illusoire de réalisation de soi par la lecture et les études, et ne réapparaît que pour épouser celle que le fils désire : Jude est alors dans la position d'un Œdipe gêné par le père, et la tragédie s'inscrit. Cependant, il est la victime et ne souhaite pas la mort du père. De plus, la mère manque elle aussi et la tante de Jude n'est qu'un ersatz qui ne lui apporte pas d'amour mais lui rappelle sans cesse qu'une existence solitaire et la mort sont tout ce qu'il devrait attendre de la vie. Car *Jude* n'est pas une tragédie antique, mais moderne.

La perte des repères – représentée par l'absence de filiation – va alors permettre la venue dans le roman de l'enfant appelé "Little Father Time" et qui préfère que ceux qu'il appelle père et mère ne se marient pas. Il n'est d'ailleurs pas le fruit de leur union, peut-être même n'est-il pas le fils de Jude.

Tout ce qui semble bon et agréable dans le texte se situe hors mariage, hors conventions et donc subit la condamnation de la loi sociale. Ce triste constat d'un univers qui interdit le bonheur simple et naturel d'êtres qui s'aiment amène le narrateur à glisser une prophétie dans les paroles de Jude qui répète les mots du médecin après la mort des enfants :

> "The doctor says there are such boys springing up among us – boys of a sort unknown in the last generation – the outcome of new views of life. They seem to see all its terrors before they are old enough to have

> staying powers to resist them. He says it is the beginning of the coming universal wish not to live." (J[1] 402)

La tragédie est donc la trame qui sous-tend l'œuvre, la mort est toujours aux aguets. Cela apparaît dans la nature du texte qui se décline en plusieurs nuances, alliant les descriptions détaillées du régionalisme aux ingrédients tragiques. De même, dans la structure du roman, chaque élément laisse entrevoir sa contrepartie négative. Ensuite la narration dévoile un regard du narrateur qui se fragmente peu à peu jusqu'à s'éclater en une multitude d'autres regards et de voix. Face à cette brèche qui ne cesse de s'agrandir en une béance inquiétante, où le narrataire trouvera-t-il sa place (si tant est qu'elle puisse se définir dans le roman moderne) ?

A. Régionalisme

> The regional novel focuses on the life of a well defined geographical area. Traditionally the locale is a small town or rural district rather than a large urban centre like London or New-York [...].
> Regional novelists often compose cycles of works set in the same area. Thomas Hardy's Wessex novels [...], despite their fictitious names, are closely modelled on the reality of specific areas of England [...][2].

L'auteur choisit ici de ne pas conserver le nom des lieux que sa plume visite, mais tout lecteur attentif au réalisme et à la crédibilité des informations données par le texte n'aura aucune difficulté à établir des comparaisons et évaluer la qualité de la copie. Thomas Hardy est ainsi celui qui a rendu célèbres les plaines du Sud-Ouest de l'Angleterre.

Notre intérêt n'est pas ici de vérifier la ressemblance avec les originaux mais d'étudier certaines de ces descriptions afin de découvrir le Wessex de Hardy plutôt que celui que l'on peut voir dans le sud de l'Angleterre. Il apparaîtra très vite que cet environnement bien connu de l'auteur n'est autre que la matière première du roman, la trame de fond qui supportera l'édifice littéraire de l'œuvre et lui donnera sa cohérence.

---

[1] Dans les références, on conviendra d'utiliser J pour *Jude the Obscure* (Harmondsworth, Penguin, 1996).
[2] Castex, p. 119.

1. Les lieux du roman

Dans *Jude*, le regard du lecteur est invité à se poser sur les descriptions des différents paysages, des villages, des églises, ou des maisons. Le narrateur connaît le Wessex et semble y avoir marché comme le font ses personnages. Il peut évoquer le passé et le présent de ces lieux sur un ton souvent nostalgique. Dès le premier chapitre par exemple, il laisse entendre sa préférence pour les constructions anciennes, chargées d'histoire, aux bâtiments modernes, sans âme et sans mémoire.

Ainsi, le vieux village de Marygreen a été démantelé ; les toits de chaume ont été détruits ("pulled down" J 6), l'église réduite à néant ("taken down", "cracked up into heaps" J 6). Le narrateur évoque cette disparition telle une profanation non pas religieuse mais en égard au temps qui passe : les restes du bâtiment ont été jetés aux cochons ("utilized as pig-sty walls" J 7), et les tombes ancestrales sont commémorées par des croix bon marché garanties cinq ans !

> The site whereon so long had stood the ancient temple to the Christian divinities was not even recorded on the green and level grass-plot that had immemorially been the churchyard, the obliterated graves being commemorated by eighteenpenny cast-iron crosses warranted to last five years. (J 7)

Plus loin, il présente Stoke-Barehills où a lieu la « Grande Foire Agricole du Wessex » (J 344) et où la grande route vers Londres se sépare en deux parties qui se rejoignent un peu plus loin sans que personne ne sache vraiment pourquoi : cette bifurcation était à l'origine de nombreuses discussions par le passé, avant que le train ne rende ce chemin que peu utilisé.

> But the question is now as dead as the scot-and-lot freeholder, the road waggoner and the mail coachman who disputed it; and probably not a single inhabitant of Stoke-Barehills is now aware that the two roads which part in his town ever meet again; for nobody now drives up and down the great western highway daily. (J 344)

Le narrateur, lui, se souvient du temps jadis, il est la mémoire des lieux qui ne sont plus mais qui renaissent dans ses yeux ou plutôt dans sa voix : temps et espace s'y rejoignent.

Mais il peut aussi évoquer les progrès que sa connaissance des différentes époques lui permet de noter. L'échec de Jude à Christminster sera donc mis en relief par la réussite, quelques années plus tard et au même endroit, d'autres jeunes hommes du peuple qui auront eu la possibilité d'accéder au monde universitaire (J 386).

Le regard du lecteur circule alors d'une époque, d'un lieu ou d'un personnage à un autre, au gré des paroles du narrateur. Le roman s'articule d'ailleurs en six parties délimitées par les changements de lieux. La vie du protagoniste est ainsi rythmée par ses choix, plus ou moins libres, d'une ville ou d'un village où résider. Dans la partie IV cependant, Shaston est l'endroit où habite Sue, soulignant ainsi l'interconnexion de la vie des deux personnages principaux et la division de Jude qui ne cesse d'aller là où il n'a pas de maison, uniquement pour la voir.

A l'intérieur de ces parties, d'autres sites sont des points d'ancrage de l'action, des lieux charnières. Ils ont une signification particulière pour Jude, tantôt annonçant la tragédie à venir, tantôt mettant en relief les mauvais choix qui l'ont provoquée. Le régionalisme n'est qu'une fonction dans le roman, un support à l'intrigue, un outil de la tragédie.

2. Leur signification

Les lieux ont toujours une valeur emblématique. Tel est le cas pour la Maison Brune, "the Brown House". C'est de là que le protagoniste contemple Christminster, la cité de ses rêves : depuis le toit de la bâtisse il peut deviner les clochers et autres dômes de la ville universitaire (J 18-20). Site élevé offrant un vaste panorama, elle devient le symbole de son espoir d'aller un jour étudier à Christminster :

> Whenever he could get away from the confines of the hamlet [...], he would steal off to the Brown House on the hill and strain his eyes persistently; sometimes to be rewarded by the sight of a dome or spire, at other times by a little smoke, which in his estimate had some of the mysticism of incense. (J 21)

Mais la Maison Brune évoque aussi les ombres qui menacent le destin de Jude. Après avoir épousé Arabella il habite non loin de là, "a lonely roadside cottage between the

Brown House and Marygreen" (J 67), où il ne connaîtra que la déchirure d'un couple uni par la loi en dépit de toute sincérité de sentiments.

D'autre part cet endroit a été le témoin de la violente rupture entre le père et la mère de Jude :

> "It was coming home from market, when you were a baby – on the hill by the Brown House barn – that they had their last difference, and took leave of one another for the last time. Your mother soon afterwards died [...]." (J 82)

Le protagoniste connaîtra le même sort : son mariage avec Arabella échouera, puis il se séparera de Sue peu avant de mourir. D'ailleurs la maison brune est également un lieu funeste car un gibet y avait été installé par le passé pour un condamné relié de près ou de loin à la famille de Jude. La première allusion à cet épisode est amenée par sa tante, après le départ d'Arabella, à la suite du récit cité ci-dessus :"A gibbet once stood there not onconnected [sic] with our history." (J 83)

Plus tard, quand Jude et Sue souhaitent se marier, ils invitent Mrs. Edlin à être leur témoin : elle a pris la place de la tante comme mère de substitution, et va raconter cette histoire plus en détail. Il apparaît que la pendaison fait suite à un mariage échoué et à la perte d'un enfant : ces couples déchirés sont l'annonce de l'impossible union entre les deux protagonistes, et l'enfant mort semble creuser la tombe de la romance de nos deux amants.

D'une manière générale, tous les paysages sont chargés d'une signification qui peut fluctuer. On a vu la Maison Brune être signe tantôt d'espoir, tantôt de mort. Les sites entre Marygreen et Alfredstone verront aussi bien Jude chérir des espoirs de réussite à Christminster que les oublier en rêvant d'Arabella. Ainsi lors des promenades avec elle il oublie que depuis telle colline il pourrait apercevoir Christminster :

> [...] the distant landscape around Christminster could be discerned from where they lay. But Jude did not think of that then. (J 60)

De même, près de la Maison Brune, ses rêves semblent s'être envolés :

> Then they bore off [...] at the Brown House aforesaid, the spot of his former fervid desires to behold Christminster. But he forgot them now. (J 50)

La ville universitaire est d'ailleurs aussi ambivalente que la campagne que Jude vient de quitter : elle lui permettra de voir, de toucher même les universités, et de rencontrer Sue, mais elle sera aussi le lieu de sa désillusion et de sa mort.

Un dernier exemple que nous étudierons en détail est la ville de Shaston. Le narrateur suggère qu'elle est un lieu d'égarement où Jude commettra une erreur, où il écoutera un caprice : "the city of a dream" (J 237), "whimsical spot" (J 239). Ce lieu hors du commun à cause de son beau panorama est cependant délaissé, telle une ville fantôme où les marques de l'histoire ont été effacées :

> With the destruction of the enormous abbey the whole place collapsed in a general ruin; [...] not a stone is now left to tell where [the Martyrs' bones] lie.
> The natural picturesqueness and singularity of the town still remain; but [...] one of the queerest and quaintest spots in England stands virtually unvisited to-day. (J 237-238)

Si Christminster resplendit comme la Nouvelle Jérusalem, Shaston est faite d'ombres et de peu de lumière. La scène où Jude rend visite à Sue s'y déroule dans l'obscurité ("dark afternoon" J 240 ; "entirely in darkness" J 245), à la faible lueur d'un poêle et d'une lampe à alcool : "in the light of the stove, [...] assisted by the blue rays of a spirit lamp under the brass kettle" (J 242). Il ne distingue les traits de Sue que difficilement, mais cette pénombre semble faciliter l'effleurement des corps et l'expression de sentiments plus profonds :

> "Sue, I sometimes think you are a flirt," said he abruptly. [...] and to his surprise he saw by the kettle-flame that her face was flushed. (J 243)

Un peu plus loin, il observe Sue qui le croit parti, et malgré le manque de lumière par cette soirée nuageuse ("a cloudy evening" J 278), il discerne parfaitement les gestes et les émotions de sa bien-aimée :

> A glimmering candle-light shone from a front-window, the shutters being yet unclosed. He could see the interior clearly [...].
> Then becoming aware that she had not obscured the windows she came forward to do so, candle in hand. It was too dark for her to see

> Jude without, but he could see her face distinctly, and there was an unmistakeable tearfulness about the dark, long-lashed eyes. (J 245-246)

De même, Sue réside avec Phillotson à “Old Grove Place”, endroit triste et déprimant : “It is so antique and dismal that it depresses me” (J 241). Et c’est à la nuit tombée (“Some time in the night” J 263) que Sue cherche à fuir son époux lorsqu’elle s’enferme dans le cagibi ou qu’elle saute par la fenêtre (“it was nearly two o’clock” J 270). Loin de la vie diurne et sociale les personnages osent soudain dévoiler leurs pensées, mais paradoxalement leurs révélations se trouvent assombries par la pénombre qui les entoure.

Shaston va marquer un tournant dans l’action. C’est là que Sue décide de quitter son mari pour rejoindre Jude ; et c’est là aussi que Phillotson écoute son instinct plutôt que les conseils bien-pensants de son ami Gillingham. Shaston est un lieu de perdition, propice à l’erreur – celle de Phillotson qui permet qu’un interdit soit enfreint. La ville a connu la corruption et a parfois abandonné la religion ; on n’y vit pas d’eau mais de bière (J 238). Structurellement, elle révèle dans l’univers du roman un système boiteux où surgit la transgression, où le réel se manifeste comme lorsque le sang coule sur le visage du recteur, représentant de la loi par excellence (J 296).

Le bourg est aujourd’hui investi par les gens du voyage excentriques et disparates (J 239 et 296), c’est-à-dire par ceux qui vivent en marge, au bord du tissu social. Cette ville de passage, de changement et d’instabilité a connu aussi bien splendeur et sainteté, que corruption et impiété. En ce lieu les garanties s’effondrent, la censure, dont le recteur est l’émissaire et qui devrait être une barre à la jouissance, ne fonctionne plus et le désir s’ensuit du passage à l’acte ; c’est même à travers la voix du père – Phillotson dans le cas de Jude et Sue (J 205) – que l’interdit s’installe.

Le non-conformisme du couple Sue / Jude y semble acceptable, l’irréalité du couple Sue / Phillotson y est mise en relief. Un espoir paraît naître pour les deux protagonistes comme si le monde n’était plus légaliste. Ainsi les excentriques hausseront la voix pour soutenir Phillotson. Malheureusement il perdra tout de même sa situation. Les ombres qui pèsent sur cette ville hors-norme disent déjà l’impossibilité du bonheur pour Jude et Sue car leur union n’est pensable que dans

cet univers instable où la loi et l'ordre font défaut, où surgit le réel, où aucun semblant ne masque l'absence de l'Autre.

En effet, l'environnement des protagonistes joue un rôle essentiel dans le roman, car le monde alentour n'est jamais simplement un paysage, mais il est peuplé d'individus qui posent les yeux sur Jude et Sue et qui leur font porter le poids de leurs mots chargés de préjugés. Les décors, la nature dans Jude sont toujours socialisés, traversés par le langage et la loi. Ils sont plus que des paysages symboliques :

> in which every detail is endowed with emblematic significance by the perspective of a central narrator or strong poetic "I" who acts as the repository of sure, omniscient, and omnipresent wisdom. Here, instead, the narrator very much stresses every point of view as equally noteworthy and limited[3].

Le monde de *Jude* n'est qu'une image réduite et incomplète du grand monde, ne révélant que certains aspects de la vie humaine. Le Wessex, qui semblait faire office de symbole à valeur universelle, redevient l'artefact construit par Hardy au fil de ses années d'écriture.

3. Le Wessex comme microcosme

Le monde de *Jude* se limite au Wessex, c'est-à-dire à cette région du sud-ouest de l'Angleterre dont Hardy s'est inspiré et dont il a réhabilité le nom oublié au fil des âges :

> The word Wessex was, until the later quarter of the nineteenth century, a purely historical term defining the south-western region of the island of Britain that had been ruled by the West Saxons in the early Middle Ages. [...] Hardy unearthed the word and used it in his novels and poems[4].

Des allusions sont faites à Londres où Sue et Arabella ont vécu, et où les deux protagonistes se rendent quelques jours pour faire croire à leur mariage ; cependant le narrataire n'y est jamais invité. D'une part, Londres reste un ailleurs extra-

---

[3] Kramer, in Kramer, p. 146.
[4] Simon Gatrell, "Wessex", in Kramer, p. 19.

diégétique, hors représentation, et conserve son nom véritable comme si cette ville possédait, en elle-même, une dimension imaginaire. D'autre part, la capitale fait partie du macrocosme auquel Jude et Sue veulent échapper :

> "[...] I am glad we have decided to go."
> "The question is where to?"
> "It ought to be London. There one can live as one chooses."
> "No – not London, dear! I know it too well. We should be unhappy there."
> "Why?"
> "Can't you think?"
> "Because Arabella is there?"
> "That's the chief reason." (J 363-364)

Londres apparaît en fin de compte comme un autre lieu ambivalent, ni totalement refuge, ni entièrement menaçant.

Arabella connaît Londres et l'Australie. Elle va « ailleurs », plus loin que Clym dans *The Return of the Native* ou Angel dans *Tess*. Avec *Jude*, Hardy semble évoquer un espace plus large, avec d'ailleurs l'utilisation du train et non pas exclusivement de la marche ou du cheval. Les progrès sont pris en compte : les avancées sociales sont mentionnées lorsque Jude assiste à la remise des diplômes à Christminster récompensant des jeunes hommes issus de familles modestes ; la photographie (J 85, 92, 168) est un autre exemple, avec le train, de l'intrusion de la technologie moderne dans le monde du roman.

Pourtant Arabella reviendra en Angleterre, tout comme Clym et Angel : personne ne parvient à sortir définitivement du microcosme qu'est le Wessex, même pas celle qui manipule et se joue des limites imposées. *Jude* offre une vision plus large du monde, d'un point de vue géographique, technique et moral, mais cela ne fait qu'accentuer le caractère tragique du récit.

Les personnages évoluent principalement dans un univers clos. Jude et Sue pensent pouvoir trouver le lieu qui les autorisera à vivre loin de la censure sociale, mais ils oublient que ce microcosme est à l'image de la société anglaise du dix-neuvième siècle qui condamne les relations extra-maritales. Ainsi, à Aldbrickham, ils obtiennent chacun leur divorce sur la présomption d'adultère alors qu'ils n'ont pas commis de faute.

Un peu plus tard ils seront forcés de quitter la ville à cause des commérages. Le passage qui suit montre comment les apparences peuvent être mal interprétées selon qu'on se place du côté des amants – comme le fait le narrateur qui peut comprendre – ou du côté de la communauté bien-pensante et légaliste :

> The unnoticed lives that the pair had hitherto led began [...] to be observed and discussed by other persons than Arabella. The society of Spring Street and the neighbourhood generally did not understand, and probably could not have been made to understand, Sue and Jude's private minds, emotions, positions, and fears. The curious facts of a child coming to them unexpectedly [...], and a hitch in a marriage ceremony [...], together with rumours of the undefended cases in the law-courts, bore only one translation to plain minds. (J 354)

Cette interprétation de la vie du couple est celle qu'offrent les valeurs morales établies, qui ne permettent pas de concevoir une vie commune entre un homme et une femme en dehors de l'institution du mariage. Tandis que Jude et Sue rénovent l'inscription des Dix Commandements dans l'église près de Aldbrickham, ils doivent affronter les regards de quelques personnes du voisinage et entendre leur condamnation murmurée dans l'histoire racontée par l'une des observatrices. Selon elle, bien des années plus tôt, des ouvriers occupés à restaurer les plaques des Dix Commandements dans une église se seraient endormis avant d'avoir fini et, à leur réveil, ils auraient trouvé leur tâche achevée :

> "[...] when they came to themselves there was a terrible thunderstorm a-raging, and they seemed to see in the gloom a dark figure with very thin legs and a curious voot, a-standing on the ladder, and finishing their work. [...] They went home, and the next thing they heard was that a great scandal had been caused in the church that Sunday morning, for when the people came and service began, all saw that the Ten Commandments wez painted with the "Nots" left out." (J 359-360)

Ces paroles se font l'écho de l'opinion publique selon laquelle Jude et Sue sont des transgresseurs de la loi sociale. La jeune femme est telle cette créature étrange qui défie l'ordre divin. Le petit monde de Aldbrickham n'est donc pas un refuge pour cette famille hors norme, mais simplement un prisme miniature qui offre une vision déformée et condamnable de la vie du couple.

A Stoke-Barehills lors de la Grande Foire Agricole du Wessex, Jude et Sue se heurtent encore une fois, mais sans le savoir, au jugement de ceux qui les observent.

Ils sont anonymes dans cette foule venue de toute la région ; ils sont accompagnés de "Father Time", le fils de Jude dont la présence est presque insoupçonnable, et agissent comme s'ils étaient seuls au monde :

> [They] went along with that tender attention to each other which the shyest can scarcely disguise, and which these, among entire strangers as they imagined, took less trouble to disguise than they might have done at home. [...] That complete mutual understanding [...] made them almost the two parts of a single whole. (J 347)

Mais ce sentiment d'isolement est illusoire. La cellule que forme le couple n'est pas plus à l'abri des lois sociales que le monde clos du Wessex ou que la foire de Stoke-Barehills. Alors qu'ils déambulent dans les allées, ils sont suivis des yeux par Arabella qui commente chacun de leurs gestes. Ainsi elle devine à les voir si amoureux qu'ils ne sont pas mariés – syllogisme qui revient régulièrement, comme la seule touche d'humour dans le roman. Leur vie commune est un texte (subversif) que les autres s'amusent à lire.

Le microcosme de la foire rassemble les personnages du passé et du futur, toujours les mêmes comme si le temps ne comptait pas : Arabella, son amie Annie, le médecin charlatan Vilbert. Tout y est annoncé : Arabella reprendra Jude mais elle aura aussi Vilbert, le destin séparera Sue et son tendre cousin. Nous apercevons déjà là le caractère prophétique de la narration et la structure circulaire du roman.

Aussi, même à chercher des endroits plus intimistes tel un foyer, le couple échoue-t-il à trouver un refuge. La maison de la tante de Jude retentit des mots que celle-ci y prononce contre le souhait de son neveu de se marier, puis contre son attirance pour Sue (J 133), et ils ne peuvent y dévoiler leurs émotions (J 228). S'ils le font c'est encore à travers un cadre : l'embrasure de la fenêtre chez Mrs Edlin (J 255), comme plus tôt à Shaston (J 244).

Ainsi, l'hôtel dans lequel ils passent leur première nuit après que Sue a quitté Phillotson est le même que celui où Jude et Arabella ont séjourné. A Aldbrickham, cette dernière parvient à trouver le lieu où ils habitent et leur rend une visite inopportune. Enfin, c'est à cause de leur recherche malheureuse d'un logement que la tragédie s'abat sur eux avec la mort des enfants à Christminster.

Où qu'ils aillent, Jude et Sue devront faire face aux regards et aux rumeurs qui les marginalisent ; ils sont emprisonnés dans chaque lieu où ils s'arrêtent. Car même la nature de cette fin de siècle n'offre plus d'abri[5] comme c'était encore possible quelques années plus tôt, dans *Jane Eyre* par exemple : Jane savait trouver les réponses à ses doutes et le réconfort pour ses peines dans la nature qui s'offrait à elle. Dans *Jude* elle est entièrement conquise par l'homme et socialisée, incluse dans le macrocosme socioculturel. Les évocations de la nature sont le plus souvent inséparables du langage : quand Jude s'émerveille devant la lune, il s'exprime par les mots empruntés à l'un des poèmes latins qu'il garde en mémoire, et l'astre n'apparaît pas simplement comme une planète mais telle une déesse inspirant diverses croyances :

> The sun was going down, and the full moon was rising simultaneously behind the woods in the opposite quarter [...]. He turned first to the shiny goddess, who seemed to look so softly and critically at his doings, then to the disappearing luminary on the other hand, as he began :
> "Phoebe silvarumque potens Diana!" (J 36).

La lune semble même capable de poser son regard sur le protagoniste. Elle est personnifiée, humanisée – socialisée.

La société est le seul référent accepté, tout le reste étant interdit ou scandaleux. Réel et naturel ne sont que rebuts. Ainsi, les oiseaux que Jude doit chasser du champ de Mr. Troutham sont frappés du sceau de l'interdit. Le monde animal n'échappe pas aux lois imposées aux hommes (J 11-12). Les personnages se trouvent donc pris au piège dans cet univers où rien n'échappe au regard de l'autre ni au langage social. La narration ne fait qu'accentuer la sensation d'emprisonnement dans le texte.

> Regional fiction is based on the tenet that people are conditioned by their dwelling-place. Its characters derive their behaviour and

---

[5] Pour Penelope Vigar, l'opposition entre illusion et réalité se trouve renforcée par la séparation entre le monde intérieur aux protagonistes et leur environnement : "[…] the surrounding countryside and the towns of the novel's setting are viewed with detachement as scenes, places only dimly connected with human existence. In *Jude the Obscure*, Hardy concentrates on examining the world of each individual mind, with its own ideals and dreams, and on highlighting its intricate subtleties against the starkness of physical reality." (Vigar, p. 192). Cependant, cette opposition ne signifie pas autonomie, et il y a bien interaction entre les deux univers.

> expression from the fact that they belong to a particular countryside which differs from all others in weather and seasons, in traditional occupations, speech, customs and values. Thus, the place which shapes their lives plays a major role in the story[6].

Les lieux du roman se révèlent alors comme l'une des facettes du tragique dans *Jude*, en accentuant le déterminisme qui pèse sur la vie des personnages. Ceci est d'autant plus évident que Hardy acheva la géographie de ses romans au temps où il rédigeait ses trois derniers romans et plus particulièrement lorsque fut publiée une collection de ses œuvres en plusieurs volumes au cours des années 1895-1896[7]. C'est de cette manière que le Wessex est devenu peu à peu la toile de fond de chacune des histoires dont certaines durent être en partie réécrites. L'étau imaginaire formé par les frontières du Wessex s'est alors refermé sur les personnages, l'espace s'est quadrillé de chemins de fer[8] tels les barreaux d'une prison rappelant la chambre de Jude (ou le cachot de Tess) – clôture qui marque aussi la fin de l'écriture romanesque pour l'auteur :

> But the sense he had of the closure of Wessex as a living culture was central to his slow decision to end his career as a creator of fiction[9].

Jude, dernier roman de Hardy, augure non seulement cet abandon d'un genre littéraire pour Hardy, mais aussi la disparition annoncée d'un mouvement artistique : le romantisme.

B. La mort du romantisme.

1. Comme un air romantique.

Au travers de l'étude des paysages dans le roman il apparaît clairement que l'on est loin avec *Jude* d'une poésie romantique idéalisant la nature ou lui attribuant quelque pouvoir divin. Chez Hardy, le romantisme – si romantisme il y a – se loge ailleurs : dans le traitement des thèmes et des personnages.

---

[6] Castex, p. 119.
[7] Gatrell, in Kramer, p. 19.
[8] *Ibid.*, p. 28 : "[…] railways are irrelevant to Wessex – or at least to Old Wessex, to use the formulation; indeed they are an instrument of the destruction of Old Wessex."
[9] *Ibid.*, p. 32.

Les protagonistes sont deux êtres qui se veulent libres, deux ego qui pensent pouvoir n'être plus qu'un à cause de leur inhabituelle complicité. Ils veulent vivre à l'intérieur de leur microcosme et suivre la loi de la nature qui ne connaît pas d'autre contrainte que la recherche du bonheur :

> "[...] it was Nature's intention, Nature's law and raison d'être that we should be joyful in what instincts she afforded us –" (J 405).

Ils pêchent par *hubris* : artistes et non-conformistes, ils se croient indépendants de la loi imposée par le Dieu de l'Ancien Testament. Toutes ces caractéristiques font écho au moi valorisé par l'écriture romantique : l'anti-héros rebelle au cœur à vif.

Le choix de vie de Sue et Jude est contraire à la morale victorienne. Ils sont les précurseurs d'un futur mode d'existence. Jude le sait d'ailleurs : il a vécu trop tôt dans un monde qui n'était pas prêt à accepter sa différence, et il se voit dans l'immédiat ("at least in our time" J 390) comme un contre-exemple :

> "I may [...] be a sort of frightful example of what not to do; and so illustrate a moral story." (J 389)

L'auteur se place lui aussi dans un avenir qui sait reconnaître la singularité et l'honnêteté du protagoniste. Il pourrait même paraître contemporain du lecteur du vingt-et-unième siècle : c'est un moderne qui prend subrepticement parti pour son personnage principal. Le récit est donc bien plus qu'une fable moralisante ; il est même tout le contraire : un appel à la réalisation de soi et à l'évolution des formes sociales. Jude est une victime, mais sa souffrance permet au lecteur d'oser critiquer l'univers auquel il appartient et dont il accepte les règles instinctivement.

La discrétion de l'instance narrative laisse la place à l'esprit du lecteur qui peut prendre possession de l'œuvre. Mais il est clair que le regard de Hardy diffère du regard social. Ainsi, comme nous le verrons plus loin, Jude est souvent présenté tel un enfant innocent et naïf que la vie trompera. Il vit dans son rêve et le roman revendique la beauté du rêve tout en dénonçant son caractère illusoire. Jude vit alors dans un chaos moral ("a chaos of principles" J 390), mais cela parce que les normes en place sont aussi pourries que le Royaume du Danemark ("there is something wrong somewhere in our social formulas" J 390).

A plusieurs égards le texte fait donc écho à l'écriture romantique du début du dix-neuvième siècle. L'un des points essentiels des *Lyrical Ballads* était de rendre compte du langage ordinaire, "language really used by men", "a plainer and more emphatic language[10]". Or voici ce qu'écrit Hardy dans sa préface aux *Wessex Poems* :

> Whenever an ancient and legitimate word of the district, for which there was no equivalent in received English, suggested itself as the most natural, nearest, and often only expression of a thought, it has been made use of, on what seemed good grounds[11].

Les deux poètes montrent un réel attachement à une langue naturelle, libérée de toute sophistication et qui ne chercherait qu'à dire la vérité humaine, "the essential passions of the heart[12]". Tous deux choisirent de dépeindre les gens du peuple – "[l]ow and rusic life[13]" – pour que l'œuvre gagne en force et simplicité.

En outre, Hardy choisit de ramener son personnage à Christminster à l'occasion du jour du souvenir ("Remembrance Day"). On se souvient que pour Wordsworth et les romantiques, le passé rapproche de l'enfance, de l'innocence, de cet état où l'on semble un avec la nature :

> There was a time when meadow, grove, and stream,
> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> Apparelled in celestial light,
> The glory and the freshness of a dream[14].

La mémoire est le lieu d'une révélation possible, d'un réveil de l'âme teinté de nostalgie liée à la perte de cet état idéal :

> And now, with gleams of half-extinguished thought,
> With many recognitions dim and faint,
> And somewhat of a sad perplexity,
> The picture of the mind revives again [...][15].

---

[10] Wordsworth, Preface to *Lyrical Ballads*, p. 869.
[11] Morrison, p. 108.
[12] Wordsworth, Preface to *Lyrical Ballads*, p. 869.
[13] *Ibid*., p. 869.
[14] Wordsworth, "Ode : Intimations of Immortality", pp. 523-4, vers 4 à 9.
[15] Wordsworth, "Tintern Abbey", p.359, vers 58 à 61.

Jude ressent bien de la tristesse à se souvenir de son rêve échoué. Cependant ses souvenirs sont encore vifs et non pas incertains. Il ressent vivement la honte qui le touche d'avoir perdu ses ambitions, d'abord à cause d'une femme de basse vertu, puis par résignation devant les contraintes sociales. Ainsi son regret n'est pas la nostalgie d'une vision perdue comme pour Wordsworth :

> The things which I have seen I now can see no more.
> Whither is fled the visionary gleam ?
> Where is it now, the glory and the dream[16]?

La déception est ancrée dans les réalités de l'existence en société. Un poème de Hardy, intitulé "The Voice of Things", évoque ce retour sur le passé, un retour qui oscille entre nostalgie pour ce qui n'est plus et lucidité face aux réalités présentes :

> Forty Augusts – aye, and several more – ago,
> When I paced the headlands loosed from dull employ,
> The waves huzz'd like a multitude below
> In the sway of an all-including joy
> Without cloy.
>
> > Blankly I walked there a double decade after,
> > When thwarts had flung their toil in front of me,
> > And I heard the waters wagging in a long ironic laughter,
> > At the lot of men, and all the vapoury
> > Things that be.
>
> Wheeling change has set me again standing where
> Once I heard the waves huzza at Lammas-tide ;
> But they supplicate now – like a congregation there
> Who murmur the Confession – I outside,
> Prayer denied[17].

Le terme "all-including" semble être un écho furtif à "There was a Boy" de Worsdworth où le poète écoute et regarde comme dans "The Voice of Things" :

> […] a gentle shock of mild surprise
> Has carried far into his heart the voice

---

[16] Wordsworth, "Ode : Intimations of Immortality", p. 523, vers 9 et p. 525, 56-57.
[17] Hardy, *The Collected Poems*, p. 350.

> Of mountain-torrents; or the visible scene
> Would enter unawares into his mind[18] […].

Cependant cet idéal qui tendait à mettre un cœur romantique en toute chose, se trouve barré dans le poème de Hardy par l'inscription des chiffres, c'est-à-dire l'irruption d'une organisation qui fait entrer le sujet regardant dans la chaîne signifiante. Cet accès au statut de sujet se fait par la dénégation, mais fonctionne cependant : c'est l'interdit ("denied", "outside") qui joue ici son rôle de barrière au réel, de barrière aux murmures qui voudraient engloutir le sujet, et qui positionne ce dernier sur une frontière entre son et parole, sur la frontière de la voix qui « en appelle [...] aux limites du lieu d'où elle vient, aussi bien que du lieu où elle va[19] ». Jude recherche une fusion avec la chose, à l'image des romantiques, mais la chose est désormais fragmentée, anéantissant tout processus d'identification. Remarquons enfin que la nature est à nouveau présentée comme une entité sociale ("toils", "ironic laughter") et religieuse (loin de la vision mystique et idéalisante des romantiques) dont les murmures s'articulent en prière.

La défaite n'est pas celle de l'homme vieillissant, mais de l'être social à qui la loi de la nature est interdite :

> "There is something external to us which says, "You shan't!" First it said, "You shan't learn!" Then it said, "You shan't labour!" Now it says, "You shan't love!" " (J 403)

Jude vit le jour du souvenir comme celui de l'humiliation ("Humiliation Day" J 386) et n'en retire aucune joie, aussi éphémère soit-elle. Le protagoniste ne perd jamais sa vision de Christminster comme cité idéale mais doit se rendre à l'évidence qu'elle sera toujours inaccessible.

Chez Hardy donc, l'idéalisation est synonyme de souffrance. Jude idéalise Sue et en meurt : le réel fait retour dans le roman si on veut échapper à la loi, aimer sans passer par les défilés du mariage, hors obligation sociale, hors langage. Le protagoniste est donc une figure tragique plus que romantique. Cette impossibilité du rêve est d'ailleurs inscrite dans un renversement qu'opère l'écrivain : Jude, nous l'avons déjà noté, a un caractère enfantin et naïf. En tant que personnage, il

---

[18] Wordsworth, "There Was a Boy", pp. 362, vers 19-22.

ressemble à l'enfant de "There was a boy". Il est écrit qu'il meurt avant ses trente ans (J 488) et a conservé une beauté enfantine ("beautiful", J 488) ; le garçon du poème n'a pas atteint douze ans, et il est associé au silence ("in that silence") et à la beauté ("Pre-eminent in beauty is the vale") de la vallée[20]. Comme le petit de "Intimations Ode", il garde toujours près de lui un fragment de son rêve (il ne s'est jamais séparé de certains livres par exemple, J 489) et découvre le monde et la culture par lui-même[21].

Figure inverse du protagoniste, l'enfant-vieillard recueilli par le couple rappelle à l'esprit du lecteur le poète Wordsworth qui voyait en tout enfant le père de l'homme : "The Child is Father of the Man[22]". Mais cela semble pris littéralement dans le roman de Hardy, la métaphore ne fonctionne plus. Le garçon est surnommé "Little Father Time". Agé de douze ans aussi peut-être, il a l'âme et les yeux d'un vieil homme :

> A ground swell from ancient years of night seemed now and then to lift the child in his morning-life [...]. (J 328)

Le petit paraît empli de sagesse et d'expérience malgré son jeune âge : il est trop réfléchi (J 398) et n'exprime jamais aucune surprise ni aucune joie ; il s'inquiète en apprenant que Sue attend son troisième bébé malgré les difficultés financières du couple. L'avenir l'effraie et il n'attend que la mort[23].

Cet homme-enfant ne sait ce qu'est l'innocence puisqu'il sera capable d'assassiner ses deux frères d'adoption avant de se donner la mort. Il est l'illustration du temps qui passe et tue en laissant la mort approcher. Si jeune, il est déjà comme l'homme mûr de Wordsworth qui a connu la souffrance, la perte de ses illusions. Le personnage de l'ode, tel le poète se tenant devant Tintern Abbey ou sur la plage près de Calais, trouve du réconfort dans ses souvenirs :

---

[19] Vasse, p. 186.
[20] Wordsworth, "There Was a Boy", pp. 362-363, vers 18 et 28.
[21] *Ibid.,* "Ode : Intimations of Immortality", p. 526, vers 92-93 :
"Some fragment from his dream of human life,
Shaped by himself with newly-learned art;"
[22] Wordsworth, "Ode : Intimations of Immortality", p. 523, vers 1 à 3.
[23] " "I ought not to be born, ought I?" said the boy with misgiving." (J 396).

> What though the radiance which was once so bright
> Be now for ever taken from my sight,
> [...]
> We will grieve not, rather find
> Strength in what remains behind;
> [...]
> In the soothing thoughts that spring
> Out of human suffering;
> In the faith that looks through death, in years that bring the philosophic mind[24].

Au contraire "Time" ne laisse rien derrière lui, il est entouré de néant en dépit de la présence aimante de ses parents. Il est né vieux, et il ne lui reste plus rien à vivre. Dénué de sentiments, petit philosophe pessimiste, il est sans cesse perdu dans ses pensées. Sa mémoire est morte, tout comme son avenir. Il n'est finalement pas tout à fait un personnage, mais plutôt l'emblème du temps qui s'écoule, l'ombre de la mort qui s'immisce dans la vie de Sue et Jude.

L'univers dépeint par Hardy a perdu son potentiel paradisiaque car la nature n'est plus une entité capable d'offrir un espace de liberté à l'homme, un lieu d'exaltation du moi et des passions. Elle est elle-même prise au piège de la civilisation et codifiée. La chose romantique n'offre plus une image unifiée mais subit l'assaut de la modernité. L'être humain n'est plus qu'une bête en cage qui n'a d'autres possibilités que de faire avec cette captivité.

2. "Hardy's pessimistic vision[25]" : une écriture naturaliste ?

Parfois donc le romantisme éclate comme une bulle de savon à la manière du rêve de Jude (J 138) alors que pointe le naturalisme. Certains passages sont présentés par un narrateur qui se veut observateur, se refusant à tout commentaire. Le regard qui circule alors est celui du scientifique. Or Zola, figure de proue du naturalisme, revendiquait le statut scientifique de son œuvre, comme le suggère cette évocation de son art :

> Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés [...].

---

[24] Wordsworth, "Ode : Intimations of Immortality", p. 523, vers 176 à 187.
[25] Barbara Hardy, *The Appropriate Form*, p. 70.

> Puis l'expérimentation paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude[26].

Tout d'abord, la description des enfants morts s'attarde sur les petits corps et sur les yeux éteints du garçon :

> [...] the forms of the two youngest children were suspended, by a piece of box-cord round each of their necks, while from a nail a few yards off the body of the little Jude was hanging in a similar manner. An overturned chair was near the elder boy, and his glazed eyes were slanted into the room; those of the girl and the baby boy were closed. (J 401)

La maladie et la disparition de Jude sont également détaillées : l'action est ici résumée plutôt que mise en scène, elle est observée et commentée par un narrateur qui connaît la nature humaine et cherche à limiter l'empathie du narrataire.

> His face was quite white, and gradually becoming rigid. She touched his fingers; they were cold, though his body was still warm. She listened at his chest. All was still within. (J 486)

Hardy n'est pourtant pas plus un auteur naturaliste qu'il n'est un romantique ou un simple régionaliste. Il aspire moins à être sociologiquement objectif et précis, qu'à sonder les profondeurs de ses personnages. Cette caractéristique est manifeste si l'on se penche sur les quelques scènes du roman à la tonalité naturaliste.

L'évocation de la douleur est mise en œuvre par le biais d'un narrateur distant, mais l'œil de l'observateur s'approche peu à peu jusqu'à effleurer le personnage et évoquer la torture qui se devine sous ce corps :

> A man with a shovel in his hands was attempting to earth in the common grave of the three children, but his arm was held back by an expostulating woman who stood in the half-filled hole. It was Sue, whose coloured clothing, which she had never thought of changing for the mourning he had bought, suggested to the eye a deeper grief than the conventional garb of bereavement could express. (J 407)

Dans un registre quelque peu différent, la mort du cochon est décrite à l'aide de détails sordides. L'attitude d'Arabella et la cruauté de l'abattage ne sont pas

---

[26] Mitterand, *Zola, Le Roman naturaliste,* p. 90.

épargnées, mais l'on est cependant bien loin de la scène du dépècement du veau dans *La Terre* de Zola[27]. En effet, les sentiments de Jude se mêlent nettement à l'angoisse de la bête :

> The blood flowed out in a torrent instead of the trickling she had desired. The dying animal's cry assumed its third and final tone, the shriek of agony; his glazing eyes riveting themselves on Arabella with the eloquently keen reproach of a creature recognizing at last the treachery of those who had seemed his only friends. (J 75-76)

Jude est le focalisateur de la scène ; il est l'un de ceux qui voient dans cet abattage autre chose qu'une façon d'obtenir de la nourriture : "a dismal, sordid, ugly spectacle – to those who saw it as other than an ordinary obtaining of meat" (J 76). Il plaint l'animal ("Poor creature" J 74) tout comme il avait compati à la vue des oiseaux affamés étant enfant. Hardy n'est pas de ces romanciers qui seraient « les juges d'instruction des hommes et de leurs passions[28] ». Son narrateur n'est pas seulement observateur extérieur, mais il pénètre à l'intérieur de la conscience des personnages pour en dévoiler ombres et lumières[29].

L'auteur affirme lui-même que les moments les plus sordides du texte ont avant tout pour fonction de mettre en relief le caractère idéaliste de Jude :

> The "grimy" features of the story go to show the contrast between the ideal life a man wished to lead, and the squalid real life he was fated to lead. The throwing of the pizzle, at the supreme moment of this young dream, is to sharply initiate this contrast[30].

Hardy plonge dans les profondeurs de l'âme humaine plus qu'il ne décortique les phénomènes sociaux. Le narrateur donne libre cours à la voix intime des personnages et s'éclipse parfois pour laisser place à leur regard. Le naturalisme dans *Jude* perd peu à peu toute teneur scientifique ; le sentiment et la pensée des protagonistes emplissent alors la page.

---

[27] Zola, *La Terre*, pp. 265-273.
[28] Mitterand, *Zola, Le Roman naturaliste,* p. 92.
[29] Comme nous le verrons plus loin, Hardy utilise la scène sociale comme scène de théâtre et non comme terrain d'observation scientifique. « La conception d'une âme isolée » qui pour Zola équivalait à de « la mécanique psychologique » (*Ibid*., p. 48, cite Zola) reste centrale pour Hardy.
[30] Letter to Sir Edmund Gosse, Nov 10. 1895, in *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 93.

Un autre élément clef du naturalisme mentionné dans la première citation de Zola reste à traiter : il s'agit du déterminisme qui va engendrer certains « phénomènes » – terme cher au grand naturaliste français. Le rôle attribué à certaines forces naturelles et à l'environnement social[31] est non négligeable dans *Jude*. Les décisions que prennent les protagonistes sont souvent le fruit de coïncidences, si bien qu'ils se révèlent jouets du destin plutôt que maîtres du jeu : "But other forces and laws than theirs were in operation" (J 247). Ces forces semblent souvent extérieures aux personnages. Ainsi la maladie de la tante réunira Sue et Jude à son chevet bien qu'ils soient conscients de l'attirance mutuelle et défendue qui les pousse l'un vers l'autre. Plus tôt, la tristesse de Sue avait convaincu Jude de la rejoindre à Melchester tout en sachant que leur idylle était interdite : le cours des événements les entraîne vers un destin qu'ils ne connaissent ni ne maîtrisent.

Mais ces forces sont également ancrées dans le cœur et l'âme des personnages. Ainsi la tragédie familiale des Fawley, qui ressemble fort aux tares familiales partagées par les Rougon-Macquart de génération en génération, s'inscrit d'abord dans la chronologie, puis s'immisce à l'intérieur de l'histoire des protagonistes au point de peser sur chaque décision prise et de délimiter les interdits. Jude ne peut échapper au malheur dès lors qu'il accepte d'épouser Arabella, puisque le mariage chez les Fawley est synonyme de déchirure :

> "The Fawleys were not made for wedlock : it never seemed to sit well upon us. There's sommat in our blood that won't take kindly to the notion of being bound to do what we do readily enough if not bound." (J 82)

Si Jude est soumis aux forces extérieures du déterminisme, c'est qu'elles font écho à son désir propre. Il s'égare donc sans cesse à ne pas écouter la voix de la

---

[31] Abrams, sur le naturalisme, p. 261 : "[a human being's] character and behavior are entirely determined by two kinds of forces, heredity and environment. A person inherits compulsive instincts – especially hunger, the drive to accumulate possessions, and sexuality – and is then subject to the social and economic forces in the family, the class, and the milieu into which that person is born." Nous avons déjà souligné la fonction déterministe des lieux (voir *supra*, pp. 14-24).

raison et de la loi, car un autre chant le séduit tel le chant des sirènes : aussi voyons-nous Jude céder à Arabella comme Phillotson cédera à la demande de son épouse[32].

Ces personnages paraissent faibles car ils suivent un code qui ne s'inscrit pas dans la société. Ils sont à l'écoute de leurs sentiments, de leurs intuitions qui les trahissent en fin de compte. L'instance narrative nous présente leurs intentions comme saines et courageuses mais ils sont les victimes de la pratique sociale : cette réalité est particulièrement mise en relief par l'échec de Jude qui, bien que suivant les conseils de son instituteur et se fiant à ses aptitudes intellectuelles, se trouve marginalisé par le monde universitaire et bien-pensant de Christminster.

Ne serions-nous pas là invités à nous souvenir d'Etienne Lantier dans *Germinal*, rejeté lui aussi, ses rêves anéantis ? Zola sait bien que « [l]'homme n'est pas seul, il vit dans une société » et qu'il faut étudier « le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société[33] ». Pourtant il se garde de laisser place dans son œuvre à l'empathie. Dans *Germinal*, la Maheude refuse de céder à la fatalité et ne garde pas de rancune contre Etienne ; ce dernier quitte la fosse, bercé par l'espoir :

> Le soleil paraissait à l'horizon glorieux, c'était un réveil d'allégresse, dans la campagne entière. Un flot d'or roulait de l'orient à l'occident, sur la plaine immense. Cette chaleur de vie gagnait, s'étendait, en un frisson de jeunesse, où vibraient les soupirs de la terre [...]. Il faisait bon vivre, le vieux monde voulait vivre un printemps encore[34].

La vie continue, « la germination[35] » des mineurs porterait bientôt ses fruits. De même, dans *La Terre*, Jean se lève pour défendre « la vielle terre de France[36] ! » L'ombre de la mort avance avec la guerre, mais la vie reste indestructible. Avec *Jude*, bien au contraire, la mort gagne et dévore même les vivants : Sue se meurt symboliquement en étouffant le moindre sentiment qui ferait d'elle un sujet mu par

---

[32] Sue n'est qu'une autre sirène qui se plaît au jeu de la séduction avant d'y être elle-même prise au piège : "When I first knew you I merely wanted you to love me. […] But you see, however fondly it ended, it began in the selfish and cruel wish to make your heart ache for me without letting mine ache for you." (J 422).
[33] Mitterand, *Zola, Le Roman naturaliste,* p. 94.
[34] Zola, *Germinal*, p. 499.
[35] *Ibid*., p. 503.
[36] Zola, *La Terre*, p. 532.

des désirs ; ceux qui survivent y parviennent en optant pour le discours social autoritaire qui absorbe l'individu.

Aussi *Jude* est-il empreint de fatalisme plus que de déterminisme. La nuance est non négligeable si l'on s'en réfère à une parole de Zola citant Claude Bernard :

> Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée[37].

Le naturalisme insiste sur le caractère déterminé des comportements humains mais souligne aussi la possibilité d'agir sur les conditions qui causent la venue d'un phénomène ; ainsi il est envisageable de modifier les milieux dans lesquels évoluent les individus. Au contraire, le fatalisme marque l'impossibilité d'échapper au destin, quel que soit le contexte : Jude aura beau changer de lieux, il retrouvera sans cesse Arabella sur son chemin pour lui rappeler son erreur originelle et sa faiblesse, et ce jusqu'à sa mort. Le roman de Hardy dévoile un sujet pris dans la tourmente d'une tragédie personnelle et d'une société inhumaine.

Zola propose enfin une distinction essentielle entre les deux mouvements littéraires que nous avons étudiés :

> Le naturalisme et le romantisme partent tous deux du même sentiment de rébellion contre la forme classique [...].
> Philosophiquement, les romantiques s'arrêtent au déisme ; ils gardent un absolu et un idéal [...]. Les naturalistes, au contraire, vont jusqu'à la science ; ils nient l'absolu, et l'idéal n'est pour eux que l'inconnu qu'ils ont le devoir d'étudier et de connaître ; en un mot, loin de refuser Dieu, loin de l'amoindrir, ils le réservent comme la dernière solution qui soit au fond des problèmes humains[38].

Hardy rejette en effet tout absolu ; l'idéal de Jude et Sue est un échec, une vaine utopie. Mais la science ne prend pas le relais. La théorie de Darwin, élément essentiel du développement du mouvement naturaliste[39], ne semble influencer la

---

[37] Mitterand, *Zola, Le Roman naturaliste,* p. 97.
[38] *Ibid.,* p. 127.
[39] Abrams, p. 261 : "Naturalism […], a product of post-Darwinian biology in the nineteenth century, held that a human being exists entirely in the order of nature and does not have a soul nor any mode of participating in a religious or spiritual world beyond the natural world ; and therefore that such a being is merely a higher-order animal […]".

vision de la nature humaine chez Hardy que dans une certaine mesure. N'ayant plus foi en les dogmes chrétiens, l'auteur, se décrivait lui-même comme l'un des premiers supporters de Darwin, "among the earliest acclaimers of *The Origin of Species*[40]". On peut lire dans sa biographie :

> emotions have no place in a world of defect, and it is cruel injustice that they should have developed in it[41].

Ainsi, il y a bien un vague espoir en le progrès qui suggère que le protagoniste a simplement vécu avant son temps. Cependant cela ne suffirait pas à répondre aux « problèmes » – le mot de Zola est bien faible – de Jude qui reste marqué par la tragédie, une tragédie du vide où le sujet est seul face à un monde social régi par la tyrannie des codes et un réel qui vous entraîne vers la mort. Hardy cesse de suivre la théorie de Darwin lorsque celle-ci vient célébrer le progrès que l'évolution offre à l'humanité[42].

Si Hardy doit être vu comme un auteur naturaliste, c'est avant tout en ce sens qu'il va au-delà de l'idéal romantique en évoquant la fatalité inscrite dans toute vie humaine, tout en continuant cependant d'affirmer la beauté du sujet romantique. La dimension tragique du roman est telle qu'elle élève les personnages au-dessus du monde animal et leur confère une âme, même si celle-ci ne reflète que la futilité de la volonté humaine et de toute croyance. L'ultime sourire de Jude pourrait bien être un signe de l'existence d'une spiritualité humaine, aussi vaine soit-elle.

C'est pourquoi Hardy considérait que le réalisme n'est pas de l'art[43]. Il opte pour un « réalisme subjectif[44] », marqué par l'idiosyncrasie de l'auteur :

---

[40] Robert Schweik, "The influence of religion, science, and philosophy on Hardy's writings", in Kramer, p. 55.
[41] F. E. Hardy, p. 149. Le narrateur de *Jude* livre, au sujet du désespoir de Sue après la mort des enfants, une réflexion fort proche de celle de Hardy dans son autobiographie (bien que cet ouvrage soit présenté comme la biographie écrite par sa seconde femme, Florence Emily Hardy : "[…] at the framing of the terrestrial conditions there seemed never to have been contemplated such a development of emotional perceptiveness among the creatures subject to those conditions as that reached by thinking and educated humanity." (J 409) Ces remarques rappellent aussi la définition du naturalisme par Abrams.
[42] Schweik, in Kramer, p. 62 : "the optimistic tone of Darwin's conclusion to *The Origin of Species."*
[43] F. E. Hardy, pp. 228 : "Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist." Voir aussi *infra*, p. 71.
[44] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 258.

> Art consists in so depicting the common events of life as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard; making old incidents and things seem as new[45].

Puisque aucun ordre ne régit l'existence humaine[46], le réalisme pur ne peut exister comme expression artistique. A l'artiste donc de rendre l'horreur supportable, de tracer "a realistic mirroring of reality which nevertheless contains the formal beauty necessary to art[47]". Le devoir qu'a le poète de trouver de la beauté dans ce qui est laid ("To find beauty in ugliness is the province of the poet[48]") est aussi celui du romancier. Hardy cherchait à rendre la texture de la vie avec éclat, plutôt qu'à en figer quelques traits essentiels sur la page :

> Of the naturalism of such writers as George Moore and Arnold Bennett, he wrote in 1913 : "They forget in their insistence on life, and nothing but life, in a plain slice, that a story must be worth the telling, that a good deal of life is not worth any such thing, and that they must not occupy a reader's time with what he can get at first hand anywhere around him[49]."

Les retournements incessants du texte sur lui-même, le faisant échapper aux définitions littéraires et s'enliser dans le tragique, ébauchant parfois un espoir de réponse qui s'évanouira bien vite, sont donc à l'image de la conception artistique de Hardy[50] et octroient au texte une tonalité ironique qui multiplie encore les sens et accentue la course dramatique des personnages.

C. L'ironie.

L'auteur fait vaciller les classifications que les critiques pourraient imposer à son œuvre en utilisant différents courants qui se répondent l'un l'autre plutôt qu'ils ne s'annulent, pour laisser germer des sens multiples dans *Jude*. L'étonnante analyse

---

[45] F. E. Hardy, p. 225.
[46] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 255 : "Reality itself is without order."
[47] *Ibid*., 259.
[48] Morrison, p. 107, cite Hardy, d'après F. E. Hardy.
[49] Norman Page, "Art and aesthetics", in Kramer, p. 52.
[50] Albert J. Guerard insiste sur cette distance prise par l'auteur vis-à-vis du courant réaliste : "[…] *Jude the Obscure* is not realism but tragedy and like all tragedy is symbolic." (Guerard [*Thomas Hardy : The Novels and Stories*, Cambridge, Harvard University Press, 1949], in *Jude*, Norton, p. 425)

de Frank Norris qui décrivait Zola comme un auteur romantique[51] pourrait bien s'appliquer à Hardy qui fait passer son texte par les filtres d'espèces variées d'écriture. Le ton du roman est changeant, et l'ironie entre en jeu pour faire résonner la langue du texte.

1. Définition de l'ironie.

Il convient d'être prudent lorsque intervient le concept d'ironie, puisqu'elle évoque l'incertitude du sens, l'effondrement des garanties, un jeu de dissimulation-révélation. Selon Guido Almansi, « [l]'ironie parfaite ne se manifeste pas quand elle est reconnue, mais lorsqu'elle est à l'état latent[52] ». De même, pour Beda Allemann, « [l]e texte ironique idéal sera celui dont l'ironie peut être présupposée en l'absence complète de tout signal[53]. » Ce procédé stylistique consiste à formuler un énoncé qui cache – ou révèle – un ou plusieurs sens seconds que le lecteur devra découvrir pour saisir l'ampleur du texte. Pour Linda Hutcheon, qui traite de l'usage moderne de la parodie, l'ironie

> [...] réclam[e] du lecteur – en terme de stratégie – qu'il construise une signification seconde par des déductions opérées à partir de la surface du texte, ou, en terme de structure, qu'il complète le premier plan à l'aide de la connaissance et de la reconnaissance qu'il a du contexte d'arrière-plan [...].
> Toute discussion à propos de la structure de la parodie comme de l'ironie semblerait donc devoir incorporer une réflexion sur ce que nous avons appelé « stratégie », terme qui demande que l'on prenne en considération, à la fois l'intentionnalité de l'auteur et les modes d'engagement du lecteur[54].

Dans *Jude*, l'ironie vient détourner chaque trait du texte qui permettrait de fixer le sens du roman, sans que le narrateur avertisse le narrataire : nous venons par exemple de voir comment les passages romantiques s'avèrent indissociables d'une idée de mort et de désespoir.

---

[51] Grellet, *An Introduction to American Literature*, p. 134, cite Frank Norris, "Zola as a Romantic Writer", *The Literary Criticism of Frank Norris*, Pizer, 1896.
[52] Almansi, in *Poétique* n°36, p. 422.
[53] Allemann, in *Poétique* n°36, p. 393.
[54] Hutcheon, in *Poétique* n°36, p. 469.

De même, bon nombre de phrases déploient leur envergure seulement lorsque l'histoire est entièrement connue du lecteur ; la diégèse est ponctuée de rencontres, de décisions ou de paroles qui dévoilent leur dimension ironique, voire prémonitoire, à la relecture, et nous font découvrir *Jude* comme la chronique d'une mort annoncée, alors que les personnages n'ont pas connaissance de ces significations cachées : c'est l'ironie dramatique qui met les personnages à distance tandis que le narrataire attentif devient peu à peu complice du conteur.

Nous allons tenter de mettre à jour ce fonctionnement de l'ironie dans le roman de Hardy et de montrer en quoi elle contribue à en faire un texte polyphonique, empreint de modernité.

2. Ironie dramatique.

Chaque lieu du roman est potentiellement chargé d'ironie en ce sens que les différentes localités se retournent contre Jude qui y avait élu domicile : Christminster, ville de ses ambitions et de ses rêves, sera son tombeau et celui de ses enfants. Autre exemple, Kennetbridge n'offre pas l'anonymat que Jude et Sue recherchaient puisqu'ils y rencontrent Arabella, celle qu'ils croyaient fuir en n'allant pas vivre à Londres :

> "Dear me! Arabella not in the depths of London, but down here! It is only a little over a dozen miles across the country to Alfredston." (J 364)

Enfin, nous pouvons évoquer à nouveau la Maison Brune qui, après avoir symbolisé les espoirs enfantins de Jude, deviendra un lieu de rupture, emblème de la tragédie de la famille Fawley – commencée avec les parents des protagonistes, poursuivie avec l'effondrement du mariage de Jude.

Il apparaît peu à peu que l'ironie du texte surgit très souvent à travers le personnage d'Arabella. Femme de chair et de désirs, elle est la figure inversée de Sue, si délicate et évanescente. Sa bassesse morale est contraire au code d'honneur de Jude ("honourable and serious-minded" J 56) ; elle s'intéresse plus aux cochons et à l'alcool qu'à la littérature qu'affectionne son époux. Cependant c'est précisément

ce personnage bas qui va mener une partie de l'histoire. L'ironie fonctionne ici sous sa forme la plus simple en sous-entendant le contraire de ce qui est dit ou attendu.

Pensons ensuite à la scène de l'auberge où les jeunes amoureux se rendent pour se désaltérer : au-dessus de leur tête, un tableau représente Samson et Dalila (J 52). Plus tard, après l'échec du mariage, le protagoniste retourne sans le savoir dans la même auberge ; le narrateur insinue par là que le poids de la trahison vient de faire de Jude, si plein d'une ambition hors du commun, un homme abattu, guidé par de viles passions :

> On entering and sitting down the sight of the picture of Samson and Delilah on the wall caused him to recognize the place as that he had visited with Arabella on that first Sunday evening of their courtship. He called for liquor and drank briskly for an hour or more. (J 83)

Si le personnage n'entend pas l'avertissement[55], le narrataire, lui, sent clairement l'ironie qui s'abat sur le texte. La deuxième occurrence du tableau apporte même une touche tragique : la perte est définitive et le protagoniste sombre dans l'alcool pour tenter de refermer la déchirure ouverte par le mensonge. Cette fois, l'ironie fonctionne à partir d'une mise en abyme et attire l'attention du lecteur à la fois sur le contenu diégétique et sur le texte lui-même en tant qu'œuvre d'art ; le discours ironique se caractérise bien par « la dialectique et la capacité réflexive[56] ». Cette dialectique de la narration et de la diégèse permet également de mettre en relief la position de Jude, comme pris au piège dans un monde qui le dépasse :

> Always there is an ironic dichotomy between the calm progression of events as they really occur and as they appear to one who is emotionally involved[57].

Dans cette configuration, le narrataire adopte la même position de supériorité que le narrateur, sans pour autant abandonner sa sympathie pour Jude. L'ironie dramatique a une fonction tragique qui tend à accentuer la souffrance du protagoniste et ne remet pas en question les sentiments que ce dernier suscite chez le narrateur, le narrataire ou Hardy lui-même :

---

[55] Jude ne prend conscience de la signification du tableau qu'après la rupture avec Arabella et oubliera tout de cette reproduction en ce qui concerne sa relation avec Sue.
[56] Allemann, in *Poétique* n°36, p. 389.
[57] Vigar, p. 194.

> Hardy continually implies a complete, non-ironic, esoteric sympathy for Jude. It is a sympathy which is entirely different from his artistic involvement with Henchard or Tess, and it dominates the orientation of the entire story, giving it the subjective top-heaviness which is at once its greatest quality and its greatest flaw[58].

A contrario, Arabella a pour fonction de contrebalancer les idéaux des personnages principaux : tandis qu'eux recherchent une vie à l'écart de la communauté et des impératifs sociaux que sont le mariage et l'argent, Arabella utilise ces codes pour parvenir à ses fins. Le couple qui souhaite vivre à l'abri des regards, dans l'obscurité propre aux pauvres gens ("poor obscure people like us" J 306), se heurte au désir d'ascension sociale et de séduction d'Arabella : "I shall go mad if I can't give myself to him altogether!" (J 56)

Cette dernière a souvent recours à une forme extrême de l'ironie : le sarcasme, qui diffère de l'ironie « par la non-suppression du ton de l'indignation, du reproche, de la dérision, etc.[59]. » Dans la scène de la mise à mort, elle se moque de Jude : "Don't be such a tender-hearted fool!" Très tôt, les mots qu'elle prononce sont adressés soit pour séduire, soit pour détruire. Le langage devient son arme. Alors qu'elle discute avec Sue à Kennetbridge, elle heurte volontairement les sentiments de son interlocutrice en appelant "Time" son enfant : "My boy and Jude's!" (J 372). Arabella est celle qui entraîne le personnage principal vers la chute en anéantissant sa seule ambition et le fruit de longues années de travail.

Mais elle va surtout déformer ou cacher la réalité pour mettre en avant sa propre interprétation des faits. Ainsi elle ment délibérément à Jude pour l'obliger à l'épouser, prétendant être enceinte. Un peu plus tard elle résume à sa façon le récit familial des Fawley :

> "Going to ill-use me on principle, as your father ill-used your mother, and your father's sister ill-used her husband ?" she asked. (J 81)

Arabella abandonne alors le discours ironique pour suivre une autre stratégie, celle du mensonge qui

---

[58] *Ibid*., p. 196.
[59] Muecke, in *Poétique* n°36, p. 491.

> doit tromper l'auditoire ou le lecteur [...]. L'attrait séduisant du mode de parole (*Sprechweise*) ironique réside justement dans le fait qu'il laisse percer autre chose et plus qu'il n'en dit littéralement[60].

En franchissant la limite entre ironie et mensonge, le personnage d'Arabella apparaît comme un représentant de l'ordre symbolique puisqu'elle cesse d'utiliser des figures du discours. Sa parole est acte et non vision. Elle utilise les semblants pour masquer le réel, se plaçant du côté de ceux qui dirigent, imposent et manipulent. Par exemple, sa fidélité à l'institution du mariage dépend de l'air du temps et de ses besoins, et sa foi n'est que passagère : l'imaginaire (d'ordre social ou religieux) n'est qu'un outil qui lui permet de venir à ses fins.

L'ironie dramatique fonctionne alors en grande partie grâce à la naïveté de Jude car il est le jouet d'Arabella, lui qui refuse de céder à l'ordre social, préférant se réfugier dans un monde fictif d'amour et de livres. Mais c'est aussi parce que ses choix – comme celui de se rendre à Christminster – et ses paroles sont le plus souvent porteurs d'un sens second qu'il ne soupçonne pas, et qui se révèle au lecteur en seconde lecture. Si l'on se penche plus particulièrement sur la fin du roman, il apparaît que la tragédie s'inscrit à son insu dans les mots qu'il prononce.

En premier lieu, il décide de venir à Christminster pour y vivre et peut-être y mourir : "I should like to go back to live there – perhaps to die there !" (J 381). Est-ce là une parole en l'air, une intuition ou un désir ultime ? Un peu plus loin, devant la foule assemblée pour voir défiler les jeunes diplômés, il clame haut et fort son échec et sa désillusion ; mais comble de l'ironie, son discours improvisé attire l'attention et on salue même la qualité de ses idées :

> "Hear, Hear," said the populace.
> "Well preached!" said Tinker Taylor. And privately to his neighbours: "Why, one of them jobbing pa'sons swarming about here [...] wouldn't ha' discoursed such doctrine for less than a guinea down? [...] And then he must have had it wrote down for'n. And this only a working man!" (J 390)

Jude est traversé par l'ironie du texte car il est un être divisé : amoureux de Christminster, il y déverse son amertume. Rejeté par les universitaires qu'il admire, il émerveille à son tour le peuple dont une des figures est Arabella, totalement

---

[60] Allemann, in *Poétique* n°36, p. 388.

hermétique à la culture classique. Cette division est déjà évoquée après le premier mariage de Jude :

> There seemed to him, vaguely and dimly, something wrong in a social ritual which made necessary a cancelling of well-formed schemes involving years of thought and labour, of foregoing a man's one opportunity of showing himself superior to the lower animals [...] because of a momentary surprise by a new and transitory instinct which had nothing in it of the nature of vice and could be only at the most called a weakness [...]. There was perhaps something fortunate in the fact that the immediate reason of his marriage had proved to be non-existent. But the marriage remained. (J 72)

Ce passage est essentiel car il souligne la position que semble occuper Jude : celle de victime. Il est pris au piège de la séduction, des institutions, mais également de la loi de la nature puisqu'il cède à un désir animal. Son code d'honneur qui le fait épouser celle qu'il pense avoir mise enceinte s'avère reposer sur le vide du mensonge. L'abandon de ses projets est le fruit d'une fabulation, tout aussi irréelle que les espoirs du protagoniste. Cette « victimisation » du personnage nous entraîne au-delà du champ de l'ironie dramatique, vers ce que les critiques nomment l'ironie cosmique de Hardy.

3. Ironie cosmique.

> Cosmic irony (or "the irony of fate") is used in reference to literary works in which God, or destiny, or the process of the universe, is represented as though deliberately manipulating events so as to lead the protagonist to false hopes, only to frustrate and mock them[61].

Les personnages de Jude sont aux prises avec un destin implacable qui les entraîne vers l'horreur d'un monde régi par des lois inhumaines ou la mort. Certains passages du roman relèvent alors presque du sarcasme – cette fois non pas le fruit de la bouche d'Arabella mais de la plume du narrateur – tant ils accentuent la dimension tragique de la vie des deux protagonistes. Ainsi, peu avant la mort des enfants, Jude dit :

> "There will be plenty of time to get back and prepare the children's meal before they wake." (J 400)

---

[61] Abrams, p.100.

Et pour cause : ils ne se réveilleront jamais plus ! Le même effroi est suggéré dans la phrase de l'employé des pompes funèbres au sujet de l'enfant à naître, puisque Sue fera une fausse-couche : "(..) thank God that there'll be another soon to swage yer grief" (J 407). Rien ne vient apaiser la douleur des personnages, pas même le texte qui tente plutôt de communiquer l'angoisse qu'ils éprouvent.

L'introduction dans le récit de "Little Father Time" est une source supplémentaire d'ironie structurale qui contribue encore une fois à mettre en relief le caractère tragique de l'œuvre. La présence de cet enfant sans âge, porteur d'un masque mortuaire, sous-tend les moments heureux du couple d'une idée de mort qui rôde et se fait de plus en plus pressante. Sue l'évoque à demi-mots :

> "There is one immediate shadow, however, – only one." And she looked at the aged child, whom, though they had taken him to everything likely to attract a young intelligence, they had utterly failed to interest. (J 353)

En réalité, aucun réconfort ne semble exister pour ces personnages marqués par la tragédie. Les hommes d'église restent aveugles et sourds face à l'humanité en souffrance :

> "They are two clergymen of different views, arguing about the eastward position. Good God – the eastward position and all the creation groaning!" (J 403)

Ainsi, William Marshall va jusqu'à suggérer que la vision de Jude

> may be, at certain times, and within the limit of his capacities, ironic, but that Hardy's art emphasizes not irony but absurdity, the essential quality of a universe that necessarily excludes the possibility for irony[62].

Chez Hardy, la religion n'a déjà plus de réponses à apporter. La mort du Fils de Dieu n'est plus un réconfort pour les personnages du roman, et le sacrifice se résume à une destruction de soi, à l'anéantissement de l'être, à ce choix que fait Sue afin de tuer le désir qui la rend coupable devant la loi.

Dieu ne semble plus avoir qu'une fonction sociale : il marque la norme et organise la pratique ; celui qui ne suit pas cette norme est hors-la-loi. Jude et Sue

sont condamnés d'avance. Les mots du pasteur – cités par Arabella – lors du remariage évoquent cette autorité qui est seule valable, et effacent toute une portion de la vie de Sue et Jude, la partie centrale du roman :

> "The Church don't recognize divorce in her dogma, strictly speaking," he says: "and bear in mind the words of the Service in your goings out and your comings in: What God hath joined together let no man put asunder." (J 460)

Discrètement le texte se retourne sur lui-même et se renverse pour ramener le lecteur au point de départ, à ce premier mariage qui marqua la fin d'années d'efforts et d'espérance pour le protagoniste, l'entrée définitive dans la tragédie.

Ainsi, le nom de Jude qui aurait pu faire écho à la joie, "joy", résonne dans l'obscurité : "Jude the Obscure", personnage au parcours tragique, dont l'avancée ne se fait que vers la chute. L'ironie verbale du titre annonce celle présente dans les dialogues, les descriptions et les passages narratifs du texte et reflète l'ironie structurale qui ponctue le roman. Les paroles du protagoniste évoquent une forme d'ironie qui semble synonyme de tragédie :

> "[...] I've finished myself – put an end to a feverish life which ought never to have been begun." (J 469-470)

N'attendant plus que la mort, il doit pourtant patienter plusieurs semaines avant que la délivrance attendue ne lui soit accordée : après sa visite chez Sue malgré la maladie et la pluie, il reprend suffisamment de forces pour survivre jusqu'au jour fatidique de "Remembrance Day" à Christminster, comme si la ville voulait lui murmurer, par ses festivités, quelques ultimes paroles ironiques. Jude qui a toujours rêvé d'entrer dans les universités meurt au beau milieu des réjouissances de "Remembrance Week" ; son corps reste figé malgré la musique entraînante du bal, et froid malgré la tiédeur de l'été : "It was a warm, cloudless, enticing day" (J 483). La gaieté des cérémonies, loin de faire écho à son nom, met en relief la fin tragique du personnage central :

> By ten o'clock **Jude** was lying on the bedstead at his lodging covered with a sheet, and straight as an arrow. Through the partly opened

---

[62] William Marshall, *The World of the Victorian Novel,* New York, 1967, p. 405.

> window the **joyous** throb of a waltz entered from the ball-room at Cardinal. (J 488, je souligne)

L'ironie dans *Jude* a donc pour fonction d'entraîner le lecteur vers une interprétation mouvante du roman. Les certitudes sont balayées, le destin des personnages est pris entre la fatalité et le libre-arbitre. Loin d'avoir affaire à une simple opposition entre un énoncé et son contraire, le lecteur est confronté à un discours ironique qui s'éparpille entre les lignes et ébranle les fondations de tout raisonnement sur le texte – un texte qui ne montre pas « l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiance[63] ». Comme le note Beda Allemann, l'ironie est un mode de discours qui occupe une place fonctionnelle dans les œuvres :

> En tant qu'artifice (*Kunstgriff*) rhétorique facile à analyser, l'ironie ne conquiert [...] sa dignité poétique que parce qu'elle est parfaitement intégrée à l'ensemble du déroulement dramatique[64].

Ainsi, l'ironie dernière de *Jude* est de faire de l'échec d'une vie un succès d'écriture, de donner naissance à une œuvre. Le protagoniste qu'on a appelé victime accepte son sort ; voilà pourquoi, peut-être, un sourire se devine sur les lèvres de Jude après sa mort : "there seemed to be a smile of some sort upon the marble features of Jude" (J 489). Pour échapper à la spirale infernale qui les entraîne vers le bas, les personnages choisissent soit de se réfugier dans la soumission au code social comme Phillotson, soit de se sacrifier corps et âme à la loi divine – c'est le cas de Sue ; soit, enfin, de mourir pour effacer le corps et laisser place au rêve, à l'imaginaire déclencheur d'écriture, au salut de l'écrivain. Nous pourrions exprimer cela à la manière de Jeannette King : pour elle, dans le dernier roman de Hardy,

> the whole cosmos, not the individual, is at fault. It is the sign of Jude's strength and Sue's weakness that he can, and she cannot, face this conclusion[65].

Quelle qu'en soit la cruauté, l'issue de ses vies n'est ni totalement imposée par des forces extérieures, ni le simple choix du personnage. « [L]'indécidabilité et l'obliquité[66] » qui caractérisent l'ironie sont aussi les traits distinctifs de *Jude*, texte

---

[63] Barthes, *Le Plaisir du Texte*, p. 23.
[64] *Ibid*., p. 389.
[65] King, p. 126.
[66] Haidu, in *Poétique* n° 36, p. 445.

qui heurte la sensibilité du lecteur par son acharnement à raconter des parcours toujours échoués.

D. La tragédie.

L'atmosphère oppressante et terrible qui se dégage des textes de Thomas Hardy en est souvent donnée comme le signe distinctif. Aussi est-il choisi dans les dictionnaires de termes littéraires comme exemple d'auteur de romans tragiques, en plus, bien sûr, d'être cité parmi les grands écrivains régionalistes, et les romanciers pratiquant l'ironie. Mais Hardy est bien plus qu'une figure d'encyclopédie, et nous allons voir combien son écriture dépasse les définitions de termes pour donner naissance à une œuvre singulière et nouvelle. La signification qu'il attache à la tragédie – qui rappelle l'ironie cosmique dont nous venons de clore le propos – en souligne toute l'ambivalence :

> Tragedy may be created by an opposing environment either of things inherent in the universe, or of human institutions. If the former be the means exhibited and deplored, the writer is regarded as impious; if the latter, as subversive and dangerous; when all the while he may never have questioned the necessity or urged the non-necessity of either [...][67].

La source et la visée de la tragédie semblent donc incertaines chez Hardy, et nous tenterons de voir plus clairement de quelle manière elle s'articule dans le roman. Il sera intéressant, pour redonner à *Jude* toute son ampleur, d'avoir recours à un autre texte, lui aussi exemplaire, et surtout originel : *La Poétique* d'Aristote.

L'influence du théoricien grec sur l'écriture de Hardy est évoquée par ce commentaire sur le roman en général, tandis que l'auteur explique les raisons de son abandon de cette forme littéraire à la suite de la publication de *Jude* :

> Hardy had commented that the novel was "gradually losing artistic form, with a beginning, middle, and end, and becoming a spasmodic inventory of items, which has nothing to do with art." The Aristotelian allusion suggests that, for all his traditional placing in the mainstream

---

[67] F. E. Hardy, p. 274. Notons en passant que ces deux aspects de son écriture furent reprochés à Hardy, et il tente, en donnant une telle définition, de répondre aux critiques.

> of realist fiction and his undeniable debt to George Eliot, the significant models for Hardy's fiction included classical tragedy[68].

1. L'épopée.

La Poétique distingue la tragédie de l'épopée. Selon Aristote, la représentation (*mimésis*) peut se faire sur le mode du récit, par la narration – comme c'est le cas dans *Jude* – ou de l'action dramatique ; le second mode est le plus noble car il permet un traitement efficace de l'histoire alors que « dans les épopées, la représentation a moins d'unité[69] ». Quand le recours aux épisodes apporte de la variété au récit, « la brièveté » de la tragédie « procure plus de plaisir[70] ».

Cependant Homère est cité par l'auteur comme un poète hors pair qui respecte les critères énumérés par Aristote, notamment celui selon lequel « l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout [...][71] » : cette action une chez Homère est la Guerre de Troie dont il ne retient qu'une partie au lieu d'en faire une chronique exhaustive. De plus, le poète grec brille par son habileté à donner à son récit une résonance dramatique particulière :

> [...] le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque, ce faisant, il ne représente pas [...]. [Homère] introduit aussitôt un homme, une femme ou tout autre qui soit un caractère [...][72].

Homère parvient à laisser ses personnages évoluer sur la scène et à « éclipser le poète qui les a créés[73] ». De la même manière, Hardy présente le récit sous un angle dramatique : les personnages sont liés par des circonstances particulières qui donnent du poids à la situation et mettent en relief la vie humaine dans son ensemble plutôt que la psychologie des individus. Bien que le roman soit apparu au dix-huitième siècle avec les philosophies de Locke, Hume et Berkeley centrées sur la perception individuelle du monde[74], Hardy façonne son œuvre à la manière d'une

---

[68] Page, in Kramer, p. 52.
[69] Aristote, p. 139.
[70] *Ibid*., p. 139.
[71] *Ibid*., p. 139.
[72] *Ibid.*, p. 125.
[73] *Ibid.*, Notes p. 380.
[74] Watt, p. 18.

pièce comme dans l'antiquité ou lors de la période élisabéthaine. Sa narration, comme chez le poète grec, est infiltrée par les feux de la rampe, ses protagonistes évoluent sous le regard d'un lecteur-spectateur.

Cette insistance sur les circonstances liant les personnages donne au texte de Hardy une dimension dramatique : le roman nous apparaît évidemment sous forme narrativisée, mais les dialogues ont une place non négligeable – pensons à la scène du credo dans le bar (J 145) et à tous ces moments de l'histoire où une action se déroule sous les yeux d'un spectateur, que celui-ci s'appelle Jude comme lors de "Remembrance Day" à Christminster ou Arabella pendant la foire de Stoke-Barehills. De même, certaines scènes semblent relever du mime, quand le focalisateur se limite à observer les gestes d'un personnage – par exemple lorsque Jude regarde Sue qui est à l'intérieur de sa maison à Shaston, comme s'il s'agissait d'un spectacle muet d'ombres chinoises (J 245-246).

Cette qualité dramatique est maintenue par le choix de l'auteur de confiner l'action dans l'univers clos du Wessex[75] qui devient une scène, à la manière dont l'un des personnages de Shakespeare proclame : "All the world's a stage, / And all the men and women merely players[76]". Cette unité de lieu ne paraît pas complétée par une unité temporelle qui permettrait à l'histoire de se limiter à « une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter[77] », mais par une unité d'action indispensable à l'art de la tragédie :

> [...] l'histoire, qui est présentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout, et les parties qui constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué[78].

La focalisation sur le personnage de Jude est évidemment le premier ingrédient de cette unité d'action : tout dans le roman contribue à tracer le destin du

---

[75] King, p. 100 : "there is the sense of an enclosed arena." Page, in Kramer, p. 51 : "the extent of the territory across which his characters move is comparable to that in which the tragic drama of the Greeks was set." Virginia Woolf ("The Novels of Thomas Hardy" from *The Second Common Reader*, Harcourt Brace, 1932), in *Tess*, Norton, p. 401 : "There is, in the first place, that sense of the physical world which Hardy more than any novelist can bring before us ; the sense that the little prospect of man's existence is **ringed by a landscape** which, while it exists apart, yet confers a deep and solemn beauty upon **his drama**." (je souligne)
[76] Shakespeare, *As you Like It*, act 2, sc. 7, l. 139.
[77] Aristote, p. 49.

protagoniste dans les limites de ce que ce dernier perçoit. Le texte forme un cadre, "a framework where the particular mental apprehension of an event is shown to be more important than the event itself[79]."

Ainsi, bien que Marjorie Garson suggère qu'Arabella n'est pas la cause du sort tragique de Jude et que l'auteur l'utilise comme bouc émissaire afin d'atténuer sa critique de la société[80], elle occupe une place essentielle dans la structure du roman qui, sans elle, perdrait sa cohérence. Sa fonction est, entre autres, de concentrer le destin tragique du protagoniste en un point localisable selon l'orthodoxie aristotélicienne qui revendique l'unité de l'œuvre – mais elle reste également un personnage sournois qui éveille le lecteur à la dimension nouvelle de la tragédie chez Hardy, comme nous le verrons plus loin.

Jude est donc un roman dramatique[81] plutôt qu'un roman épique. Le protagoniste n'est héroïque que par sa résignation face à sa destinée tragique et son acceptation de la mort. Son existence n'est pas marquée par des exploits, mais par une attitude anti-conformiste qui lui permet de se singulariser. Peut-être apparaît-il, tout au plus, comme un Don Quichotte sans armure qui se bat contre le vent, cherchant à faire accepter des idées qui n'ont encore pas même commencé à germer dans la société. Il y a aussi quelque chose d'Hamlet dans ce personnage saisi dans une action qui le dépasse[82].

Voyons donc, maintenant, en quoi Hardy s'éloigne de la structure de l'épopée proposée dans *La Poétique*, pour s'approcher de la définition aristotélicienne de la tragédie.

---

[78] *Ibid*., p. 63.
[79] Vigar, p. 199.
[80] Garson, pp. 160-161.
[81] Cette qualité dramatique de *Jude* est ambiguë : d'une part, nous venons de souligner l'attachement de l'auteur à l'orthodoxie aristotélicienne ; d'autre part, comme le remarque Barbara Hardy, "[h]e shows very few moments of high affective drama, when a moment's decision can influence a whole life […]. Where the crisis of passion occurs, it is often offstage, narrated rather than dramatized in present-tense intensity" (Barbara Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction*, p. 161) : pudeur d'une écriture qui garde les émotions cachées et ne révèle souvent que les conséquences – qui n'en paraissent que plus terribles – des actes.
[82] Lacan, « L'éclat d'Antigone », *Séminaire VII*, p. 293 : Lacan suggère que « Hamlet n'est pas du tout le drame de l'impuissance de la pensée au regard de l'action », mais que « la singulière apathie d'Hamlet tient au ressort de l'action même. »

2. La tragédie classique.

Jude peut aisément être comparé aux grands textes de la tragédie classique. La relation qui existe entre Phillotson et Jude fait écho à l'histoire d'Œdipe puisqu'il y a bien rivalité entre les deux hommes – mais dans le roman c'est le père qui « tue » le fils ; de même le sacrifice ultime de Sue peut la montrer semblable à Antigone enterrée vivante. Enfin, l'enfant appelé "Time" ressemble fort à un acteur antique revêtu d'un masque qui ne sait pas sourire ; son nom évoque le temps qui passe et fait écho à Chronos qui dévore les enfants : ici, il les pend.

Hardy ne se contente pas de parsemer son texte de figures tragiques. Il élabore aussi une structure fidèle au modèle que dresse Aristote. Au chapitre VI de sa *Poétique* le théoricien grec définit ainsi la tragédie :

> La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion[83].

Nous avons évoqué le fait que *Jude* est un texte narratif. Pour ce qui est du drame, l'élément essentiel selon Aristote est l'action : les personnages vont se greffer sur une intrigue bien établie, que le théoricien grec appelle *muthos* (histoire). Or, Hardy s'intéresse lui aussi davantage à des personnages pris dans une action qu'à des individus autonomes :

> His are tragedies of situation, rather than of character. The titles of his four great tragic novels define the central characters by such "situations" – "the Native", "the Mayor", "the Obscure" and "of the D'Urbervilles[84]".

D'autre part, *Jude* suit de près, encore une fois, la théorie aristotélicienne selon laquelle l'attention du lecteur ou du spectateur est éveillée « lorsqu'un

---

[83] Aristote, p. 53.
[84] King, p. 99.

enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente[85] ». Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot expliquent que la surprise sera d'autant plus forte

> si, sous le hasard, on perçoit une rationalité, l'action intentionnelle d'une providence ou inévitable d'un destin, qui interviennent « comme à dessein » (*hôsper epitèdes*)[86].

On ne peut que penser au malheur inscrit dans le destin familial des Fawley, dont les déchirements conjugaux sont un écho moderne aux déboires des amoureux antiques.

Cette notion d'un destin chargé de surprises est indissociable du renversement qu'Aristote place au centre de sa définition de l'histoire tragique :

> [...] l'étendue qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable ou la nécessité fournit une délimitation satisfaisante de la longueur[87].

Aristote s'attarde ici sur la question de l'étendue de la tragédie et il offre au passage une description structurale plus précise de la tragédie qui doit dépeindre en son centre un renversement tout en respectant les lois du vraisemblable. Cette dernière notion n'exclut pas l'irrationnel mais implique qu'il doit être intégré à l'histoire, ce qui est plus aisé dans l'épopée grâce au « travail du discours mimétique »[88] que dans la tragédie. Dans *Jude*, l'accent est mis sur le nécessaire plus que sur le vraisemblable, puisque le roman franchit les frontières du réalisme pour aller sous la surface et sonder les profondeurs de la vie humaine marquée par le déterminisme social[89]. L'irrationnel surgit parfois avec toutes les coïncidences qui font que, par exemple, où qu'ils aillent, Jude et Sue retrouvent toujours sur leur chemin celle qu'ils veulent fuir : Arabella[90].

---

[85] Aristote, p. 67.
[86] *Ibid*., Notes p. 229.
[87] *Ibid*., p. 61.
[88] *Ibid*., Notes p. 381.
[89] Grellet, *An Introduction to American Literature*, "Time Present and Time Past", Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 134: Frank Norris oppose le réalisme : "Realism stultifies itself. It notes only the surface of things. […] it is the drama of a broken tea-cup […]", au naturalisme : "[The characters of the naturalistic tale] must be wrenched out from the quiet, uneventful round of every-day life, and flung into the throes of a vast and terrible drama that works itself out in unleashed passions, in blood, and in sudden death."
[90] Cette dernière apparaît alors comme une figure du Réel qui, habillée de chair et revêtue de semblants, revient toujours à la même place.

De plus le renversement a bien lieu : Jude, un enfant hors du commun à cause d'une ambition qui le distingue de la classe à laquelle il appartient, va tenter d'échapper à son destin et de réaliser son rêve en étudiant, puis en vivant avec Sue. Mais le bonheur ne sera qu'une ébauche et le malheur s'installera. A vrai dire, les renversements semblent multiples dans *Jude* et ne relèvent pas exactement du coup de théâtre, mais cela correspond cette fois à la définition qu'Aristote donne de l'épopée qui autorise un traitement plus souple de la tragédie étant donnée sa longueur et la forme narrativisée[91].

Jude, quant à lui, apparaît comme l'homme intermédiaire, l'homme type dans la tragédie classique qui va devenir héros tragique à cause d'une faiblesse. Un personnage méchant ne saurait attirer la sympathie du public, et un homme bon qui tombe dans le malheur « n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion[41] » chez le spectateur ou le lecteur.

> Reste donc le cas intermédiaire. C'est celui d'un homme qui sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur[93].

La faute de Jude sera de coucher avec Arabella. Cet acte ouvre la brèche dans laquelle va se glisser le contenu tragique du texte pour fissurer le rêve du protagoniste et toutes ses tentatives de bonheur. Arabella est l'*hamartia*[94] de Jude, appelée « faute tragique » par les commentateurs d'Aristote : elle a « une fonction de vraisemblance dans l'ordre éthique » et « dissipe le scandale qui ferait naître la répulsion » au lieu de la pitié. Enfin, « l'élément d'ignorance qui fait partie intégrante de la faute » semble favoriser son intégration dans l'histoire tragique[95]. Or Arabella signale la faiblesse du protagoniste, à la fois dans son oubli du code social et sa naïveté face à la femme calculatrice[96].

---

[91] Aristote, Notes p. 382 : « […] le poète dispose de ressources rhétoriques pour rendre *vraisemblable* l'irrationnel lui-même ; fardé, estompé, transformé par la mise en œuvre du langage, il entrera peut-être dans l'œuvre de représentation, mais ce sera sous le semblant du vrai-semblable. »
[92] *Ibid.*, p. 77.
[93] *Ibid.*, p. 77.
[94] *Ibid.*, p. 77.
[95] *Ibid.*, Notes p. 245.
[96] Sue avouera à Jude qu'elle l'a également manipulé par désir d'être désirée, "the craving to attract and captivate" (J 422).

Un autre élément de *Jude* suggère l'influence de la *Poétique* sur le roman. Marjorie Garson voit dans les derniers mots d'Arabella une fonction chorale injustifiée par le reste du roman :

> her sudden elevation into choric commentator is as disconcerting as her [...] assertion is implausible[97].

Si nous faisons pour l'instant abstraction du contenu critique de cette citation, il est intéressant de noter que le chœur de la tragédie classique se trouve inséré dans le roman par le biais des personnages secondaires. Or, d'après *La Poétique* :

> Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs ; il doit faire partie de l'ensemble et participer à l'action [...][98].

Arabella est le personnage qui permet au narrataire de s'éloigner du roman : elle ne cesse de juger les protagonistes et d'introduire dans les relations entre les personnages, mais aussi entre le lecteur et le texte, la distance qu'impliquent le langage et la représentation. En effet, son usage répété du mensonge et de la dissimulation font d'elle le signal du double sens qui peut opérer à travers les mots, de la perversion de l'ordre symbolique – justifiant ainsi la dimension chorale de son commentaire final.

Mrs Edlin est un autre acteur dans l'histoire qui a une fonction chorale. Cette fois-ci elle invite le narrataire à avoir pitié de Jude et de Sue. A la fin du roman, elle offre un premier commentaire sur le protagoniste qui n'attend plus que la mort :

> "Poor chap, he got excited, and do blaspeam terribly, since I let out some gossip by accident – the more to my blame. But there – you must excuse a man in suffering for what he says, and I hope God will forgive him." (J 481)

Mrs Edlin est celle qui accompagne Jude et Sue lors de leur tentative de mariage, et bien qu'elle soit un personnage « moral » elle ne condamne jamais le choix des deux amants. S'adressant ici au docteur Vilbert, elle semble interpeller le soi-disant médecin autant que le lecteur – qui ne pourra s'empêcher de montrer d'autant plus d'indulgence envers Jude que "Physician Vilbert" est loin d'être un représentant de

---

[97] Garson, p. 178.
[98] Aristote, p. 99.

l'éthique sociale en dépit de sa fonction. C'est elle aussi qui implore la compassion de Phillotson afin qu'il refuse le sacrifice de Sue lorsque celle-ci décide de l'épouser à nouveau alors qu'elle est toujours, selon elle, unie à Jude :

> "She's his wife if anybody's. She's had three children by him, and he loves her dearly; and it is a wicked shame to egg her on to this, poor little quivering thing!" (J 440)

Cette voix féminine nous invite à prendre parti pour Sue, tout en mesurant la dimension tragique et irrévocable du sacrifice qu'elle a choisi d'accomplir. Sa fonction est bien chorale car Mrs Edlin se fait l'écho des sentiments que nous devrions avoir vis-à-vis des personnages :

> Vos émotions sont prises en charge dans une saine disposition de la scène. Le chœur s'en charge. Le commentaire émotionnel est fait. C'est la plus grande chance de survie de la tragédie antique – il est fait. [...]
> Vous êtes donc délivrés de tout souci – même si vous ne sentez rien, le Chœur aura senti à votre place[99].

Enfin, les derniers mots du roman prononcés par Arabella sont immédiatement précédés de ceux de Mrs Edlin :

> "Well – poor thing, 'tis to be believed she's found forgiveness somewhere! She said she had found peace!" (J 489)

Elle n'est pas convaincue par le renoncement de Sue mais se refuse à la condamner : la pitié est la seule attitude possible devant ce sort tragique.

C'est donc à travers son personnage que Hardy intègre à son œuvre la clef de voûte de l'émotion tragique selon les commentateurs d'Aristote : la *catharsis*, l'épuration des émotions que sont la pitié et la frayeur par leur représentation. Evoquant le thème du mariage indissoluble, il affirme cette intention dans sa postface de 1912 :

> [...] it seemed a good foundation for the fable of a tragedy, told for its own sake as a presentation of particulars containing a good deal that was universal, and not without a hope that certain cathartic, Aristotelian qualities might be found therein. (J viii)

---

[99] Lacan, « L'éclat d'Antigone », *Séminaire VII*, p. 295.

La Poétique présente simplement la *catharsis* dans la tragédie comme une « épuration des troubles qu'elle fait naître chez le spectateur »[100]. Plutôt que d'y voir une métaphore médicale au sens d'une purgation, il semble que la *catharsis* tragique ait pour ressort le plaisir. C'est dans sa *Rhétorique* qu'Aristote évoque une neutralisation par le plaisir de la peine qu'une musique peut provoquer. Cette notion est d'ailleurs présente dans *La Poétique* où le plaisir du spectateur est clairement pris en compte : par la représentation,

> [...] nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité[101].

C'est ce que Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot appellent « une intellectualisation des formes de l'effrayant et du pitoyable[102] ». Car selon Aristote, l'auteur tragique va représenter en mieux ses personnages, tout comme le bon peintre.

> Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau[103].

Selon le philosophe grec, la représentation doit moins chercher à être réaliste qu'à embellir pour rendre acceptable l'insupportable[104]. Or pour Lacan c'est bien « la beauté d'Antigone » qui permet la *catharsis* dans la pièce de Sophocle par la fascination, en attirant le regard du spectateur :

> C'est du côté de cet attrait que nous devons chercher le vrai sens, le vrai mystère, la vraie portée de la tragédie – du côté de cet émoi qu'il comporte, du côté des passions sans doute, mais des passions singulières que sont la crainte et la pitié, puisque par leur intermédiaire [...] nous sommes purgés, purifiés de tout ce qui est de cet ordre-là. Cet ordre-là, nous pouvons d'ors et déjà le reconnaître – c'est à proprement parler, la série de l'imaginaire. Et nous en sommes

---

[100] Aristote, Notes p. 190.
[101] *Ibid.*, p. 43.
[102] *Ibid.*, p. 192.
[103] *Ibid.*, p. 87.
[104] Aristote p. 129 : « Puisque le poète est auteur de représentation, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être. » Dans les Notes p. 367, les traducteurs soulignent que, pour Aristote, « le poète dont le « regard », comme celui des bons peintres […], a su discerner le semblable (*homoion*) produit un artefact inédit, représentation singulière et véritablement poétique d'une action ou d'un signifié […]. »

> purgés par l'intermédiaire d'une image entre autres.
> [...] Cela tient à la beauté d'Antigone [...][105].

Lacan précise ensuite que cette beauté est évoquée dans un passage clef par le chœur, réceptacle des émotions. Dans *Jude*, Mrs Edlin incite bien le lecteur à ressentir de la pitié pour les protagonistes, et ses prises de position mettent en relief leur destin tragique puisqu'elle s'obstine à croire qu'ils auraient pu se marier ou continuer à vivre ensemble – à vivre tout court. Comme le dit Lacan, le chœur « est juste ce qu'il faut bêta, il n'est pas sans fermeté non plus, il est plus humain[106] ». Cela définit assez correctement la veuve et la présente comme une commentatrice nettement plus fiable qu'Arabella.

Le point de vue de Mrs Edlin nous permet d'accepter l'histoire qui nous est racontée tout en étant conscients de la cruauté des lois qui rappellent Jude et Sue à l'ordre[107]. Nous sommes effrayés par l'audace et l'impossibilité de leur combat mais le narrateur, en harmonie avec le chœur, éveille notre pitié. La *catharsis* peut avoir lieu et nous purger de ces émotions car, comme devant Antigone, nous sommes fascinés par la beauté si spectrale de Sue, ainsi que par le courage de Jude. Mrs Edlin s'émerveille devant Jude décédé : "How beautiful he is !" (J 488). Et c'est bien là ce que le lecteur garde à l'esprit lorsque, la lecture achevée, le fardeau terrible de la tragédie se trouve sublimé par les marques de beauté que le texte a laissées sur son passage. Le chœur tragique est cette zone tampon qui fait cession et cessation de jouissance, permettant à la fois à l'horreur tragique de se dire et de se taire. Il se situe dans cet espace de « l'entre-deux-morts »[108] où peut se situer l'événement du beau en tant qu'il fait bord à l'horreur, où peut se vider la jouissance, où éclosent « les fleurs du mal[109] ».

Cette beauté du texte tient, nous l'avons vu, à la capacité de l'auteur à utiliser différents courants littéraires pour créer une œuvre nouvelle et poignante. En

---

[105] Lacan, « L'éclat d'Antigone », *Séminaire VII*, p. 290.
[106] *Ibid*., p. 290.
[107] Dans la tragédie shakespearienne, l'ordre nouveau qui vient remplacer le précédent état de corruption n'augure pas nécessairement une plus grande sagesse ou une paix durable. Ainsi, dans *Jules César*, les derniers mots d'Antoine prononcés en l'honneur de Brutus ne font pas oublier au spectateur son habileté à manipuler les foules (act 3, sc. 2) ou son mépris pour d'autres personnages (Lepidus notamment, act 4, sc. 1).
[108] Lacan, « Antigone dans l'entre-deux-morts », *Séminaire VII*, p. 326 : « l'entrée de la zone entre la vie et la mort, où prend forme au-dehors ce qu'elle a déjà dit qu'elle était. »

s'attaquant à la tragédie, Hardy parvient encore à mêler les genres. Ainsi ce que nous avons pu trouver de classique dans *Jude* va être complété par d'autres influences. La première est la tragédie shakespearienne.

3. La tragédie élisabéthaine.

Comment étudier un auteur anglais sans y rechercher des références à Shakespeare ? Les paroles de la vieille tante qui avertit Jude contre tout désir de mariage sont comme la voix spectrale du fantôme du vieil Hamlet. Les commentaires de Mrs Edlin et Arabella, outre leur fonction chorale, font écho à ceux de Horatio dans *Hamlet* et d'Antoine dans *Jules César*. La vieille dame éprouve la même compassion que Horatio pour le défunt, tandis qu'Arabella n'est pas un témoin plus honorable que le successeur de César. Lorsque Jude s'adresse à la foule assemblée pour "Remembrance Day", il fait écho au jeune Hamlet : "[...] there is something wrong somewhere in our social formulas[110]" (J 390). Bien sûr les termes ont été modernisés, l'état est devenu la société, mais nous avons là le même jugement sur un ordre établi qui a perdu son harmonie. La chaîne des êtres n'a plus de validité, cependant la hiérarchie est maintenue, interdisant à Jude de réaliser son rêve.

Car Jude a une ambition précise : celle de s'instruire, de faire partie du cercle des érudits. L'ambition est, avec la fierté, ce qui constitue la faute tragique des héros élisabéthains ; c'est aussi vrai pour Jules César que pour Brutus, pour Edouard II que pour Mortimer[111]. L'*hubris* conduit à la chute même les plus valeureux. Mais le protagoniste du roman de Hardy n'est pas un demi-dieu, ni un prince ; il ne recherche pas le pouvoir mais le savoir. Sa faute n'a pas l'ampleur de celle d'un Macbeth ou d'un Roi Lear, elle n'en a que les conséquences. Car l'organisation du monde a évolué, l'image de Dieu ne siège plus au sommet de la chaîne ; les hommes lui ont préféré l'argent et le pouvoir. L'Angleterre victorienne va donc condamner Jude pour avoir choisi de ne pas se soumettre à ces règles, et de sortir de son rang social : l'*hubris* a été socialisé.

---

[109] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Folio, Paris, 1999.
[110] Shakespeare, *Hamlet*, act 1, sc. 4, l. 90 : "Something is rotten in the state of Denmark".
[111] Christopher Marlowe, *Edward the Second*, A & C Black/W W Norton, New Mermaids, London and New York, 1990.

Désirer le savoir, la connaissance, n'a rien d'audacieux en soi. Seulement dans l'univers de Hardy, savoir et pouvoir se rencontrent. Les érudits vivent à Christminster et forment un cercle fermé, inaccessible aux gens du peuple comme Jude. Ils sont aussi à Melchester, la cité ecclésiastique, ou à Londres, ville politique et financière, d'où est attendue par exemple la notification des divorces. Ce sont là les hauts lieux du pouvoir que donne le savoir – un savoir qui peut-être littéraire, juridique, politique –, des villes de lettres et de lois.

Jude n'a pas le droit d'accéder à ce savoir qui dépasse sa classe sociale. Ses connaissances n'ont pas d'utilité et ne font qu'accroître sa marginalité. Il éveille l'étonnement du public qui attend les jeunes diplômés de Christminster en traduisant une inscription latine :

> Jude, who stood near the inquirer, explained it, and finding that the people all round him were listening with interest, went on to describe the carving of the frieze (which he had studied years before), and to criticize some details of masonry in other college fronts about the city.
>
> The idle crowd [...] seemed to wonder how the stranger should know more about the buildings of their town than they themselves did [...]. (J 387)

Mais l'émerveillement qu'il suscite est superficiel car il est l'insigne d'une lutte acharnée et d'un terrible échec. Toujours devant la foule, Jude avoue ouvertement sa désillusion :

> "And what I appear, a sick and poor man, is not the worst of me. I am in a chaos of principles – groping in the dark – acting by instinct and not after example. Eight or nine years ago when I came here first, I had a neat stock of fixed opinions, but they dropped away one by one; and the further I get the less sure I am." (J 390)

Tous ses efforts n'ont amené que le désespoir, et son retour à Christminster marque l'accélération de la tragédie avec la mort des enfants. Car Jude n'est finalement pas un être social. Son désir insatiable de savoir l'entraîne vers des lieux interdits, tout comme son désir sexuel l'amène jusqu'à Sue. Il n'est pas homme à se soumettre aux lois sociales et à accepter sa condition sans chercher à bousculer les choses. Ainsi, sa seule issue est dans la différence. Jude est Autre.

Le savoir auquel il a finalement accès est un autre savoir, celui de l'artiste : on l'entend déjà dans ses paroles où claque la lettre ferme de la loi ("neat stock of fixed opinions") et où le désenchantement s'exprime par l'adoucissement des sons, l'atténuation des frontières entre les syllabes ("away one by one"). Le rythme marqué de la fin du passage pourrait bien annoncer l'émergence d'un autre langage, poétique et non plus politique, la voix d'un homme hors-la-loi qui franchira la limite qui sépare ce monde de l'autre. Voilà pourquoi Jude accepte la mort avec un dernier sourire : elle le délivre des interdits et fait de lui un personnage spectral[112] capable d'incarner la position de sujet ; il semble quitter l'imaginaire du récit pour appartenir tout entier au réel du texte.

Si le protagoniste échappe donc peu à peu aux catégories de la tragédie classique, il semble que Sue nous y ramène. Par sa structure événementielle, *Jude* rappelle la trame des tragédies de Shakespeare. Ainsi Sue se sent coupable de la mort de ses enfants pour n'avoir pas su parler à "Time" et pour avoir vécu dans le péché avec Jude. Cette faute rend impossible la continuation de l'ordre ancien, du temps où ils semblaient former une famille. Désormais un autre ordre, un cycle nouveau doivent être initiés, et ce par la rupture avec celui qu'elle aime et le mariage avec Phillotson. Ce nouvel ordre pourrait signifier une régénérescence car on se retrouve à Marygreen, village sur lequel s'ouvrait le roman. Comme dans H*amlet* ou *Jules César*, le héros tragique qui a commis une faute a disparu, emportant avec lui sa culpabilité. La vie peut alors reprendre, purifiée de tout mal.

La forme oscille, elle aussi, entre la conformité au roman victorien et un retour aux tragédies élisabéthaines. Nous avons déjà évoqué la différence entre une œuvre romanesque et une œuvre dramatique. Peut-être pourrions-nous aller plus loin en évoquant un point qui touche au spectacle – aspect de la pièce dénigré par Aristote[113] mais mis en relief par le théâtre de la cruauté sous le règne d'Elizabeth I. Après la perte de ses enfants, Sue interprète son histoire à la manière de Shakespeare :

---

[112] Il est spectral dans le sens où Zizeck utilise ce terme : "the spectre gives body to that which escapes (the symbolically structured) reality." (Zizeck, p. 113). Le spectral est l'impossible ou l'interdit qui permet à toute fiction symbolique de tenir et de faire sens. Zizeck donne l'exemple du « concept de juif » ("conceptual Jew", *ibid*., p.108), que les nazis ont tenté d'exterminer et qui leur semblait d'autant plus terrifiant qu'il était près de disparaître. Le spectre est donc toujours au bord du gouffre, tout comme Jude dont les ultimes paroles à la fois annoncent la mort et l'empêchent d'y sombrer aux yeux du lecteur (voir *infra*, p. 304, n. 66).

[113] Aristote, Notes p. 210.

> "O my comrade, our perfect union – our two-in-oneness – is now stained with blood!" (J 404)

Pour elle, ce sang est celui du sacrifice, le prix qu'elle a dû payer pour être purifiée de ses désirs interdits et de sa vie conjugale illicite. La mort des enfants apparaît alors comme un sacrifice humain selon les rites païens :

> [...] les païens tuaient et offraient leurs troupeaux à leurs idoles [...]. Quelquefois, ils allaient plus loin et utilisaient du sang humain pour leurs sacrifices[114].

Sue affirme dans les premiers temps de sa rencontre avec Jude qu'elle ne s'intègre pas dans la pensée chrétienne ou dans la civilisation contemporaine :

> "I am not modern either. I am more ancient than mediaevalism, if you only knew." (J 160)

Peu avant, nous l'avions vue acheter deux statuettes grecques, "the Venus and the Appollo – the largest figures on the tray" (J 111). La signification du sacrifice est alors soumise au jugement du lecteur qui, à l'époque victorienne, est supposé partager la pensée anglicane de l'époque :

> L'évêque protestant oppose les sacrifices « sanglants » des païens, des juifs et des catholiques aux sacrifices non sanglants des protestants, et souligne qu'après le sacrifice du Christ sur la croix aucun autre sacrifice sanglant n'est plus nécessaire[115].

Tandis que Sue va désormais interpréter la perte de ses petits comme l'intervention du jugement divin, le lecteur est invité à voir dans cette mort la même ambiguïté que dans *Jules César* : le sacrifice s'avère n'être qu'un crime[116]. La décision finale de Sue d'abandonner sa personne et tous ses désirs n'aura pas plus d'ampleur sacrificielle : ce ne sera qu'une résignation à un ordre, peut-être supérieur mais certainement pas divin, et représenté par Phillotson, ayant acquis la stature d'un patriarche. Car il lui manque l'essentiel :

---

[114] Marientras, p. 76.
[115] Marientras, p. 77. L'évêque protestant en question est John Jewell.
[116] *Ibid.*, p. 101 : « Les sacrificateurs n'étaient que des bouchers ». Telle est la conclusion à laquelle veut nous amener Antoine par son discours devant la plèbe (act 3, sc. 2, ll. 176-200).

> Le sacrifice est une action volontaire, par laquelle nous adorons Dieu, et lui offrons quelque chose en signe que nous reconnaissons qu'il est le Seigneur et nous ses serviteurs[117].

La tragédie élisabéthaine tente donc de s'inscrire dans le roman de Hardy et y parvient parfois, mais c'est avant tout pour souligner l'appartenance du texte à une époque nouvelle. Si le sacrifice avait une signification ambiguë au dix-septième siècle, combien plus incertain en est le sens au dix-neuvième siècle ! De plus, la vision de Sue – qui semble faire appel aux canons tragiques pour défendre sa cause – est clairement faussée puisqu'en réalité le sang n'est pas versé. Le seul semblant de sacrifice qui ait quelque valeur est celui de Jude qui, par amour pour Christminster, accepte d'y mourir ; par amour pour Sue qui est devenue sa loi (J 285), et pour leur idéal de vie qu'ils ont bâti, il préférera aussi s'éteindre plutôt que de faire semblant :

> [The protagonists] refuse to conform to the law of survival. But faced with the choice – accept the law or die – only Jude has the courage to cling to the truth they have so painfully acquired[118].

Le texte nous entraîne alors vers une conclusion nouvelle de la tragédie :

> At this point a new rhythm of tragedy enters, and the ceremony of sacrifice is drowned, not in blood but in pity[119].

Cette apparente innovation n'est pourtant qu'un retour supplémentaire au principe aristotélicien de la pitié qui reprend le pas sur le spectacle. Aristote considère que ce dernier est « totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs[120] ». Le roman laisse place à une tragédie plus intimiste. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot suggérent qu'il existe :

> [...] une distinction implicite entre le *tragique* (*tragikon*), événements susceptibles de faire naître l'émotion – ce tragique étant essentiellement le fruit de l'acte de violence [...] –, et la *tragédie*, modèle idéal de *mimésis* poétique, dans lequel c'est l'histoire, comme

---

[117] *Ibid.*, p. 81.
[118] King p. 123.
[119] *Ibid.* , p. 125, cite Raymond Williams.
[120] Aristote, p. 57.

> agencement systématique des faits, qui est la source des émotions tragiques[121].

De même, avec Hardy, le théâtre de la cruauté – ce qu'on nomme "revenge tragedy" – est mis à distance et la tragédie se déroule ailleurs : "The tragedy is not in the death, but in the life[122]". La mort libère au lieu de punir, elle peut même être une bénédiction ("a blessing" J 9) et le châtiment vient avec la naissance : "Let the day perish wherein I was born," nous dit Jude (J 484). Selon Jeannette King, :

> Hardy's tragic heroes rarely regret their past actions; but they frequently regret ever having been born. Life itself, it seems, is their *hamartia*[123].

On peut d'ailleurs remarquer que la mort du protagoniste est présentée tout en délicatesse[124]. Le lecteur comprend après coup qu'il vient de voir Jude mourir. Car la narration nous fait entendre les paroles du mourant, paroles de détresse mais aussi de délivrance :

> "There the prisoners **rest** together; **they hear not the voice of the oppressor**… The small and the great are there; and the servant is **free** from his master. Wherefore is light given to him that is in misery, and life unto the bitter in soul[125]?" (J 484, je souligne)

Le moment même du décès est signalé par une ellipse, un vide narratif tandis que la diégèse suit son cours avec Arabella. Lorsque celle-ci revient, elle le croit endormi ("Jude was apparently sleeping" J 485). Puis nous écoutons Mrs Edlin nous dire combien il est beau, et le narrateur termine en évoquant son sourire. La discordance existe dans les faits, mais la narration nous entraîne sur une autre voie, à l'opposé du chemin qu'emprunte Arabella pour se lier à la foule.

Cette interprétation de la mort de Jude n'a pas pour but de faire du roman une œuvre optimiste. Car si salut il y a, c'est dans un ailleurs asocial qu'il faut le rechercher. Aussi, tandis que l'œuvre de Shakespeare autorise des moments de

---

[121] *Ibid.*, Notes p. 259.
[122] King, p. 125, cite Raymond Williams.
[123] *Ibid.*, p. 98.
[124] Jeannette King suggère quant à elle que rien ne vient adoucir cette mort : "Jude is totally unreconciled both to his own life and to the world outside, whose hilarity during his moments of agony heightens the sense of discord. His death is in no way distanced or ritualised to soften its impact." (King, p. 126)
[125] Livre de Job 3 :18-20.

"comic relief", de comédie dans ses pièces les plus sombres, et que la justice divine y condamne les mauvais pour donner naissance à un ordre nouveau et purifié, chez le romancier, rares sont les occasions de rire pour le lecteur[126], et ceux qui ne montrent pas de grandeur d'âme sont aussi ceux qui survivent le mieux : les enfants innocents meurent, Jude l'idéaliste meurt, Sue ne vit qu'à travers son propre sacrifice. Seuls, Arabella la manipulatrice, Phillotson le conformiste et Vilbert le charlatan continuent d'exister. Le châtiment divin a perdu son efficacité ; le monde et la société sont désormais seuls juges de qui est apte à vivre. La cruauté n'est plus spectaculaire mais, comme tout élément naturel chez Hardy, elle a été socialisée – modernisée.

4. Une tragédie moderne.

Le sujet choisi par Hardy fut objet de controverse tant il nourrissait le scandale. Prenons le personnage d'Arabella : il a une fonction tragique que nous avons notée plus haut, mais il permet également d'ancrer *Jude* dans la tragédie moderne, une tragédie qui arrive par le mensonge, c'est-à-dire l'utilisation du vide que cache le langage.

L'auteur cherche à puiser son inspiration dans la réalité de l'Angleterre victorienne, et même à dépeindre des personnages en avance sur leur temps quitte à provoquer le scandale, tout en suivant presque à la lettre les principes de la *Poétique*. Dans son étude sur la tragédie à l'époque victorienne, Jeannette King explique en quoi le roman devient à cette période une forme alternative, permettant de respecter les exigences esthétiques et thématiques que le théâtre d'alors, écartelé entre les attentes des lecteurs érudits et les demandes plus commerciales du grand public, n'offrait plus :

> It was not the age that provided inadequate material for tragedy, but the old forms that were inadequate to convey the tragedy of the age[127].

---

[126] Elliott, pp.38-39. Au sujet du mariage de Viviette avec l'évêque de Manchester dans *Two on a Tower*, Elliott écrit : "This touch of humour saves the situation from tragedy. But such interludes in austerity come almost too seldom to count, for they represent Hardy's wanton Fate in a mood of playfulness – a mood rare with the author."
[127] King, p. 38.

La vie à l'époque victorienne peut se révéler tout aussi tragique qu'à l'époque élisabéthaine. Seulement, les passions, les rivalités, la violence s'exprimaient bien plus librement au dix-septième siècle qu'à l'aube de la modernité. Henry James, cet auteur si habile à dépeindre les états d'âme cachés de ses personnages, en avait pleinement conscience :

> Today we're so infinitely more reflective and complicated and diffuse that it makes all the difference. What can you do with a character, with an idea, with a feeling, between dinner and the suburban trains? You can give a gross, rough sketch of them, but how little you touch them, how bald you leave them! What crudity compared with what the novelist does[128]!

C'est sans doute de cette impossibilité du genre dramatique que naîtra plus tard le théâtre de l'absurde. Mais au temps de James et de Hardy, le roman donne la possibilité à l'écrivain de pénétrer la surface de la vie moderne en évitant l'écueil des scènes de dialogues :

> Until English translations of Ibsen's plays appeared in Britain towards the end of the century, many more critics claimed that realistic tragic drama was impossible. The heroism portrayed in many novels of modern life was essentially undramatic. In addition, the dramatist must constantly be making all processes of decision, all feelings, all communications, more articulate than they are in real life. If we want to see inarticulate people's decisions and experiences realistically portrayed, we must look to the novel, where direct speech can be amplified in narrative[129].

Ces considérations techniques ont alors, selon Jeannette King, favorisé l'essor du roman aux dépens du théâtre, car le premier permettait de combiner idéalement le théâtral et le narratif, le poétique et le contemporain[130]. Quant à Bakhtine, il justifie cette montée du genre romanesque plutôt que du genre épique par une plus grande flexibilité, une meilleure capacité d'adaptation aux rapides changements du monde moderne[131]. Le cadre narratif du roman, matériau souple et malléable, permettait

---

[128] *Ibid.*, p. 38, cite James, *The Tragic Muse*, 2 vols., 1921, p. 59.
[129] *Ibid*., pp. 38-39.
[130] *Ibid*., p. 39 : "In the novel was also realised that ideal of interaction, of combining the dramatic and the narrative, the poetic and the contemporary reality, that critics of drama and the novel alike were demanding."
[131] Jakob Lothe, "Variants on genre: *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Hand of Ethelberta*", in Kramer, p. 113 : "Comparing and contrasting the novel with epic – which is

donc d'intégrer à la fois les conventions théâtrales et les données sur la vie de l'époque.

Jude peut donc être défini comme une tragédie moderne : tragédie car inspiré par la *Poétique* d'Aristote et le théâtre élisabéthain, moderne car perméable à l'agitation sociale ainsi qu'à la production théâtrale de l'époque[132]. En effet, on peut aisément démontrer que les pièces d'Ibsen jouées en Angleterre à l'époque de la publication de *Jude* ont influencé l'écriture de Thomas Hardy. La controverse suscitée par l'œuvre du dramaturge scandinave fut des plus violentes entre 1889 et 1896. Or Hardy fut l'un des premiers membres de la "Independent Theatre Association" fondée en 1891 pour soutenir la production des pièces d'Ibsen. En 1893, Hardy assiste à la représentation de *Hedda Gabler* entre autres. Ainsi pour W. R. Rutland,

> Without going into lengthy comparisons, it is easy to see that *Jude the Obscure* owes something to Ibsen. [...] the influence of Ibsen is certainly to be seen in that novel [...][133].

Les deux auteurs partagent des thèmes communs sur le mariage, sur la tragédie familiale, et peignent pareillement une étiquette bourgeoise qui se craquelle. Irving Howe évoque clairement ces similitudes :

> The plays of Ibsen were being performed in English translation during the years Jude was written, and their caustic inquiry into the evasions and repressions of middle-class marriage may have found an echo into Hardy's book[134].

Tandis qu'Ibsen utilise le tragique pour créer un théâtre froidement réaliste, Hardy manipule les éléments qui relèvent de la tragédie classique afin de les intégrer dans un univers romanesque qui s'inspire de la société moderne. Trois personnages sont touchés par la tragédie : Phillotson, la figure du père qui oublie et trahit son fils, Œdipe inversé ; Jude, le fils abandonné, innocent mais à contre-courant ; Sue,

---

characterized by national tradition and an absolute epic distance – Bakhtin stresses the novel's dynamism, flexibility, and its formal and thematic range."

[132] Jakob Lothe insiste sur la manière dont les victoriens conservèrent le genre tragique tout en le remodelant selon l'air du temps : "Characteristically, however, the Victorians – who held tragedy to be a reflector of essential qualities of their culture – understood the genre inclusively, relating it not just to drama but to various facets of Victorian literature and culture." (*Ibid*., p. 114)

[133] W. R. Rutland (*Thomas Hardy, a Study of his Writings and their Background*, New York, Russell and Russell, 1962), in *Jude*, Norton, p. 373.

femme-enfant d'un autre monde. Seul Jude doit mourir tandis que les autres semblent parvenir à se soustraire à leur destin tragique. C'est là une des premières caractéristiques qui fait de *Jude* une tragédie moderne : les personnages ont une porte de sortie, celle de la résignation, de la soumission à l'ordre symbolique.

Dans la tragédie grecque et classique, la loi divine est toute et exige la mort de celui qui a commis une faute : dans *Hamlet*, Laerte doit mourir dès lors qu'il donne le coup mortel à Hamlet ; dans *Jules César*, Brutus et Cassius vont vers une mort certaine en assassinant le tyran. Mais avec *Jude*, la loi de Dieu est devenue loi sociale, c'est-à-dire qu'elle n'est plus un absolu mais se trouve elle-même subordonnée à un usage instrumental du langage qui fait la cohésion des institutions.

Ainsi Phillotson échappe à la condamnation céleste en adoptant le discours social lorsque Sue revient à lui : il rétablit le mariage, donne son nom à son épouse et consomme l'union. En reprenant son rôle de patriarche, en endossant l'autorité que la société lui attribue, il cesse d'être un personnage tragique. Il accepte les idées de ceux qui l'ont auparavant condamné – "the respectable inhabitants and well-to-do fellow-natives of the town" (J 296) – et adopte l'orthodoxie qui le protège alors de tout jugement : "it will set me right in the eyes of the clergy and orthodox laity" (J 438). Phillotson est soudain passé de l'autre côté de la barrière :

> Gillingham looked at him, and wondered whether it would ever happen that the reactionary spirit induced by the world's sneers and his own physical wishes would make Phillotson more orthodoxly cruel to her than he had erstwhile been informally and perversely kind. (J 438-439)

La pratique de la cruauté semble nécessaire pour que le sujet soit incorporé à l'édifice social, comme le sait Arabella, et Sue en fera les frais en perdant ses enfants puis en se sacrifiant elle-même. Car le sacrifice de Sue relève bien de la souffrance, et non pas de l'abandon de soi à un dieu que l'on vénère. Selon Richard Marientras, « [l]e sacrifice est une action volontaire, par laquelle nous adorons Dieu[135] ». Pourtant le seul et unique amour de Sue est pour Jude. Son sacrifice est synonyme de mort, sans régénération possible : elle cherche à détruire ses sentiments pour le protagoniste car elle y voit la cause de leur malheur. Elle interprète la tragédie

---

[134] Irving Howe (*Thomas Hardy*, New York, Macmillan, 1967), in *Jude*, Norton, p. 394.

comme le châtiment envoyé par Dieu et abandonne son être sur l'autel de la loi : "We ought to be continually sacrificing ourselves on the altar of duty!" (J 412).

Sue entre alors dans un univers qu'elle conçoit dénué de désirs, un espace où tout est calcul, tout est prévu, comme dans l'Utopie de Thomas More : le sujet disparaît au bénéfice de la communauté, « la rupture entre le privé et le public est totale »[136]. Ce monde imaginaire est le seul dans lequel elle puisse continuer de vivre : si elle se nie elle-même, alors elle sera libérée de son péché d'orgueil qui lui avait fait suivre la voie de la nature – des émotions et de l'instinct. Le sacrifice dans le roman devient simulacre. Peut-être peut-on voir quelque ironie du texte dans le choix du nom de "Christminster" pour la cité idéale : le sacrifié n'est pas le Christ ici, mais Jude, rejeté par les Pharisiens que sont les érudits vivant en vase clos dans les universités et qui refusent de reconnaître l'esprit vif et prometteur de cet homme du peuple. *Jude the Obscure* semble bien célébrer cette intelligence et cette sensibilité qui font du protagoniste un être incompris ; le roman est un ouvrage en son honneur, qu'on pourrait alors nommer "Judeminster[137]".

D'autant plus que la tragédie de ce roman qui se veut obscure procède du regard. Jude est celui qu'on remarque, qui est à l'écart étant enfant : "he was not among the regular day scholars" (J 4). Plus tard Arabella le choisit comme proie : "One or two pairs of eyes slyly glanced up" (J 42) . Il éveille l'intérêt de tous les clients du bar à Melchester, puis de toute la foule à Christminster. Or son destin tragique est lié à cette particularité qui fait de lui un être hors-norme et inclassable :

> Law judges the individual by his actions, the "identity" he presents to the outside world [...]. The reality is everything, the ideal, nothing. Jude is judged by the observed reality of his drunkenness, "the regular, stereotyped resource of the despairing worthless" [...][138].

Le regard mondain ne tient compte que des apparences et condamne tout ce qui ne se fond pas dans le moule établi par la loi. Jude refuse de s'en tenir à la hiérarchie en place et ose espérer briser la chaîne du carcan social.

---

[135] Marientras, p. 81, cite Edwin Sandys.
[136] King, p. 125 : "The split between the private and the public is complete."
[137] Voici d'ailleurs les mots que le narrateur emploie pour transmettre les pensées qui viennent à l'esprit de Jude après son échec à Christminster : "[…] what a poor Christ he made." (J 149).
[138] King , p. 123, cite J 83.

> He finally comes to see all laws as the expression of the forces which everywhere constrict the individual, forcing him into conformity with no regard to his uniqueness : "the letter killeth[139]."

La tragédie dans *Jude* est, en fin de compte, une tragédie du vide[140] : un renoncement imposé face à l'incompréhension du monde, la défaite dans un combat mené contre un ennemi invisible mais omniprésent, qui pourrait s'appeler l'idéologie dominante. Annie Ramel évoque à juste titre au sujet de Hardy une « écriture du vide[141] », mais ce vide n'a rien de nihiliste et laisse place à autre chose.

Le protagoniste désire ce qui est interdit : Christminster et Sue. Il veut voir la cité idéale et en posséder le savoir alors qu'il est réservé à ceux qui détiennent le pouvoir ; il veut voir Sue et la posséder quand lui-même appartient à une autre devant la loi. Ces deux objets sont finalement toujours absents. Alors qu'ils semblaient atteignables avec la vie de couple des protagonistes et le retour à Christminster, ils s'évanouissent aussitôt. Jude échappe alors à la folie d'une fusion totale avec l'objet, d'une pulsion sans limite. Le désir est maintenu par cette absence et éternisé dans la mort de Jude ; le rêve ne s'éteint pas mais renaît plutôt : il redevient irréalisable, pur imaginaire lorsque Jude meurt.

Peut désormais germer un second rêve, celui du lecteur qui imagine peut-être une autre fin, heureuse cette fois, et regarde au-delà du texte. L'échec d'un rêve devient réussite d'écriture[142]. Cette tragédie qui naît du désir de voir et de posséder l'interdit trouve sa lueur régénératrice dans le regard qui cette fois célèbre l'absence. Ainsi peut-être pouvons-nous lire Hardy, non pas à la lumière de Schopenhauer pour

---

[139] *Ibid.*, p. 123, cite J 465.
[140] Irving Howe va jusqu'à dire que, par son traitement de la relation entre les deux protagonistes dans une optique moderne, *Jude* ne peut pas être une tragédie : "The closeness of the lost – clutching, solacing and destroying one another – is a closeness of a special kind, which makes not for heroism or tragedy or even an exalted suffering, but for that somewhat passive "modern" sadness which suffuses *Jude the Obscure*." (Howe, in *Jude*, Norton, p. 398). Cependant la tragédie moderne s'inscrit précisément dans cette souffrance non-héroïque, discrète et silencieuse.
[140] Ramel, p. 50.
[141] *Ibid.*, p. 50.
[142] Voir *infra*, p. 329 et n. 129, au sujet de *Lord Jim*.

qui « la tragédie fortifie en nous la résolution de mourir »[143], mais à celle de Nietzsche[144] :

> Le tragique ne réside pas du tout dans l'incompatibilité, le conflit ; il n'est pas la souffrance. Il est la joie qui naît de l'affirmation multiple[145].

Il est le sourire de Jude qui accepte son échec et son rêve à la fois tandis que Sue choisit la souffrance, une vie de tourment en attendant la mort qui tuera le désir. Il en est pour le protagoniste comme pour le philosophe :

> La séparation [...], cette dissonance avec la nature, avec la masse, elle est pour Nietzsche condition de lucidité et d'envol [...].
> Le *fatum*, c'est la création reprise, personnalisée, dans un instant qui est éternité[146].

Pour conclure sur cette note, nous pouvons évoquer les trois derniers mots du roman qui montrent que lorsque la lettre n'est pas de loi, elle ne tue pas, elle crée : "[...] he is now !" (J 490). Jude est ici, maintenant, présent dans l'acte de lecture. On peut penser que la tragédie se referme sur un univers cruel et chaotique maintenu par la dictature de la lettre :

> [...] in Hardy's last novel, the classical ending, "calm of mind, all passion spent", is rejected for Jude's dying curse on life and the account of Sue's tormented soul. As in *The Return of the Native*, the tragic experience is not finally transformed into tragic order[147].

Cette absence d'ordre et de sérénité est particulièrement évidente pour Sue dont il est dit dans les mots qui précèdent les trois derniers cités plus haut :

> "She's never found peace since she left his arms, and never will again till she's as he is now!" (J 490).

Cependant la paix vient avec la mort comme le sourire sur le visage du défunt. Car *Jude* est une tragédie moderne, ancrée dans le vingtième siècle, qui fait vaciller tous

---

[143] Domenach, p. 41.
[144] Et ce bien que Hardy semblât rejeter la philosophie nietzschéenne : "To the ideas of some – such as Nietzsche and Bergson – he was so hostile […] that any influence they may have had on his writings could only be negative." (Schweik, in Kramer, p. 64).
[145] Domenach., p. 115.
[146] *Ibid.*, pp. 123-124.
[147] King, p. 126.

les *a priori*, toutes les certitudes et se laisse interpréter différemment selon l'air du temps. Si la seule issue semble être dans la mort, l'écriture – qui fait cessation et cession de la jouissance qu'elle peut inter-dire – pourrait bien en être le substitut.

II. Structure de l'œuvre et narration.

A. "The rectangular lines of the story[148]".

Thomas Hardy n'était pas le partisan d'une écriture réaliste référentielle.

> Art is a disproportioning – (i.e. distorting, throwing out of proportion) – of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence "realism" is not Art[149].

Plutôt qu'une quête de vraisemblance, la recherche de l'auteur semble être celle d'un équilibre intratextuel quitte à déformer la réalité pour construire un roman à l'image de l'amour fusionnel entre Sue et Jude, se soutenant d'une structure binaire et de renversements qui font preuve d'une symétrie sans faille.

Et pourtant une faille apparaît bien vite : rien ne se passe comme le voudraient les personnages ou le lecteur. L'harmonie fait place à la spirale dévorante, aspirante, de la tragédie. Dans sa structure, l'œuvre de Hardy fait écho à ce qu'on a pu dire sur la nature du roman ; tout en revient à alimenter la tragédie. L'écriture tente de répondre à l'appel de l'Autre qui, au temps des auteurs grecs, s'imageait par les dieux, et devient à l'époque victorienne – lorsque « le discours de la science a fait apparaître de manière éclatante l'inexistence de l'Autre[150] » – le lien social. Traditionnellement, le point de capiton,

> c'est l'Autre comme opérateur capable de surmonter la disjonction du signifiant et du signifié, et de ce fait d'établir un rapport entre le langage et le réel… Si l'Autre n'existe pas[151], si l'Autre comme point

---

[148] Dans une lettre du 4 janvier 1896, Hardy écrit : "The rectangular lines of the story were not premeditated, but came by chance […]" (F.E. Hardy, p. 273).
[149] F. E. Hardy, p. 229.
[150] Ramel, p. 34.
[151] « [C]'est-à-dire lorsque « le signifiant que l'Autre existe » (le Nom-du-Père) n'existe pas », explique J. A. Miller (*Ibid*., p. 67).

> de capiton, n'existe pas, alors ce qui vient à la place de l'Autre, Lacan l'a dit, c'est le discours comme principe du lien social[152].

1. Structure spatio-temporelle.

Nous avons évoqué plus haut le régionalisme de Hardy d'un point de vue thématique et nous pouvons désormais l'aborder du point de vue de la structure. Les lieux du roman et les repères temporels – deux des trois dimensions du théâtre classique – vont être la clef de voûte de *Jude*. Etant donné la densité du texte, nous choisirons des espaces et des moments essentiels du roman afin de mieux comprendre le travail d'orfèvre opéré par l'auteur sur l'édifice que nous pourrions encore une fois appeler "Judeminster", à la « géométrie du tailleur de pierres[153] ». Comme le dit fort bien John Hillis Miller dans son travail sur la répétition :

> I try to attend to the threads of the tapestry of words in each case rather than simply to the picture the novel makes when viewed from a distance[154].

a. Lieux croisés.

L'action des romans de Hardy se situe toujours dans un espace limité et clos, et nous avons pu en peser les conséquences sur l'atmosphère tragique de *Jude*. Le texte s'ouvre sur Marygreen ("At Marygreen" J 3), petit village du Wessex d'où le jeune Jude peut deviner les formes de Christminster, "the distant halo" (J 24), ville de la rencontre entre les deux protagonistes et où se déroule la seconde partie. Ce sont également ces deux endroits qui ferment le roman : Sue est mariée à Phillotson qui enseigne à Marygreen, et Jude meurt à Christminster. La tension qui s'installe

---

[152] J. A. Miller et E. Laurent, *L'Autre qui n'existe pas*, p. 58, référence donnée par Annie Ramel lors du séminaire lacanien du CERAN à l'université Lumière – Lyon 2.
[153] Marcel Proust, *La Prisonnière, A la Recherche du temps perdu*, La Pléiade, III, p. 376. Norman Page souligne également cet attachement de Hardy à l'architecture (en particulier au Gothique) : "There is a rough sense in which the disposition of plots and subplots in constructing a work of fiction can be compared to the disposition of spaces in designing a building […]." (Page, in Kramer, p.43).
[154] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 3.

entre ces deux lieux est ce que John Hillis Miller appelle “a subjectivized space[155]” : les personnages évoluent dans cet espace fictif et fermé où l’amour se met en scène.

A partir de ces deux points géographiques qui ponctuent le roman, il apparaît que les lieux se répètent et se croisent : Phillotson revient à la case départ, il se retrouve dans le village qu’il avait quitté quand Jude n’était qu’un enfant. Comble de l’ironie, il revient sur les lieux du crime, là où il avait inspiré au petit Fawley son amour des lettres et lui avait promis de ne jamais l’oublier :

> “I shan’t forget you, Jude,” he said, smiling, as the cart moved off. “Be a good boy, remember; and be kind to animals and birds, and read all you can. And if ever you come to Christminster remember you hunt me out for old acquaintance’ sake.” (J 5)

Mais Phillotson va tout oublier de Jude : “ “I don’t remember you in the least,” said the schoolmaster thoughtfully” (J 120). C’est à cause de lui que le protagoniste transgressera les ordres de son patron en laissant les oiseaux manger dans le champ et recevra le châtiment (J 11). Pour lui encore, il passera le plus clair de son temps à lire d’innombrables textes malgré sa condition sociale et la nécessité de travailler de ses mains pour vivre[156], et comme lui il échouera dans ses projets. Une phrase du texte reflète cette ambiguïté du rôle de Phillotson. Ainsi dans la première partie du roman, alors que Jude se laisse peu à peu envoûter par Arabella, le narrateur évoque cette force qui paralyse la volonté du protagoniste :

> This seemed to care little for his reason and his will [...] and moved him along, as a violent schoolmaster a schoolboy he has seized by the collar, in a direction which tended towards the embrace of a woman for whom he had no respect, and whose life had nothing in common with his own except locality. (J 49)

Ce passage évoque l’influence du maître d’école sur Jude, mais aussi la violence du fermier et la fin tragique, lorsque le protagoniste retournera vers celle qu’il n’aime pas.

---

[155] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 142. Un peu plus bas, nous lisons : “His space is a continuum.”

[156] “As soon as the horse had learnt the road and the houses at which he was to pause awhile, the boy, seated in the front, would slip the rein over his arm, ingeniously fix open, by means of a strap attached to the tilt, the volume he was reading, spread the dictionary on his knees, and plunge into the simpler passages from Caesar, Virgil, or Horace […].” (J 34).

Non seulement Phillotson prend symboliquement la place de Jude à Marygreen, mais il lui enlève Sue, son alter ego. Il apparaît déjà comme la figure du père qui échoue : il amène Jude à aborder le langage sur le pan de l'imaginaire, à braver les interdits et oublier la loi qui lui ferme les portes du monde universitaire. Au lieu d'être un père symbolique qui permettrait d'oublier l'absence du père véritable, il ne révèle que l'inconsistance de l'Autre, l'inexistence d'un ordre supérieur qui soutiendrait les idéaux. Il est un père qui dépossède et rappelle au fils la vacuité dont la vie se soutient.

L'échec – pour ne pas dire la trahison – de Phillotson ne fait qu'amplifier celui de Jude. Cet effet de duplication est renforcé par l'utilisation des lieux dans le roman. Nous venons d'évoquer Marygreen, passons maintenant à Christminster ; c'est encore l'instituteur qui éveille chez le jeune Fawley son amour pour la cité :

> "And it was you who first started me on that course. On the morning you left Marygreen, when your goods where on the waggon, you wished me goodbye, and said your scheme was to be a University man and enter the church [...].
> I have never forgotten it. It was that which brought me to this part of the country, and out here to see you to-night." (J 121)

Jude est ce soir-là à Christminster, et il ne cessera d'y revenir : il perdra tous ses espoirs d'intégrer l'université, il y perdra Sue qui se rapprochera de Phillotson[157], il y retrouvera Arabella une première fois qui marquera la fin de leur mariage, puis une seconde pour l'épouser à nouveau. Enfin, il y mourra loin de Sue.

Christminster est ce haut-lieu de l'érudition avec ses clochers et ses tours, qui éblouit de ses mille feux Jude qui la regarde :

> No individual light was visible, only the halo or glow-fog overarching the place against the black heavens behind it, making the light and the city seem distant but a mile or so. (J 21)

Lumière qui attire le protagoniste jusqu'à ce qu'il se brûle les ailes à trop vouloir s'en approcher, tel Icare. Eclat d'un phare qui tromperait les marins, les faisant s'échouer sur les rocs.

---

[157] "[…] Jude saw Phillotson place his arm round the girl's waist ; whereupon she gently removed it; but he replaced it; and she let it remain, looking quickly round her with an air of misgiving." (J 130).

> "It is a city of light," he said to himself. "The tree of knowledge grows there," he added a few steps further on. (J 24)

Jude tentera de se saisir des fruits de l'arbre de la connaissance, qui fait bien sûr écho à l'arbre de la connaissance du bien et du mal :

> "Of every tree of the garden thou mayest freely eat: But of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die[158]."

Christminster, ville chrétienne, est le jardin où Jude transgressera les lois sociales et divines, et ce à cause du père qui n'accomplit pas sa fonction. Elle est une cité-mirage, le lieu de la tentation où Jude cherchera à satisfaire son désir. Il n'entendra ni la mise en garde de sa tante, ni les mots des ouvriers qui savent que Christminster n'est pas pour des gens comme eux :

> "On'y foreign tongues used in the days of the Tower of Babel, when no two families spoke alike [...]. 'Tis all learning there – nothing but learning, except religion. And that's learning too [...]." (J 23)

Le savoir dispensé à Christminster a bien valeur de savoir religieux, mais la ville est ici Tour de Babel, insigne de la fierté humaine et du courroux de Dieu. Cette tour n'est qu'un leurre, une image de grandeur évidée en son centre. C'est la cité imaginaire où le savoir ne porte pas sur le réel mais sur les codes de conduite de la vie en société, dont les signifiants-maîtres – pour ne pas dire la religion – sont l'argent et la loi.

"Yes. There do seem a spot a bit brighter in the nor'-east than elsewhere [...]" (J 22) : Christminster est une tache, un trou qui vous regarde, l'objet regard qui circule dans le texte et n'est jamais fixe. Voilà pourquoi la ville est toutes ces choses à la fois dans le roman, et pourquoi cette cité de science et de connaissances ne révèle rien d'autre que le vide et l'inconsistance de l'Autre. Sa brillance n'est qu'un écran sur un gouffre, qu'un habillement :

> C'est à cet objet insaisissable au miroir que l'image spéculaire donne son habillement[159].

---

[158] Genèse 2 : 16-17 : « Tu pourras manger de tous les arbres du jardin ; mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras. »

Christminster est « une présence imaginaire prise pour une présence réelle[160] ». Sue travaille dans une boutique d'art religieux, "an ecclesiastical warehouse, which was a perfect seed-bed of idolatry" (J 104). Ces quelques mots sont non seulement l'écho de ce qu'a pu dire Drusilla Fawley, la tante aux croyances évangéliques, de ce travail d'enluminure et de peinture pratiqué par les Anglicans, mais ils soulignent bien aussi l'intérêt visuel du lieu.

L'attitude de Jude, loin d'être critique, met également en lumière l'attrait que constitue cet endroit pour le regard. D'abord il y a Sue :

> He felt shy of looking at the girl in the desk; she was so pretty he could not believe it possible that she should belong[161] to him. (J 104)

Ensuite, il y a la tâche qu'elle accomplit :

> Hereon she was designing or illuminating, in characters of Church text, the single word
>
> **ALLELUIA** (J 105)

Christminster n'est donc pas la nouvelle Jérusalem mais un jardin marqué par la chute, où se promène le serpent des tentations. Tout semble n'y être que lumière, pourtant les ombres règnent aussi, dans les ruelles, dans les bars, dans la maison du père d'Arabella. Phillotson ne fait pas entrer son fils symbolique dans la chaîne signifiante, il ne lui dévoile pas l'impossible qui se cache derrière ses paroles ni le manque constitutif du langage qui fait que dire n'est pas faire, et encore moins être : il le conduit vers le lieu de son imaginaire.

Jude choisit de ne voir en Christminster que les collèges, de n'y entendre que les voix des hommes célèbres qui y sont passés (J 93-98). C'est avec l'intervention d'une autre figure d'autorité qu'il affrontera la chute de ses idéaux : le professeur d'université dont la lettre poussera Jude à accepter sa condition et à abandonner ses

---

[159] Castanet, p. 15, cite Lacan (*Ecrits*, p. 818).
[160] Vasse, p. 187.
[161] Le lecteur ne peut ignorer les multiples valeurs du terme "belong" : le sens premier, et sans doute celui que Jude avance ici, touche aux relations familiales. Mais le mot évoque aussi – soit inconsciemment chez Jude, soit selon le choix conscient ou inconscient du narrateur – le désir de posséder Sue sexuellement, et le passage rappelle que ce désir de possession passe d'abord par le regard. Un simple terme permet donc de souligner la complexité du tissu narratif de *Jude*.

ambitions (J 140) ; il tentera aussi d'oublier Sue dont la beauté, par un nouvel effet de duplication, se reflète partout dans la ville :

> The City of learning wore an estranged look. Yet [...] Jude thought he had never seen the place look more beautiful. He came in the street in which he had first beheld Sue [...] Hers was now the City phantom, while those of the intellectual and devotional worthies who had once moved him to emotion were no longer able to assert their presence there. (J 212)

La ville est l'objet qu'on observe, mais elle produit à son tour ce mouvement : Christminster s'offre et répond aux yeux du spectateur. La vision de l'endroit relève du beau, mais cette beauté ne tient qu'à un fil : elle est le scintillement de la chose qui borde le vide, l'éclat intense et fragile de l'objet imaginaire qui fait écran au réel.

Peu à peu, le protagoniste semble acquérir quelque lucidité dans sa manière de voir cette cité dont les lumières révèlent enfin leur caractère illusoire :

> He saw what a curious and cunning glamour the neighbourhood of the place had exercised over him. To get there and live there, to move among the churches and halls and become imbued with the genius loci, had seemed to his dreaming youth, **as the spot shaped its charms to him** from its halo on the horizon, the obvious and ideal thing to do. (J 138, je souligne)

Ce sentiment de s'être trompé, voire d'avoir été leurré, fait écho à ce que Jude a pu vivre avec Arabella, choisissant d'abord de ne se fier qu'à l'idée qu'il se faisait d'elle ("the idea of her" J 66). Mais il découvre bientôt la tromperie, les charmes de sa femme ne sont qu'artifices : elle ôte ses tresses le soir venu, et il apprend qu'elle a été serveuse dans un bar. Christminster perd tout autant ses charmes lorsque le protagoniste perçoit de l'intérieur ce qui se cache derrière le rideau de lumières qu'il contemplait jadis à l'horizon.

La marque que ce dernier laisse en décidant de quitter la ville est tirée des Saintes Ecritures :

> "I have understanding as well as you; I am not inferior to you : yea, who knoweth not such things as these ?" – Job xii. 3. (J 142)

Ces paroles symbolisent le savoir de Jude, l'ouvrier savant, ainsi que son discernement nouvellement acquis sur lui-même et ses idéaux lézardés. Cependant il

retournera vers Christminster tout comme il ira une nouvelle fois vers Arabella – et c'est là la fonction tragique de ces lieux croisés qui emprisonnent Jude dans le tissu social et géographique. Les oripeaux ont beau tomber, le désir de Jude pour ces deux objets demeure inscrit dans le texte, marqué du sceau de la tragédie. Il ne peut échapper à celle qui est légalement son épouse car l'espace et le temps fossilisent l'action qui touche au protagoniste. Comme Actéon, il échoue à satisfaire son désir – désir scopique qui s'exprime par la contemplation de l'objet – et se retrouve lui-même transformé en objet du désir de l'Autre :

> De voyeur, qui au départ veut voir, il devient en bout de course fasciné, immobilisé, statufié par cette jouissance de l'Autre qui désormais, au dehors et du dehors, le *regarde*[162].

Ceci est d'autant plus clair avec Arabella qui parvient à obtenir son consentement au remariage et qui l'observe après sa mort, dans la chambre à Christminster. Il devient la proie de cette femme, mais aussi l'objet regard qui va attirer le lecteur au cœur du récit. Cessant de regarder, il peut être regardé.

Le personnage de Jude l'obscur, sombre figure qui s'intéresse aux langues mortes, aux bâtiments anciens, appartient définitivement au passé, à une famille marquée par la mort, par la tragédie, par le manque[163]. Le retour à Marygreen nous le rappelle : ce retour ne peut être qu'éphémère et vain car Jude est dépossédé de ce lieu, tout comme il est privé de Sue. Phillotson, à nouveau, usurpe la place de Jude, car il accepte, lui, de changer, abandonnant ses convictions pour démarrer une nouvelle vie.

Jude au contraire est un personnage nostalgique, et le passé est le chant des sirènes qui l'empêche de continuer à vivre. L'évocation de l'ancienne église qu'on a détruite et remplacée par une construction moderne (J 7) rappelle le corps du protagoniste qui s'affaiblit avec le temps et dont le souffle s'éteint à Christminster. Nostalgie du narrateur qui paradoxalement nous livre une œuvre moderne et annonciatrice de la société du vingtième siècle. Paradoxe aussi d'un personnage qui a vécu trop tôt pour être compris mais qui ne s'est jamais détaché du passé.

---

[162] Castanet, p. 16.

Complexité enfin d'un texte parsemé de passages bibliques mais qui redoute la promesse du Nouveau Testament : « toutes choses sont devenues nouvelles[164] ».

Ces lieux croisés sont en fait l'endroit de la maille dont l'envers révèle une structure profonde où se croisent et se décroisent d'autres fils de la narration : le tissu narratif fait s'entremêler les instants de l'histoire, la diégèse se tisse dans une chronologie apparente qui cache la conception moderne d'un temps fragmenté.

b. Temps télescopique : les coïncidences.

Le texte abonde en coïncidences et situations parallèles. Afin de mieux saisir ce fonctionnement du texte, nous nous pencherons sur les chapitres VIII et IX de la troisième partie. Ce sont les deux voyages en train de Jude, accompagné une première fois par Sue, puis une seconde par Arabella. Lorsqu'il est en compagnie de Sue, la narration nous rappelle les choix obscurs du héros, "the life of inconsistency he was leading" (J 162), oscillant entre respect des interdits et écoute de son désir. Sue est présentée en toute simplicité, mais Jude semble la déshabiller du regard, étant le seul à savoir ce que cette simplicité dissimule :

> Nobody stared at Sue because she was plainly dressed, which comforted Jude in thought that only himself knew the charms those habiliments subdued. (J 162-163)

Jude s'accroche à son imaginaire pour ne pas céder au désespoir. Ainsi, lorsqu'un contrôleur de train les place dans un compartiment où ils seront seuls car il les prend pour des amoureux, le protagoniste ne réagit pas avec la même indifférence que Sue :

> "That's a good intention wasted!" said she.
> Jude did not respond. He thought the remark unnecessarily cruel, and partly untrue. (J 163)

Le contraste avec l'autre voyage en train est frappant. Jude accepte de passer la nuit avec Arabella qu'il vient de rencontrer par hasard et cède à la tentation. L'impression que laisse la narration dénote pourtant plus le dégoût que le désir : ils

---

[163] *Ibid*., p. 139 : l'objet regard, c'est « ce qui reste de l'opération signifiante, ce qui s'en déduit et qui, à ce titre de manque, de trou, cause le désir qui se portera ici ou là – mais jamais par hasard. » Ici, c'est le désir du lecteur qui est mis en jeu.

logent dans une auberge de moindre qualité ("a third-rate inn" J 219) et voyagent en troisième classe ("a third-class railway-carriage" J 220). Le protagoniste ne conserve de cette nuit avec celle qui est encore sa femme qu'un sentiment de honte,

> an indescribable consciousness of Arabella's midnight contiguity, a sense of degradation at his revived experiences with her, of her appearance as she laid asleep at dawn, which set upon his motionless face a look as of someone accurst. (J 222)

Le narrateur ne manque pas de rappeler au passage que la marque de la tragédie est inscrite sur le corps, ici le visage du personnage. Arabella est l'ombre tragique qui vient noircir l'horizon du texte, le destin de Jude, et participe ainsi à faire du protagoniste "Jude the Obscure".

Le contraste entre ces deux épisodes est mis en relief lorsque le protagoniste entre à nouveau dans le train, mais avec Sue cette fois :

> [...] it seemed the same carriage he had lately got out of with another [...]. He regarded the delicate lines of her profile, and the small, tight, apple-like convexities of her bodice, so different from Arabella's amplitudes. (J 224)

Image inversée d'un épisode précédent, lignes qui font écho au dégoût que le protagoniste éprouve pour l'une, et à son admiration pour l'autre. Mais lequel de ces deux passages est à prendre comme point de référence ? Et lequel n'est que le négatif de l'autre ? Jude ne se résignera-t-il pas en effet à s'attacher à la sombre réalité en acceptant de ne plus voir celle qu'il idéalise ? Le lecteur pourrait bien s'y tromper[165] et se laisser aller à croire, par exemple, que le bonheur est tout compte fait possible chez Hardy. Or la signification est peut-être figée dans l'entre-deux de ces extrêmes, dans un non-lieu hors du texte et hors des personnages où se situe le sujet de la lecture et de l'écriture[166].

Cependant, il apparaît que le voyage avec Arabella est nettement plus chargé de signification que l'autre, en ce sens qu'il met en évidence le jeu de coïncidences

---

[164] 2 Corinthiens 5 : 17.
[165] Tout comme Jude qui languit l'arrivée du train pour Alfredstone, "where he might probably meet Sue" (J 213). Mais c'est Arabella qu'il devra d'abord affronter.
[166] De même que « la beauté d'Antigone », cette « image centrale » qui permet la catharsis dans la tragédie, se situe « dans l'entre-deux de deux champs symboliquement différents. » (Lacan, *Séminaire VII*, p. 290).

du texte : tout d'abord Jude retrouve sans s'y attendre son épouse qu'il croyait en Australie. Ces retrouvailles inattendues assombrissent son esprit et le soumettent à la réalité de sa situation : "Here was a rude flounce into the pellucid sentimentality of his sad attachement to Sue" (J 217), car quelques années plus tôt il a pris un engagement devant Dieu et la société qui le lie encore aujourd'hui à Arabella.

Ce personnage est la voix de l'impossible qui retentit derrière l'amour que Jude porte à Sue. Arabella le ramène aussi vers la faille qui rend infranchissable le chemin qu'il avait voulu suivre jusqu'à Christminster :

> Jude looked up the far highway.
> "Ah… poor feeble me!" he murmured at last.
> "What?" she said.
> "This is the very road by which I came into Christminster years ago full of plans!" (J 220)

Les coïncidences dont le point d'ancrage est cette rencontre fortuite avec Arabella ont une incidence sur l'ensemble du roman. Leur fonction structurelle s'enfle, leur signification déborde et éclabousse d'autres moments de l'histoire. Ainsi, tandis qu'il est avec son épouse, Jude ne cesse de penser à Sue et de regretter la présence d'Arabella,

> [...] his thoughts again reverting to Alfredston, and the train he did not go by; the probable disappointment of Sue that he was not there when she arrived, and the missed pleasure of her company on the long and lonely climb by starlight up the hills to Marygreen. (J 218-219)

Ce paysage digne d'une pastorale contraste avec l'atmosphère des retrouvailles des époux. Jude va pourtant céder à la même tentation que celle qui l'a conduit au mariage. Pleinement conscient de ce qu'il a à perdre, il se laisse cependant guider par Arabella dont l'ombre se pose sur sa relation avec Sue :

> [...] he felt heartily ashamed of his earthliness in spending the hours he had spent in Arabella's company. (J 224)

Cette ombre est d'ailleurs mentionnée par la narration qui annonce déjà la fragilité du jeune couple dans une scène où Jude marche aux côtés de Sue :

> Jude had never before in his life gone that road with Sue, though he had with another. It was now as if he carried a bright light which temporarily banished the shady associations of the earlier time. (J 225)

La lumière est bien sûr éphémère et d'autant plus vive que l'obscurité tragique reste menaçante à tout moment de la diégèse.

Si la tragédie réapparaît dans ces coïncidences qui ponctuent le destin des protagonistes, l'ironie pointe aussi, « par la coprésence d'éléments contradictoires[167] » – une ironie de situation qui se prête au jeu de l'interprétation, mêlant donc au texte la voix du lecteur :

> Voir quelque chose d'ironique dans la vie, c'est le faire voir comme ironique [...]. Bref, les situations ironiques ne sont pas des phénomènes bruts (*ready-made*) que l'on rencontre par hasard ; ce sont, en définitive, des interprétations[168].

Ce texte qui trouve son harmonie dans les répétitions et les convergences de l'histoire[169] aboutit à une ultime ironie structurale qui vient encadrer, ou couronner, les autres occurrences ironiques du roman et redéfinir l'ironie cosmique de Hardy :

> The final irony is that this perfect pattern is not even the result of the conscious design of some malign transcendental power. It is the accidental outcome of random movements of the blind force which drives all things[170].

Si l'univers n'est qu'un chaos informe, les coïncidences et symétries dans *Jude* sont, elles, le fruit d'une élaboration précise de l'œuvre et s'inscrivent dans sa structure profonde. Nous pouvons ajouter que Jude ne perçoit pas cette ironie :

> [...] he strolled mechanically into the city as far as to the Fourways, where he stood as he had so often stood before, and surveyed Chief Street stretching, ahead with its college after college [...]. But Jude was far from seeing or criticizing these things. They were hidden by an indescribable consciousness of Arabella's midnight contiguity [...]. If he could only have felt resentment towards her he would have been less unhappy; but he pitied while he condemned her. (J 222)

C'est l'ironie dramatique ou même tragique qui tisse la toile dans laquelle le protagoniste sera pris jusqu'à son dernier soupir – la toile de ses désirs défendus et de son imagination qui font de lui un hors-la-loi.

---

[167] Muecke, in *Poétique* n° 36, p. 481.
[168] *Ibid*., pp. 481-482.
[169] "harmonious repetitions and neatly patterned convergences" (J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 208).
[170] *Ibid*., p. 209.

Autre élément important : cette rencontre a lieu dans le bar où le protagoniste avait, quelques mois plus tôt, montré des connaissances inattendues pour quelqu'un de sa condition (J 146), et en même temps décidé d'abandonner ses ambitions universitaires[171]. C'est d'ailleurs Sue qu'il était ensuite allé trouver ce soir-là. Le texte se fait donc encore ironique, car dans le second passage Jude n'aura devant lui que celle qu'il espérait ne jamais revoir.

Cette auberge est un lieu symbolique pour Jude, comme le souligne le texte :

> [...] he met Tinker Taylor, the bankrupt ecclesiastical ironmonger, at Fourways, who proposed that they should adjourn to a bar and drink together. They walked along the street till they stood before one of the great palpitating centres of Christminster life, the inn wherein he formerly had responded to the challenge to rehearse the Creed in Latin – now a popular tavern with a spacious and inviting entrance, which gave admittance to a bar that had been entirely renovated and refitted in modern style since Jude's residence here. (J 213)

Cet endroit renvoie le protagoniste vers un douloureux passé, mais marque aussi le passage du temps. Christminster fonctionne ainsi comme un point d'ancrage temporel autant que spatial[172] : ainsi, dans la dernière partie, la ville abritera une cérémonie au cours de laquelle Jude comprendra que les temps ont changé, qu'une ère nouvelle et plus démocratique semble s'ouvrir pour les jeunes étudiants (J 386).

On peut enfin ajouter que l'épisode de ces deux voyages est entouré d'autres rappels ou échos. Par exemple, nous apprenons que Jude reçoit deux lettres le même jour, l'une l'informant de la maladie de sa tante – celle qui voudrait l'éloigner de Sue et qui le lie à Marygreen – et l'autre qui l'appelle à Christminster :

> Then he received news that his aunt was dangerously ill at Marygreen, which intelligence almost coincided with a letter from his former employer at Christminster, who offered him permanent work of a good class if he would come back. (J 211)

---

[171] Cet abandon s'inscrit dans la structure du roman, puisque la scène du bar, la visite chez Sue, puis le retour à Marygreen marquent la fin de la deuxième partie intitulée "At Christminster". Ce qui suit a pour titre "At Melchester".

[172] Comme en ce qui concerne les deux voyages en train, mais cette fois sur l'ensemble du roman, cette ville va être l'épicentre de l'action, la principale source d'espoir et de déception, l'endroit des retrouvailles finales avec Arabella et de la rupture avec Sue, et enfin le lieu de la mort de Jude.

C'est cette dernière lettre qui le ramène dans la ville universitaire, et c'est l'autre qui lui fait demander à Sue de l'accompagner chez sa tante.

De même, plus tard, la nuit passée à l'auberge avec Arabella resurgira pour ternir la relation entre Jude et Sue, lorsque, après la rupture avec Phillotson et un autre voyage en train jusqu'à Aldbrickham, les amoureux viennent loger au même endroit, "the inn at which Jude had stayed with Arabella on that occasion of their meeting after their division for years" (J 289).

Bien d'autres passages pourraient être cités, la plupart mettant d'ailleurs en scène Arabella : la première rencontre des futurs mariés (J 41), la présence de ces trois personnages à la foire agricole (J 344-353) puis à Kennetbridge (J 368-373) lorsque Arabella rencontrera également Phillotson (J 376-379). On se souvient aussi des deux occasions où Jude se retrouve dans l'auberge où pend le tableau de Samson et Dalila (J 52 et 83).

Tous ces éléments temporels se révèlent sur le plan spatial. Chaque instant de la diégèse s'écrit sur la page à travers le nom du lieu qui abrite l'action. Les dates restent incertaines tandis que la géographie s'affiche dès l'ouverture de l'édition de 1912 des romans de Hardy. Ainsi, chaque personnage

> is moving not just from one to another, but from the completed past toward a future which has not yet come into existence. To express the temporality of human life in this way is to suggest covertly that the future already virtually exists, just as the past cannot fade from existence[173].

Cet enfermement du récit dans un espace nommé, inscrit sur une carte, souligne le fatalisme de l'auteur : "To represent time as a movement through space is already to be a fatalist[174]."

Dans cet univers confiné, les coïncidences remplissent à la fois une fonction rétrospective – qui invite à relire le texte dans une approche sans cesse renouvelée – et une fonction d'anticipation – on peut s'en référer aux notes qui précèdent sur l'ironie et la tragédie dans *Jude* – resserrant ainsi un peu plus l'étau autour des

---

[173] J. Hillis Miller, *Distance and Desi*re, p. 201.
[174] *Ibid*., p. 200.

protagonistes. Dans *Figures III*, Gérard Genette ouvre son étude sur le discours du récit avec la question de l'ordre. Le récit de Hardy reste chronologique, se refusant à toute anachronie.

Cependant les remarques de Genette à propos des analepses répétitives[175] – qui conduisent parfois à « la comparaison de deux situations à la fois semblables et différentes » – sont pertinentes si on les applique aux coïncidences qui se succèdent dans *Jude* : elles forment une « redondance » du texte car « le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces[176] ». De la même façon que les prolepses[177] anticipent sur les épisodes à venir et épaississent la couche signifiante du récit, ces analepses viennent

> modifier après coup la signification des événements passés, soit en rendant signifiant ce qui ne l'était pas, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle[178].

Le sens du texte n'est jamais fixe mais ouvert aux fluctuations de la lecture, au point de vue toujours renouvelé du narrataire.

> Ce procédé est évidemment l'un des moyens les plus efficaces de la circulation du sens dans le roman, et de ce perpétuel « renversement du pour au contre » qui caractérise l'apprentissage proustien de la vérité[179].

C'est donc un procédé similaire qui, chez Hardy, organise la narration et la lecture, générant une ambiguïté narrative qui permet au récit de se modifier inlassablement, de se retourner sur lui-même pour se réécrire.

---

[175] Genette, *Figures III*, p. 96 : ces analepses répétitives comblent une « ellipse itérative », une « lacune » du texte, ce qui n'est pas le cas chez Hardy car dans ses romans une ellipse reste toujours manquante, comme la première relation sexuelle avec Arabella ou la scène de séduction de Tess.
[176] *Ibid*., p. 98.
[177] Une phrase du texte citée plus haut ("This seemed to care little for his reason and his will […] and moved him along, as a violent schoolmaster a schoolboy he has seized by the collar, in a direction which tended towards the embrace of a woman for whom he had no respect, and whose life had nothing in common with his own except locality." [J 49]) reflète assez bien cette complexité de la structure. Ainsi ce passage fonctionne à la fois comme prolepse, rappelant l'influence de Phillotson sur Jude qui ne cesse d'idéaliser Christminster et se consacre à la lecture depuis le départ du maître d'école. La violence évoquée ici fait écho à la scène dans le champ du fermier, lorsque l'enfant est pris de tendresse pour les oiseaux, comme le lui avait recommandé Phillotson. Enfin, la phrase est analeptique en ce sens qu'elle annonce le remariage tragique de Jude et Arabella.
[178] Genette, *Figures III*, p. 97.
[179] *Ibid*., p. 98.

2. Un texte renversant.

Les coïncidences et les répétitions structurent le roman, faisant se télescoper des moments du passé et du présent, d'espoir et d'accablement, de bonheur et de honte. C'est là une des caractéristiques de *Jude* qui concentre parfois en un même épisode toutes les incertitudes du roman. Les instants se répètent mais toujours avec une différence, ce que D.H. Lawrence appelait "slightly modified repetition[180]".

a. "slightly modified repetition".

Nous avons parlé des coïncidences qui jalonnent l'espace temporel du roman. Il est intéressant d'élargir le sujet pour observer les effets d'écho du texte en général et que nous appelons « répétitions » pour reprendre la terminologie de John Hillis Miller dans son ouvrage *Fiction and Repetition*.

Il distingue deux types de répétition. La première, de type platonique, est fondée sur le principe d'imitation – de *mimésis* ; la répétition se fait sans que le modèle ne subisse quelque altération[181] :

> Daylight, willed memory works logically, by ways of similarities which are seen as identities, one thing repeating another and grounded in a concept on the basis of which their likeness may be understood[182].

L'autre type de répétition est celui évoqué par D H. Lawrence, dans lequel le modèle va être modifié dans le processus de reproduction, comme dans un rêve,

> [...] in which one thing is experienced as repeating something which is quite different from it and which it strangely resembles[183].

---

[180] D. H. Lawrence, Foreword to *Women in Love*, The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 486 : "In point of style, fault is often found with the continual, slightly modified repetition. The only answer is that it is natural to the author ; and that every natural crisis in emotion or passion or understanding comes from this pulsing, frictional to-and-fro which works up to culmination." D. H. Lawrence est aussi l'auteur d'un essai sur Hardy, intitulé "Study on Thomas Hardy", et auquel nous ferons référence dans cette thèse.
[181] J. Hillis Miller, p. 6 : "a solid archetypal model untouched by the effects of repetition."
[182] *Ibid*., p. 8.
[183] *Ibid*., p. 8.

Une inquiétante étrangeté se dégage d'une telle duplication qui, plus qu'une copie, est une re-création de l'original :

> [...] the second is the subversive ghost of the first, always already present within it as a possibility which hollows it out[184].

Comme pour l'objet regard qui produit une béance dans le tissu textuel à l'intérieur de laquelle peut se glisser le regard du lecteur, la répétition va permettre qu'un, voire des sens insoupçonnés, se greffent sur une image, une scène ou même un roman dans son intégralité[185]. La signification fait vaciller l'ordre des choses que le texte semblait avoir jusque-là établi l'interprétation du lecteur est appelée à prendre possession du récit.

De même que les coïncidences et le choix des lieux sont des éléments de ces duplications, le mariage malheureux de Jude est la simple répétition de celui, tout aussi terrible, de son père et, comme l'union de Sue et Phillotson, il a lieu deux fois dans le roman. Le protagoniste se rend à deux reprises à Christminster. Jude et Sue lisent chacun de leur côté pendant de longues soirées (J 113-114), et tous deux s'intéressent à la civilisation hellénique : les exemples ne manquent pas car les répétitions sont diverses et variées. La trame qui sous-tend la diégèse peut sembler n'être qu'un entremêlement de scènes se faisant écho selon le principe d'imitation.

Cependant ces points communs, qui alimentent l'impression de similitude, voire de gémellité lorsqu'il s'agit des protagonistes, laissent aussi poindre des différences : par exemple, tandis que Jude parcourt révérencieusement la Bible, Sue commet un « sacrilège » en découpant la sienne comme pour la réécrire (J 182). Hardy fait lui-même allusion à ces oppositions dans une lettre à Edmund Gosse :

> [...] the book is all contrasts – or was meant to be in its original conception… e.g., Sue & her heathen gods set against Jude's reading the Greek Test[amen]t; Christminster academical, Chr in the slums;

---

[184] *Ibid*., p. 9.

[185] Un exemple parlant de ce processus est le roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966), qui à la fois répète en partie *Jane Eyre* (1848) de Charlotte Brontë, et offre un regard nouveau sur Bertha, la femme folle enfermée à Thornfield, en faisant d'elle la jolie Antoinette, narratrice principale du récit de 1966. Dans le chapitre suivant, lorsque nous nous intéresserons à *Tess*, nous pourrons alors évoquer la répétition comme écho entre les œuvres de Hardy.

> Jude the saint, Jude the sinner; Sue the Pagan, Sue the saint; marriage, no marriage; &c. &c.[186].

De la même manière, le récit que fait Sue de sa liaison amicale avec un étudiant de Christminster – dont elle n'a gardé qu'une photo, une image anonyme[187] – est une mise en abyme de son histoire avec Jude. Voici le passage qui nous révèle l'épisode de ce triste étudiant :

> "He asked me to live with him, and I agreed **by letter**. But when I joined him in London I found he [...] wanted me to be his mistress, in fact, but I wasn't in love with him – and on my saying I should go away if he didn't agree to my plan, he did so. **We shared a sitting-room** [...] till he was taken ill, and had to go abroad. He said I was breaking his heart by **holding out against him at so close quarters** [...]. He came home merely to die." (J 177-178, je souligne)

La relation entre les deux protagonistes est en effet très proche de cette première cohabitation de Sue avec un homme. L'échange de lettres est également fréquent entre eux : c'est par ce moyen qu'elle autorise Jude à l'aimer[188]. Or, l'amour, c'est bien ce qui importe aux yeux de Sue : c'est parce qu'elle éprouve seulement un sentiment d'amitié pour le garçon qu'elle refuse toute relation sexuelle avec lui, sans se soucier de la loi civile ou de la morale sociale qui interdisait à l'époque une telle promiscuité entre deux personnes de sexe différent et non mariées. L'issue de cette aventure semble souligner l'identité entre les deux garçons qui mourront en partie pour avoir voulu posséder Sue ; le pauvre diable – "poor fellow[189]" – n'est que la réplique du protagoniste qui se compare à cet ami : "he saw himself as a possible second in a torturing destiny" (J 287).

Ce schéma paraît être le calque sur lequel se dessine l'histoire des deux protagonistes à la différence cependant que, cette fois, Sue se donnera tout entière, corps et âme, à Jude, par amour, et à nouveau sans égard pour la loi. Néanmoins, Phillotson, "a kind friend to me" dit-elle (J 299), est une autre réplique probable de l'ami étudiant. Le mariage avec le vieux professeur n'est que l'image socialisée et

---

[186] Letter to E. Gosse, 20. 11. 95, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 99.
[187] "She has never told his name." (J 169). Cet anonymat encourage l'identification avec d'autres personnages.
[188] "If you want to love me, Jude, you may", (J 186).
[189] "He died, poor fellow, two or three years after he had taken his degree and left Christminster." (J 177).

légalisée d'une cohabitation non charnelle. De plus Phillotson tombe lui aussi malade[190] après la rupture de son couple.

Ce premier épisode se reflète donc dans un miroir fendu : d'un côté Phillotson et Sue, de l'autre Jude et Sue. Dans les deux cas le principe d'écriture n'est plus celui de l'imitation, mais de la re-création ; la répétition est incomplète mais permet par là de resserrer l'étau tragique autour du personnage central sans figer le sens du texte : c'est lui, et non Phillotson, qui mourra.

Cette mort est très tôt annoncée par la tragédie familiale des Fawley. Plus tard le fils du protagoniste, "Little Father Time", apparaît comme l'incarnation de la mort qui approche au rythme du passage du temps. Peu avant que l'enfant commette son dernier et terrible acte, Sue l'appelle "little Jude" (J 399). D'une part la mort du personnage central sera la répétition de la disparition des enfants, ajoutant ainsi à l'atmosphère tragique déjà bien ancrée dans le roman ; d'autre part elle donnera au lecteur le sentiment que c'est encore un enfant qui meurt, un être innocent et victime de son temps.

Ainsi la répétition ne permet pas de créer un sens un et total qui comblerait les trous du texte et les fissures qui traversent l'ordre symbolique. Au contraire elle multiplie à la fois les signifiés et les pertes de sens[191]. Elle est « subversive[192] », voire perverse[193] : l'alternance présence / absence « où se structurent le temps et l'espace d'un sujet[194] » ne fonctionne pas, et les personnages doivent choisir entre le rien, le vide du réel : la mort ; et le tout – c'est ce que fait Arabella qui parvient

---

[190] "The farcical yet melancholy event was the beginning of a serious illness for him" (J 297).
[191] Prenons l'exemple du tableau de Samson et Dalila. Le sens évident est la prise de pouvoir par Arabella sur Jude. Mais ne pourrait-on pas y voir aussi la façon dont Sue parvient peu à peu à manipuler Jude pour qu'il tombe amoureux d'elle et, plus tard, pour qu'il se remarie avec Arabella ? Ou encore, ne serait-ce pas l'illustration de la déchéance de Sue qui cesse de briller par son originalité et son indépendance à la suite de sa mésaventure avec Jude, double masculin de Dalila ?
[192] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 9.
[193] Vasse, pp. 123-124 : « Le pervers, en effet, cherche constamment à contourner la loi, ce qui revient à éviter l'inter-diction (au deux sens du terme), en déniant le rapport à l'objet […]. Une telle structure (perverse) ne fonctionne que pour éviter la castration […]. »
[194] *Ibid*., p. 55, au sujet du « fort-da » (voir Freud, p. 45). La citation de D. H. Lawrence donnée plus haut (voir *supra*, p. 86, n. 180) fait également référence à ce phénomène impulsif de répétition, soulignant le caractère sexuel de ce va-et-vient qui s'inscrit dans l'écriture d'un auteur. Seul le désir de Hardy se dit dans la création de ses personnages purs et tragiques. L'écriture se révèle comme l'unique sommet ("culmination" dit Lawrence) dont l'ascension et la descente apportent quelque satisfaction.

toujours à ses fins, tout comme Sue qui acceptera d'obstruer l'espace laissé vacant par sa séparation d'avec Jude en optant pour l'attitude mystique.

Sue est le symbole textuel de cette perte à laquelle elle se refuse d'abord en rejetant toute relation sexuelle avec l'étudiant, Phillotson, puis enfin Jude. Avec ce dernier, elle recherche l'accomplissement d'un amour narcissique[195] qui permettrait une fusion avec l'autre sans toucher au corps. Mais ce qui importe ici, c'est la façon dont chaque protagoniste semble être le reflet de l'autre, "an apple cleft in two[196]". Cette répétition qui se voudrait parfaite va marquer le début du dénouement tragique : les enfants nés de cet amour, devenu charnel, mourront, déposant dans leur sillage l'ombre de la mort.

La répétition marque ici la recherche d'une jouissance interdite que procure le plaisir du même :

> Il n'y a pas là d'opposition au principe du plaisir, car la répétition, le fait de retrouver l'identité sont déjà en eux-mêmes une source de plaisir[197].

Ce plaisir-là ne peut avoir pour fruit que la mort car il relève « des tendances conservatrices qui poussent à la répétition[198] » et signalent « l'inertie de la vie organique[199] ». Selon Freud, l'homme entre ainsi dans une logique de conservation qui le pousse sur la voie de la « régression », vers ce qui est antérieur à la vie :

> Cette fin doit plutôt être représentée par un état ancien, un état de départ que la vie a jadis abandonné et vers lequel elle tend à retourner par tous les détours de l'évolution. [...] *la fin vers laquelle tend toute vie est la mort*[200] [...].

Cette fin est inscrite dès l'ouverture du roman dans l'histoire de Jude, dans celle de Sue, dans celle aussi de leur amour.

La force destructrice de la répétition est par ailleurs littéralement consignée dans le texte avec la duplication du prénom Jude qui désigne aussi bien le

---

[195] Nous développerons cet aspect du roman dans le second chapitre.
[196] Shakespeare, *Twelfth Night*, act 5, sc. 1, verse 221.
[197] Freud, p. 45.
[198] *Ibid*., p. 47.
[199] *Ibid*., p. 46.
[200] *Ibid*., p. 48.

protagoniste que son fils. L'emploi d'un même terme montre que le nom, l'appellation – le signifiant – font sens et se propagent tout comme le corps fait trace, ce corps traversé par la perte qui se répète. Les deux personnages meurent dans le cadre de l'espace diégétique. Ceci révèle la confusion du sens littéral et du sens figuré, l'échec de la métaphore :

> On the one hand, Hardy's narrators see things in figure [...], things as metaphors [...].
> At the same time, Hardy's characters [...] are also driven by unconscious habit to make the linguistic mistake of seeing one person or situation in their lives as repeating an earlier person or situation. The mistake is linguistic because it sees things and persons not in their substantial uniqueness but as signs pointing back to earlier things or persons, "standing for" them. Such a character makes the fundamental error of taking figures of speech literally[201].

Ici est souligné l'aspect anaphorique dont la fonction est d'obscurcir l'univers de ce roman qui opte pour une écriture de la rigueur et ne laisse pas d'espace au hasard.

Cependant la répétition dysfonctionne dans *Jude* car un autre mouvement s'insinue dans le semblant de perfection qu'elle aurait dû offrir à la structure textuelle. Le jeu des doubles est pris dans un tourbillon qui fait tourner les sens – car en fait aucun élément de duplication dans le roman n'est univoque ou transparent. Ce jeu n'est qu'une illusion,

> [...] the cause which leads the narrator to interpret the story he tells as a sequence of repetitions when in fact nothing repeats, and each person, event or thing remains stubbornly closed in on itself, as itself[202].

Les similitudes donnent donc lieu à des oppositions. Les couples sont supplantés par des relations de rivalité, l'utilisation des lieux accroît le sentiment que les personnages font sans cesse fausse route. La structure binaire s'effondre pour dévoiler les renversements qui menacent l'édifice de Hardy tout en lui donnant vie. Les jeux de symétrie produisent moins l'effet d'une construction dichotomique que d'un texte qui se retourne sur lui-même, tel le serpent qui se mord la queue. La

---

[201] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 13.
[202] *Ibid*. p. 13.

structure géométrique déploie ses formes dans l'espace du récit jusqu'à faire tourner les sens, et tourbillonner le regard du lecteur.

b. D'une structure binaire à un rythme ternaire.

La répétition laisse sur le texte la trace de son propre mouvement, une traînée qui trahit l'artifice. Un lien perdure entre l'avant et l'après : ce troisième élément, c'est ce qui fait que par instants le fil du récit s'entortille comme pour former une boucle avant de reprendre forme linéaire. Ces fluctuations de la structure de *Jude* dans son ensemble renvoient à l'énigme de l'œuvre et de ses personnages, et poussent le lecteur à poursuivre plus avant sa quête herméneutique.

Dans ce roman écrit alors que la chaîne des êtres a perdu toute validité depuis longtemps en Angleterre, la répétition n'aboutit pas à l'équilibre. Les dédoublements se multiplient et s'entremêlent pour faire l'effet d'une spirale. Ainsi, dans le cas de la référence à l'étudiant, le miroir se fend et offre au lecteur une mosaïque d'interprétations. La possibilité qui s'offre à nous est triple : prendre cette histoire que Sue rapporte comme une anecdote du passé, la relier à celle des protagonistes ou y voir une anticipation de la trajectoire du couple Phillotson.

Il en va pareillement des relations dans *Jude* : elles ne sont jamais binaires, mais toujours ternaires, mettant en présence un autre qui empêche la fusion, qui fausse l'axe imaginaire des relations de miroir, et qui pourtant n'est pas l'Autre du symbolique. Les principaux trios sont : Jude / Arabella / Sue, Jude / Phillotson / Sue, mais aussi : Jude / Christminster / Arabella, Jude / Christminster / Sue.

Concernant le premier trio, nous avons déjà évoqué le rôle joué par Arabella dans le développement de la trame tragique de *Jude* et sa mise en jeu dans nombre de coïncidences. Nous pouvons cependant ajouter un dernier exemple : lorsque Jude doit rencontrer Sue pour la première fois il choisit de le faire à l'extérieur ("out of doors").

> It was in fact the country custom to meet thus, and nothing else had occurred to him. Arabella had been met in the same way, unfortunately, and it might not seem respectable to a dear girl like Sue. (J 118)

Jude ne fait que reproduire les schémas qu'il connaît, soumettant à son insu sa relation avec Sue aux mêmes lois que celle qu'il entretient avec Arabella. L'union parfaite des deux cousins est immédiatement faussée, fissurée par l'allusion à ce qui précède, d'autant plus que l'autre femme du protagoniste est nommée dans ce passage. Jude est conscient de l'inconvenance de la situation ("unfortunately[203]"), cependant il se trompe quant aux raisons : Sue n'est pas attachée à l'étiquette, l'infraction n'est pas commise à l'encontre d'un savoir-vivre mais elle met en place une structure de répétition qui génère l'éclatement de la diégèse en un récit tragique.

Ainsi le couple Jude / Sue ne sera jamais viable, toujours traversé par la présence d'un autre lui-même dédoublé en figures de la loi phallique : Arabella et Phillotson[204]. Mais c'est aussi le désir de Jude pour Christminster qui empêche la réalisation d'une vie heureuse. Ici apparaît le trio qui fait chuter le protagoniste : Arabella / Phillotson / Christminster, auquel s'ajoute le trio du désir de Jude : Arabella / Sue / Christminster.

Jude est un roman à géométrie variable qui semble brouiller les pistes tout en suivant une logique rigoureuse, inspirée comme nous l'avons vu de la théorie aristotélicienne. Ainsi, les lieux que nous avons dits croisés s'entrelacent. Le regroupement des titres de chaque partie révèle une structure ternaire : "At Marygeen" / "At Christminster" / "At Melchester", "At Shaston" / "At Aldbrickham and Elsewhere" / "At Christminster Again".

Christminster, ville-phare du texte, est le lieu d'un retour. Jude y fait deux séjours qui sont en réalité démultipliés par le prisme de son désir : il s'y rend déjà par le regard étant enfant. De plus, la cité recouvre plusieurs significations comme le montre clairement la scène de la cérémonie de remise des diplômes qui marquera l'accélération du dénouement tragique. Cette cérémonie à lieu lors du jour du souvenir : "Remembrance Day" (J 385) consacre les personnages qui ont fait

---

[203] Ce passage est au discours indirect libre, puisqu'on trouve l'expression "a dear girl like Sue" qui dénote la pensée et l'investissement émotif du personnage. C'est plus exactement ce que Ann Banfield appelle "Represented Thought" dans son ouvrage *Unspeakable Sentences* : "[…] in Represented Speech and Thought the third person behaves in ways usually reserved in speech for the first person by functioning as the repository of subjectivity or point of view" (Banfield, pp. 90-91). Jude est focalisateur et la narration s'efface : "consciousness in this style is represented unmediated by any judging point of view" (Banfield, p. 97).

[204] On peut souligner au passage que le nom de **Ph**illotson porte la marque du **ph**allus, Φ (cf. G. Miller, p. 85 : « […] appelons Φ une fonction : avoir le phallus »).

Christminster, ceux que Jude interpella lors de sa première visite dans la ville (J 95-98). "Remembrance Day" se fait donc également le rappel du passé de Jude, de ses choix et de ses errements dont celui-ci est d'ailleurs le dernier puisqu'il laissera alors Arabella et Sue choisir pour lui.

C'est pour ces raisons que cette journée devient pour lui le symbole de son humiliation :

> "My failure is reflected on me by every one of those young fellows," said Jude. "A lesson on presumption is awaiting me to-day! Humiliation Day for me!" (J 386)

Outre le terme "fellows" qui fait écho à l'ami de Sue, ce passage évoque l'échec de Jude qui n'a pas su pousser les portes de l'université ainsi que l'ont fait ces jeunes diplômés.

Une troisième expression vient se substituer à "Remembrance Day" : ce jour particulier devient alors pour le protagoniste "Judgment Day", créant un triangle de significations autour d'un même événement. C'est bien le jour du jugement pour Jude car il est placé devant ses erreurs, et il subira peu après la colère de Dieu avec la mort de ses enfants – ou peut-être des dieux car la résonance tragique se fait entendre dans "presumption", comme si en choisissant de s'élever au rang des universitaires, Jude avait commis le péché d'*hubris*.

C'est le fils aîné du protagoniste qui évoque cette idée du jugement : "Father Time shuddered. "It do seem like the Judgement Day!" he whispered" (J 387). Cette voix murmurée est comme le souffle divin. Elle est voix désincarnée, porteuse de la parole du temps et non d'un homme. Elle semble prononcée par le chœur tragique qui annonce la *némésis* finale plutôt que par un personnage. Enfin elle invite le narrataire à prendre une position de toute-puissance afin de juger à son tour le condamné. Elle est la voix qui aménage un lieu pour le regard du lecteur en laissant une place vide dans le texte.

La structure du texte va permettre au lecteur d'effectuer le nécessaire travail de rétrospection afin de porter son jugement sur l'itinéraire de Jude. En effet, le discours que ce dernier délivre lors de "Remembrance Day" résume les faits marquants de sa vie : ses espoirs et ses échecs, son savoir et son manque de savoir-faire. La suite

jettera une lumière nouvelle sur la relation avec Sue, lorsque celle-ci avouera, par exemple, avoir d'abord cherché à être aimée de Jude avant même de s'attacher à lui (J 422). Ce sera aussi la réapparition d'Arabella et le retour éphémère à Marygreen, lieu des origines.

Le rythme ternaire de l'histoire fait apparaître les liens qui se tissent entre les lieux et les personnes. Les relations triangulaires entre les actants dans le récit se trouvent reflétées par l'agencement géographique du roman : dans la première et la deuxième partie, Marygreen et Alfredstone sont les deux pôles de la relation entre Jude et Arabella ; Christminster est la ville idéale car Sue y vit mais il retrouve aussi cette dernière à Marygreen lorsque leur tante est malade. Enfin, c'est avec Arabella qu'il finira ses jours à Christminster. Le passage déjà cité, dans lequel Jude se rend à Aldbrickham en compagnie d'Arabella[205] mais pense inlassablement à un autre lieu – Alfredstone – et une autre femme – Sue – témoigne bien de cet entrelacement spatio-temporel dans le récit .

Car la vraie histoire du roman est celle de Jude et de son désir – désir qui semble devenir jouissance lorsque le protagoniste accède à Christminster, puis lorsque Sue cède à ses avances. Mais la jouissance n'est jamais toute dans ce récit. Jude est du côté du « pas-tout », il n'obtient de l'objet de son désir qu'un morceau qui n'est pas l'autre mais une image évanescente et imparfaite. Denis Vasse met clairement en évidence ce jeu du désir :

> C'est dans l'apparition de l'objet nécessaire à la satisfaction de la pulsion qu'il détermine, et dans sa disparition en tant qu'il est secondaire, soumis au désir de l'Autre, que s'articulent, dans la demande, le fantasme et le désir[206].

En sortant du cercle infernal qui unirait Jude à la chose en le faisant passer à l'acte[207], le texte le fait accéder au statut de sujet. Il échappe au néant en ne parvenant pas à s'emparer pleinement de l'objet de ses désirs – objet morcelé car

---

[205] J 218-219, voir *supra*, p. 81.
[206] Vasse, p. 102.
[207] Son passage à l'acte avec Arabella est fait sans jouissance réelle : la narration n'en est pas faite et Jude y occupe en réalité la position de victime. Cet épisode clôt la jeunesse du protagoniste mais pas le récit. Dans le roman traditionnel, l'acte d'amour est également gommé mais pour d'autres raisons : il touche à la jouissance du corps, qui doit demeurée voilée et n'est permise qu'après que les formalités du mariage ont été accomplies. De plus, cette jouissance obscène a lieu hors scène, après le terme du récit.

double. La non-réponse au désir permet au protagoniste de rester inscrit dans la chaîne signifiante du texte : il persiste dans son désir pour ne pas disparaître avec son objet[208]. La question doit rester ouverte :

> Loin de se limiter à l'objet dont elle fait son prétexte, c'est le sujet à qui elle s'adresse qui la constitue en tant que demande. Si elle ne visait que l'objet, elle se réduirait à un pur et simple besoin, au mieux, une envie [...]. La demande est essentiellement appel à l'Autre. Il est dans la nature de cet appel à être d'ouvrir sur une béance, de rester insatisfait[209].

Le sujet à qui est adressée la demande de Jude pourrait bien être Phillotson, le père symbolique qui à la fois attise et barre le désir de Jude pour Christminster et pour Sue. Quoiqu'il en soit, l'essentiel est que la boucle n'est jamais bouclée. L'imaginaire dans *Jude* est toujours fissuré, traversé par le manque, comme lorsque résonnent puis se taisent les voix éthérées des personnages illustres qui accueillent Jude dans la ville universitaire.

Ainsi Marygreen, le lieu des origines, est avant tout un cadre, celui choisi par l'auteur qui aime le Wessex, celui dans lequel se déroule la tragédie familiale que Sue tente d'enrayer en s'abandonnant à Phillotson. C'est sans doute pour enrayer le processus de régression qui s'ébauche avec le mouvement rétrograde que marquent les remariages et la visite de Jude à Marygreen que, à la fin du roman, une progression est décelable : Jude meurt dans la cité désirée et non dans le village de ses ancêtres où s'est éteinte sa tante Drusilla, emportant avec elle la triste histoire des Fawley. La transgression du protagoniste est punie mais de façon somme toute imparfaite, puisqu'il meurt au lieu de son désir.

La mise en œuvre de la *catharsis* dans la diégèse, en dépit du respect des formes aristotéliciennes tel que le chœur tragique, est partielle : plusieurs de ceux qui ont transgressé s'en sortent indemnes ; dans cet univers abandonné des dieux, il n'y a d'autre transcendance que celle signifiée par l'absence de l'Autre. La *catharsis* ne fonctionne plus alors comme une « épuration » qui permettrait à un jour meilleur d'éclore, mais comme un « évidement » des émotions. La notion positive et

---

[208] Ce que Denis Vasse appelle « la permanence du désir » et « la contingence de la chose » (Vasse, p. 104).
[209] *Ibid*., pp. 102-103.

religieusement connotée de « purification » dysfonctionne, si bien que l'événement cathartique nécessaire doit se réaliser dans le renouvellement qu'opère l'écriture[210] – renouvellement suggéré par l'ultime sourire de Jude.

La structure du roman de Hardy offre donc un cadre dans lequel les sens se multiplient sans déborder, de façon organisée et délimitée. Le texte prend peu à peu la forme d'un grand échiquier dans lequel ce serait toujours les mêmes cases qui seraient occupées, les mêmes pions qui se déplaceraient. Car le jeu est biaisé par l'écriture tragique qui entraîne dans son sillon les données du récit vers l'inévitable échec de chaque espoir du héros. Il en est de même pour la narration, tout entière orientée vers l'écriture d'une tragédie moderne.

---

[210] Comme lorsque, dans *Julius Caesar* (Shakespeare, *Julius Caesar*, act 5, sc. 5), Brutus tombe sur sa propre épée afin de ne faire porter à personne le poids de sa mort. Ceux qui restent en vie sont exempts de tout crime. De même dans *Hamlet* (Shakespeare, *Hamlet*, act 5, sc. 2), le protagoniste et Laerte se donnent mutuellement la mort, les autres coupables – Claudius et la mère de Hamlet – meurent sans faire retomber la faute sur quiconque : un ordre nouveau s'instaure donc, annoncé par les paroles que prononce Horatio.

B. La narration.

Le narrateur de *Jude* se présente en chroniqueur, “the chronicler of these lives” (J 482), revendiquant l’objectivité du journaliste. L’auteur veut nous faire croire que c’est un historien qui raconte – nous avons déjà noté son attachement au passé[211] –, un observateur de la nature humaine – dont nous avons évoqué les points communs avec les naturalistes[212]. Mais l’on sait aujourd’hui que l’objectivité n’existe pas. Tout acte d’écriture est traversé par la pensée de l’écrivain, de même que toute parole est marquée par celui qui la prononce. Sans compter que chaque mot est chargé de sa propre histoire, du contexte social, et du sens que choisit d’y mettre celui qui lit ou écoute, comme le soulignait Bakhtine :

> L’auteur (le locuteur) a ses droits inaliénables sur le discours, mais l’auditeur a aussi ses droits, et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l’auteur (puisqu’il n’existe pas de mots qui ne soient à personne)[213].

Le narrateur a donc un rôle que le lecteur devra discerner. Dans les scènes, par exemple, l’action ne nous parvient que filtrée par son regard et retransmise par sa voix : est-il donc une autre figure de la société anglaise qui condamne Jude et Sue ou va-t-il jeter une autre lumière sur leur histoire ?

1. Dans l’œil du narrateur.

L’œil du narrateur est ce lieu ouvert par lequel passent toutes les données du roman afin de former ensuite un ensemble représentable. Il est le lien entre l’intérieur et l’extérieur, entre l’imaginaire et le réel. La voix du narrateur en est le prolongement :

> Dans le discours qu’elle tient « à l’extérieur », la voix ex-prime la vie dans le moment même où la vie s’éprouve comme proximité du sujet à

---

[211] Voir *supra*, pp. 14.
[212] Voir *supra*, pp. 30-38.
[213] Todorov, L*e Principe dialogique*, p. 83.

> soi-même « dans » le corps. La voix est expression de la vie éprouvée comme « im-pression ». Dans la voix, la vie silencieuse se donne à entendre pour un autre, en même temps qu'elle se recueille en elle-même[214].

La voix est « cette extériorité intime, cette extimité »[215], résonance du désir du sujet et appel à l'Autre. En tant que texte écrit, *Jude* est à la fois voix et regard – "telling and showing[216]" – et le lieu de l'Autre est occupé par le narrataire en tant que destinataire de l'acte d'écriture.

Pour commencer cette étude de la narration dans *Jude*, nous nous pencherons d'abord sur la matière que nous pourrions dire « brute » du récit : la diégèse, c'est-à-dire la trame de l'action donnée dans sa chronologie, la chronique – pour reprendre le terme du narrateur – des événements.

a. La diégèse.

Le terme de chroniqueur qui apparaît à la fin du roman ne rend pas compte correctement de ce que le narrataire reçoit au fil des pages. Une chronique constituerait le « recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession[217] ». Pourtant, outre les analepses et prolepses mentionnées plus haut, rares sont les passages dans *Jude* qui se limitent à un tel regard extérieur et « objectif ».

Dans la préface à Jude de 1895, Hardy présente lui-même son texte en tant qu'œuvre d'art et non pas en tant que chronique :

> For a novel addressed by a man to men and women of full age; which attempts to deal unaffectedly with the fret and fever, derision and disaster, that may press in the wake of the strongest passion known to humanity; to tell, without a mincing of words, of a deadly war waged between flesh and spirit; and to point to the tragedy of unfulfilled aims, I am not aware that there is anything in the handling to which exception can be taken. Like former productions of this pen, *Jude the*

---

[214] Vasse, 185.
[215] Lacan, *Le Séminaire VII*, p. 169.
[216] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p. 6.
[217] *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

> *Obscure* is simply an endeavour to give shape to a series of seemings, or personal impressions, the question of their consistency or their discordance, of their permanence or their transitoriness, being not of the first moment[218].

L'auteur utilise le mot « roman », se référant ainsi à la catégorie des œuvres de fiction. Il insiste sur le fait que le monde de son roman est le reflet de sa vision de la réalité et de ses propres « impressions ». Nous sommes proches ici du courant impressionniste qui s'attache plus aux semblants ("seemings") qu'aux essences. Enfin, l'organisation du texte est fidèle au thème tragique, c'est-à-dire à des normes artistiques.

D'autre part, la « cohérence » est moins essentielle que l'effet produit ou que les impressions transmises au lecteur cette fois. L'écrivain tente de communiquer *sa* vérité avec force plutôt que de dépeindre *une* vérité objective. Comme Jude, Hardy écoute la voix de son imaginaire plus que celles des lois qui régissent la société. Ce qui l'intéresse, c'est le corps dans ses manifestations diverses ("fret and fever"), l'humain ("passion"), l'imprévisible et même l'éphémère.

Son narrateur livre donc par exemple le tempérament tout en contraste de Sue (J 110-112) : elle qui semble si sage et orthodoxe derrière la vitrine de l'atelier d'art religieux où elle travaille à Christminster se révèle soudain passionnée de culture grecque, et s'offre deux statues de divinités, "the Venus and the Apollo – the largest figures on the tray" (J 111). D'autant plus que ces idoles évoquent la beauté du corps et la passion amoureuse, c'est-à-dire l'interdit pour la société protestante et bien-pensante de l'époque victorienne. Le narrateur souligne ainsi l'ambivalence du tempérament de Sue :

> Though the statues were many yards away [...] and being almost in a line between herself and the church towers of the city they awoke in her an **oddly foreign and contrasting** set of ideas by comparison. (J 111, je souligne)

La complexité du personnage de Sue sera une source d'étonnement constant pour Jude et elle avouera elle-même posséder une personnalité hors du commun :

---

[218] "Preface to the first edition", J vi.

> "My life has been entirely shaped by what people call a peculiarity in me. I have no fear of men, as such, nor of their books." (J 177)

Malgré cet aveu, Sue se soumettra à l'autorité masculine et à ses textes de loi suite au décès de ses enfants. La limite demeurera infranchissable entre les deux protagonistes qui, en dépit de toutes leurs ressemblances, divergeront sans cesse dans leur rapport à la société et aux lois humaines.

Cet intérêt de l'auteur pour la complexité des personnages détermine donc le traitement des relations entre les actants dans la narration. Ainsi, les sentiments de Jude pour Arabella se révèlent partiaux et ambigus (J 66). Parfois c'est précisément cette dernière qui devient focalisateur comme lorsqu'elle observe le couple pendant la foire (J 343-353) ; par les changements de point de vue la narration accentue les contrastes entre les personnages. Capable de pénétrer à l'intérieur de leurs consciences, "a chronicler of moods and deeds" (J 343), le narrateur s'avère omniscient.

Aussi fait-il partager au narrataire son savoir : il peut signaler la froideur des lettres de Sue à Phillotson[219] et c'est encore lui qui annonce le refus de cette dernière d'épouser l'instituteur sans attendre :

> Essentially an unpractical man, he was now bent on making and saving money for a practical purpose – that of keeping a wife, who, if she chose, might conduct one of the girls'schools adjoining his own; for which purpose he had advised her to go into training, since she would not marry him off-hand. (J 191)

Il est également celui grâce à qui (quoique à son insu) tout malentendu en ce qui concerne les sentiments du protagoniste est dissipé car le narrataire reçoit des informations objectives, car extérieures au regard du focalisateur Jude : "What he had really meant was simply that he loved her" (J 196). Le personnage est mis à distance car il paraît dissimuler, voire rejeter un savoir[220] que le narrateur a le pouvoir d'écrire en toutes lettres.

---

[219] Voir *infra*, p. 174.

[220] L'acte de dissimulation et de dénégation de la part de Jude est évident dans le paragraphe qui précède immédiatement la citation, avec les formes négatives et hypothétiques : " "**No ! No !**" said Jude aghast. "I thought you understood ? **I mean that were I** in a position to marry her, **or some one**, and settle down, instead of living in lodgings here and there, **I should** be glad !" " (J 196, je souligne)

Ainsi le narrateur s'autorise quelques intrusions visant à souligner le contraste entre sa propre clairvoyance et la vision biaisée de Jude. Lorsque ce dernier rend visite à Sue, devenue Mrs Phillotson, il est sous le charme de sa musique :

> Sue sat down, and her rendering of the piece, though not remarkable, seemed divine as compared with his own. (J 240)

La lucidité du narrateur est mise en exergue tandis que Jude apparaît souvent dans toute sa naïveté : pensons entre autres au rêve que Phillotson fait naître en lui par quelques paroles en l'air dès l'ouverture du roman, ou encore à la facilité avec laquelle Arabella parvient plus tard à le séduire.

Cette lucidité touche donc au savoir et au pouvoir. Le narrateur joue alors le rôle d'un juge omniscient :

> Had this been a case in the court of an omniscient judge he might have entered on his notes the curious fact that Sue had placed the minor for the major indiscretion, and had not said a word about the kiss. (J 262)

Celui qui s'adresse au narrataire a la capacité de juger ses personnages et d'évaluer leur comportement d'un point de vue moral. Pour John Hillis Miller, ce détachement, cette distance du narrateur vis-à-vis des acteurs n'est qu'à l'image de son créateur :

> This disengagement seems to lie behind the choice of a career as a writer. It also determines the voice and stance of his narrators, that cold detachment and wide vision of all events in time and space which is present from the first words of each novel in the objectivity of narrative language[221].

Une telle prise de distance confère également au texte sa dimension tragique puisque tout s'est déjà produit dans le passé diégétique, bien avant le présent de la narration et le futur de la lecture – comme si le dieu instigateur du châtiment n'était autre que celui qui donne naissance au récit.

La toute-puissance n'est pourtant caressée que pour être mieux repoussée. Le recours au mode hypothétique ("Had this been a case in the court of an omniscient judge…") signifie que le narrateur ne condamne pas Sue. Le cadre narratif définit

---

[221] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 190.

donc la loi et l'ordre établi, mais aussi les outrepasse tout en évitant le scandale : l'histoire d'amour entre Sue et Jude est gardée chaste jusqu'à l'intervention de la maléfique Arabella et présentée comme une romance enfantine. La condamnation du couple par le jugement social apparaît donc excessive, voire erronée.

Par conséquent, cette omniscience va paradoxalement brouiller la transmission de la voix narrative. Donnant au narrateur le pouvoir de glisser son regard à l'intérieur des personnages, elle va offrir à ces derniers la possibilité de parler pour eux-mêmes, comme dans le passage qui suit:

> Jude went out, and, feeling more than ever his existence to be an undemanded one, he lay down upon his back on a heap of litter near the pig-sty [...].
> If he could only prevent himself growing up! He did not want to be a man. (J 15)

C'est ce que Bakhtine appelle la « zone de personnage » :

> La zone est le rayon d'action de la voix du personnage, mêlée d'une manière ou d'une autre à celle de l'auteur[222].

L'emploi du style indirect libre souligne le désir du narrateur de laisser parler le personnage. L'absence de ponctuation – c'est-à-dire de signaux qui indiqueraient un changement de locuteur – fait entendre une seule voix, alors que l'origine des paroles est double. Le narrateur transmet ce qui est focalisé par le personnage.

> [Represented Speech] captures and externalises the gaze behind which the world is represented to the mind, the lens which focuses an image of the world as seen[223].

L'omniscience narrative donne libre cours à la conscience du personnage-focalisateur qui s'inscrit sur la page. Si la narration conserve cependant ses marques avec l'emploi du prétérit, le présent de l'acte narratif puis de la lecture se mêle à cette voix du passé :

> Pour le prosateur, l'objet est un concentré de voix hétérologiques, parmi lesquelles doit résonner aussi sa propre voix ; les voix créent le

---

[222] Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 113.
[223] Banfield, p. 273.

> fond nécessaire à la sienne, hors duquel ses nuances littéraires restent insaisissables, ne « sonnent » pas[224].

Un peu plus loin, le désir de Jude pour Christminster se révèle à nouveau à travers l'effacement du narrateur :

> Perhaps if he prayed, the wish to see Christminster might be forwarded. People said that, if you prayed, things sometimes came to you, even though they sometimes did not. (J 19)

Ces mots sont teintés de l'innocence du jeune protagoniste et invitent le narrataire à oublier le "he" de la narration à la troisième personne – traditionnellement la marque de l'objectivité – en introduisant le "you", la marque du dialogue. En effet, selon Ann Banfield, l'emploi de la première personne n'implique pas nécessairement la présence d'un allocutaire, tandis que le mode communicatif du dialogue apparaît avec l'utilisation de la deuxième personne : *"*[...] the *I-you* pair is implied in any appearance of *you*[225]*"*.

Ici ressurgit le nom que Hardy donne à son protagoniste dans le titre du roman : J**u**de the Obsc**u**re. Dans ces deux mots s'entend le "you" du dialogue. Jude est celui dont on attend une réponse et qui entame l'échange avec le narrataire dont l'œil, "the eye", parcourt le texte ; celui dont la voix peut alors se revêtir, elle, de la première personne : "I".

L'ensemble du texte ressort alors comme le produit d'une « interaction » au sens bakhtinien :

> Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le produit de l'interaction des interlocuteurs et, plus largement, le produit de toute cette situation sociale complexe, dans laquelle il a surgi[226].

---

[224] Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 112.
[225] Banfield, p. 120.
[226] Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 50.

Dans son choix du titre, des noms propres[227] et dans son traitement de la narration, Hardy exemplifie cet échange incessant entre celui qui parle et l'autre qui écoute, un autre souvent indéfini et à multiples facettes.

La narration semble donc faire écho à l'équilibre ternaire détecté dans la structure du roman[228]. L'omniscience du narrateur se fait trou et donne lieu à la résonance d'autres voix – tantôt celle du narrateur, tantôt celle du narrataire, combinées à celle du personnage – aussi bien qu'à l'inscription du regard de l'autre. Car l'objet scopique et l'objet vocal

> ne s'accordent au sujet du signifiant qu'à perdre toute substantialité, qu'à la condition d'être centrés par un vide qui est celui de la castration[229].

Le vide se creuse ici lorsque le narrateur accepte de se taire et que, dans « ce silence en creux[230] », viennent se loger des voix étrangères.

La modernité se lit dans cette dérive d'un narrateur tout-puissant vers la libre expression de l'autre, anticipation du "stream of consciousness[231]" où l'acte narratif s'efface pour laisser parler les mots en eux-mêmes, pour donner la parole au langage.

> Yet the represented [expression] does not exist alone; narrative fiction is formed by the dialectic of objective and subjective, of the sentence appropriate also for the recording of real events divorced from all

---

[227] **Su**e est l'autre "you" auquel s'adresse Jude dans un jeu de miroirs, tandis que P**hi**llotson resterait "he", plus spectateur que locuteur.

[228] Voir *supra*, pp. 91-97. La citation de Bakhtine qui suit évoque cette triangularité du discours : « L'auteur (le locuteur) a ses droits inaliénables sur le discours, mais l'auditeur a aussi ses droits, et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l'auteur (puisqu'il n'existe pas de mots qui ne soient à personne). Le discours est un drame qui comporte trois rôles (ce n'est pas un duo mais un trio). Il se joue en dehors de l'auteur, et il est inadmissible de l'introjecter en lui ». (Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 83).

[229] J. A. Miller, in *Quarto* n° 54, p. 48. La voix et le regard sont, pour Lacan, les deux objets du désir ; ils viennent compléter la liste des objets *a* élaborée par Freud et qui relèvent de la demande : l'objet oral et l'objet anal.

[230] Fonteneau, in *Quarto* n° 54, p. 77.

[231] Ann Banfield différencie "Represented Speech" et "Represented Thought" : "This style [Represented Thought] captures something about the nature of consciousness […]. It articulates the movements of the mind, the "stream of consciousness", in a way that avoids suggesting that the processes of reflection occur as an inner speech or that consciousness can be reduced to the logical content of any propositions it contains." (Banfield, p. 138). Dans ce cas ce n'est pas le langage, mais la pensée du personnage qui est représentée. Dans *Jude* cependant, le langage dans sa forme grammaticale est bien trop précis pour que ces passages soient considérés comme "Represented Thought".

> subjectivity and the sentence whose syntax stimulates the movements of the mind and arrests them in its eternal NOW[232]

C'est à cet équilibre entre le récit d'événements – la chronique – et le discours indirect libre qui évoque le moment présent de la pensée ou de la parole ("a moment represented by NOW behind the PRESENT moment of the act of utterance[233]") que parvient le roman de Hardy en oscillant entre le lieu de la narration et celui de la diégèse, en passant d'un regard à l'autre. Entre les scènes de dialogue – *showing* – et les passages racontés – *telling* –, l'emploi du discours indirect libre dévoile un texte où l'acte d'énonciation est gommé tandis que s'élève une parole désincarnée. Dans le silence peut alors surgir la voix de celui qui écoute ou qui lit[234] – la voix du narrataire.

> Rather than being narrated, consciousness in this style is represented unmediated by any judging point of view. No one speaks in represented [expressions], although in them speech may be represented[235].

Le regard de Jude, le focalisateur, nous parvient semble-t-il sans passer par aucun filtre. Cependant, le regard est absence, ce qui troue l'espace du roman et où d'autres regards peuvent se glisser. De la même manière, « la voix – qui peut être silence[236] » aménage un lieu qui permet au narrataire, au narrateur ou au personnage, de prendre possession des mots du texte, de les dire pour lui-même. L'alternance présence / absence instaurée par le regard et la voix donne sens au récit.

> Ce passage par la voix [...] produit les effets de sens dont toute la lecture atteste dès lors qu'elle est re-lecture et déchiffrement d'un texte. De ce texte, ou plutôt de cet inter-texte, le sujet est aussi bien celui qui écrit que celui qui lit[237].

Pour Denis Vasse, la lecture – que ce soit celle de l'analyste ou du critique – est la première manifestation de l'intertextualité. Hardy mène le jeu plus loin en insérant dans son roman des paroles étrangères, provenant d'autres lieux textuels.

---

[232] Banfield, pp. 260-261.
[233] *Ibid*., p. 99.
[234] Denis Vasse montre bien le lien qui existe entre la voix et l'écriture, entre l'écoute et la lecture car la voix est le support de la parole, du langage oral quand l'écriture est celui du langage écrit. Toutes deux font trace. Voir *infra*, p. 365.
[235] *Ibid*., p. 97.

b. L'intertextualité.

L'autre champ où la parole textuelle se fait polyphonique est donc l'intertextualité, ingrédient propre au roman qui, selon Bakhtine, relève de l'hétérologie (la diversité des énoncés), l'hétérophonie (la diversité des voix) et l'hétéroglossie (la diversité des langues).

> [L]'hétérologie est solidaire de la représentation du langage, trait constitutif du roman[238].

Le genre romanesque se définit alors par « la pluralité des langues[239] » qu'il représente – au contraire de la poésie lyrique qui apparaît monologique en privilégiant la voix du poète[240].

Une étude approfondie de l'hétérologie de *Jude* révèlerait une exceptionnelle richesse. Hardy était un auteur cultivé, s'intéressant aux sciences, à la philosophie et à la littérature classique. L'article de Robert Schweik[241] met bien en évidence l'influence des écrits religieux, scientifiques et philosophiques sur l'écriture de Hardy. Par exemple, la théorie de l'évolution de Darwin a sans aucun doute joué un rôle dans sa pratique artistique, et dans ce que nous avons pu dire de ses penchants naturalistes. "In *Jude*, for example", nous dit Schweik,

> the sensitive and aspiring Jude and Sue are ultimately crushed, while the coarse Arabella and unscrupulous Vilbert are well enough adapted to succeed in satisfying their lower aims.
> It was, then, of the consequences of human evolution that Hardy was often particularly pessimistic[242].

Mais ces influences restent cependant limitées. Ainsi, bon nombre de critiques ont développé la notion de "Immanent Will", "the unconscious, automatic, or

---

[236] *Ibid.,* p. 218.
[237] Vasse, p. 218.
[238] Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 91.
[239] *Ibid.*, p. 104.
[240] *Ibid*., p. 102, cite Bakhtine : « Le langage du poète, c'est son langage à lui […], utilisant chaque forme, chaque mot, chaque expression selon leur destination directe (« sans guillemets » pour ainsi dire), c'est-à-dire comme l'expression pure et immédiate de son dessein. » Pour le poète, les mots sont des objets sonores.
[241] Schweik, in Kramer, pp. 54-72.
[242] *Ibid*., p. 64.

reasonless Will[243]" comme étant la base de l'écriture hardienne[244], et ont souvent souligné la similarité de ce concept avec la philosophie de Schopenhauer.

> Similarly, the concept of an unknowing immanent "Will" in the universe [...] may reflect Hardy's note-taking from *On the Four-Fold Root of The Principle of Sufficient Reason*, or from Chambers's *Encyclopaedia*, or from other expositions of Schopenhauer's thought[245].

Pourtant Schweik rappelle que l'influence du philosophe allemand sur l'écriture de Hardy fut limitée[246], l'auteur s'en tenant plutôt à la conception populaire de la pensée de Schopenhauer : celle du renoncement à la vie.

Nous ne tenterons pas ici de dresser un inventaire exhaustif des diverses influences dont l'ampleur dans l'œuvre de Hardy est imprécise[247], à l'exception de la Bible :

> One manifestation of the way Christianity remained a persistent influence on Hardy's writing is that his fiction is saturated with biblical allusions[248].

Nous espérons avant tout déceler quelle est la fonction narrative de cet intertexte.

Chez Hardy, comme chez la plupart des auteurs anglo-saxons, la Bible tient la première place. Genette définit l'intertextualité comme une « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] le plus souvent par la présence d'un texte dans un autre » [249], et il suffit de rappeler les passages dans lesquels le protagoniste cite la Bible (par exemple, J 142, 465, 484) pour s'apercevoir que les Ecritures sont bien présentes dans le roman. A tel point que l'Ancien et le Nouveau

---

[243] *Ibid*., p. 69.
[244] J. Hillis Miller, Elliott, *passim*.
[245] Schweik, in Kramer, p. 68. Hardy utilisa cette expression dans un poème de 1912 intitulé "The Convergence of the Twain" : "The Immanent Will that stirs and urges everything."
[246] *Ibid*., p. 69 : "Schopenhauer's influence on Hardy's writing appears to be limited".
[247] L'étude de Robert Schweik souligne très bien cet aspect de l'écriture hardienne, à la fois fortement influencée par les découvertes et la pensée du dix-neuvième et vingtième siècles, et très personnelle : "[…] Hardy was intellectually very much his own man. He was a voracious reader, widely inquisitive, but usually sceptical and hesitant to embrace wholeheartedly any of the various systems of ideas current in his day. Furthermore – as Hardy many times insisted – the views he did incorporate in his texts were unsystematic and inconsistent "impressions" […]." (*Ibid*., p. 54).
[248] *Ibid*., p. 56.
[249] Genette, *Palimpsestes*, pp. 7-8. Gérard Genette divise ce qu'il nomme la « transtextualité » en 5 catégories, la première étant l'*intertextualité*.

Testament pourraient être qualifiés d'hypotexte – toujours selon la terminologie de Genette[250] – en tant que texte antérieur auquel *Jude*, œuvre ultérieure (et donc « hypertexte »), est étroitement lié. En effet, le protagoniste est représenté de façon récurrente en train d'étudier les Ecrits en latin et en grec (J 49, 55), de lire des textes théologiques (J 161), de prier (J 179-180), de réciter le Credo (J 145-146), ou encore de graver les Dix Commandements dans l'église (J 354-362). Jude perçoit Christminster comme "[t]he Heavenly Jerusalem" (J 18) et ne manque pas de se rendre à l'exposition consacrée à la reproduction de la cité sacrée (J 127).

Deux épigraphes sont également d'inspiration biblique (J 2 et 384) ; le cadre narratif soutient ainsi l'orientation qui ancre le roman dans une tradition chrétienne par laquelle Jude est attiré jusqu'à lui suggérer une vocation. Son prénom n'est-il pas d'ailleurs d'inspiration biblique[251] ? Le jeune curé de Marygreen l'encourage à suivre cette voie :

> "If you feel a real call to the ministry, and I won't say from your conversation that you do not, for it is that of a thoughtful and educated man, you might enter the Church as a licentiate." (J 150)

C'est d'ailleurs avant tout dans la restauration des églises qu'il travaillera à ce qu'il nomme "ecclesiastical work" (J 368).

Pourtant, quoique Jude tente de placer la religion au centre de son existence, il apparaît bien vite que ses croyances ne font pas le poids confrontées au désir qui le pousse vers Sue et le ramène à Christminster. Son credo, si habilement récité, résonne dans un lieu de débauche où l'alcool coule à flot et où Jude noie son amertume en compagnie d'un certain "Tinker Taylor,"

---

[250] *Ibid*., p. 13. La quatrième catégorie dans le classement de Genette est appelée *hypertextualité* : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Ainsi, « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer. »

[251] La courte Epître de Jude met les lecteurs en garde contre les faux prophètes et les encourage à défendre leur foi. Le protagoniste est un écho profane à cette lettre puisqu'il défend lui aussi sa foi, allant à l'encontre de la praxis sociale. L'auteur renverse également l'imagerie car Jude est obscur, alors que, dans l'épître, ce sont tous les usurpateurs – les Vilbert et les Arabella – qui sont voués aux ténèbres : "God is holding them, bound in darkness with everlasting chains, for judgement on the great day." Jude connaîtra son jugement lors de "Remembrance Day". Cependant la gloire que l'auteur de la lettre attribue à Dieu dans sa conclusion reviendra au personnage de Jude à la fin du roman.

> a decayed church-ironmonger who appeared to have been of a religious turn in earlier years, but was somewhat blasphemous now (J 144).

La religion dans le roman repose sur le néant dont la vie se soutient, et les semblants qu'elle propose ne parviennent pas, pour Jude, à masquer de manière suffisamment opaque la vacuité, voire l'horreur (si l'on pense par exemple à l'exécution du cochon ou le morceau de chair que la jeune femme lui jette au visage en guise de rituel de séduction) du mariage qui le lie à Arabella. Ceci est suggéré par les paroles du prêtre qui officie à la cérémonie – paroles conventionnelles et traditionnelles, dénuées de tout rapport avec la réalité des sentiments (J 66 et 460).

En outre, d'autres écrits viennent sans cesse faire interférence avec la Bible, brouillant la réception du message qu'elle est censée apporter dans l'Angleterre de l'époque victorienne. Loin d'être présentée dans le roman comme le garant incontesté de la moralité et de l'ordre social, elle est supplantée par des valeurs esthétiques et nouvelles qui semblent plus proches de la nature humaine. Ainsi, les auteurs et héros grecs ou latins constituent un autre intertexte, façonnant le roman en un « *Jude* palimpseste ».

Si dès l'ouverture du roman les pages sont empreintes de littérature biblique[252], le texte prend très vite une autre orientation. Enfant, Jude connaît déjà bon nombre de légendes : "giants, Herne the Hunter, Apollyon lying in wait for Christian" (J 20). Les deux derniers noms propres reflètent la tension que la co-présence de la littérature chrétienne et des textes grecs et latins génère. Jude – terme désignant ici à la fois le roman et le personnage – est tiraillé entre la fidélité à l'église et l'intérêt pour le savoir classique ; le protagoniste hésite entre sa vocation et son amour pour Sue, elle-même éprise de culture hellénique. De la même manière, dans les épigraphes apparaissent un passage d'Ovide (J 90) et un extrait de "Sapho" de Wharton (J 152), en position chiasmique par rapport aux deux épigraphes bibliques.

---

[252]Dans les 25 premières pages on peut lire par exemple : "Christian divinities" (J 7), "Goddy-mighty" (J 9), "his love for God and man" (J 12), "God's birds", "God's gardener" (J 13), "The heavenly Jerusalem" (J 18), "if you prayed", "a wicked Jew" (J 19), "the new Jerusalem", "the Apocalyptic writer" (J 20), "Nebuchadnezzar's furnace" (J 21), "Tower of Babel" (J 23), "tree of knowledge" (J 24), sans oublier bien sûr la répétition incessante de "Christminster".

Voilà pourquoi la lecture est un voyage d'une rive à l'autre de la culture. Tantôt Jude lit "the simpler passages from Caesar, Virgil and Horace" (J 34), tantôt il s'affaire à déchiffrer son Nouveau Testament en version grecque. Au mot "𝔄 𝔏 𝔏 𝔈 𝔏 𝔘 𝔍 𝔄 " (J 105) gravé par Sue répond l'inscription "H KAINH ΔIAθHKN[253]" que tente de lire le protagoniste (J 49 et 55). L'intertextualité fonctionne alors comme une autre forme de répétition qui vient à son tour renverser les codes établis : les sources de la culture victorienne sont à la fois réaffirmées par ces références aux Saintes Ecritures, au grec et au latin, et remises en question. Le narrateur n'utilise-t-il pas Sue pour inscrire sur la page l' « ainsi soit-il chrétien », elle qui ira pourtant jusqu'à découper sa Bible comme pour la réécrire (J 182-183) ?

La Bible, connue et citée, prend valeur d'hypotexte, mais elle est d'une part réduite au même statut que l'institution dont elle est le fondement, à savoir l'église, et d'autre part désacralisée par sa mise en relation avec les autres sciences. Lorsque Jude explique qu'il place sa confiance dans les valeurs chrétiennes, Sue lui adresse cette réponse :

> "Well, perhaps you might take something worse."
> "Indeed I might. Perhaps I have done so!" He thought of Arabella. (J 183)

Jude est conscient de l'absence de garantie derrière la religion chrétienne. Il va même plus loin en faisant équivaloir sa passion passagère pour Arabella à sa recherche d'un lieu où loger sa foi. De la même manière, malgré une émotion plus vive, le protagoniste se prêtera à une dérive du vocabulaire religieux, idolâtrant Sue telle une divinité (J 174). La religion s'avère ainsi être une des facettes de l'imaginaire de Jude, un de ses attachements fantasmatiques à un idéal qui l'entraîne toujours plus loin, vers de nouveaux désirs. La Bible ne serait-elle alors qu'une voix parmi d'autres ? Sans doute pas. Car il persiste un effet de domination du texte par les Saintes Ecritures, que ce soit par le nombre considérable de références ou par le rapport étroit qui existe entre la Bible et la loi, que celle-ci soit sociale, divine ou esthétique. Elle est un hypotexte pour *Jude* mais aussi pour tous les autres textes cités ou suggérés par le roman. Hardy illustre cette place centrale qu'occupe la religion

---

[253] Ce qui signifie « le Nouveau Testament ».

chrétienne dans son roman en rebaptisant Oxford du nom de **Christ**minster, haut lieu du savoir et du pouvoir.

Ces influences ne sont pourtant que le fondement qui permet à l'œuvre de s'élever et de devenir un objet d'art à part entière. Elles rappellent aussi que Hardy écrit à une période où la science

> a fait apparaître le temps religieux comme semblant ; elle a effacé le sens qu'il représentait pour lui substituer un savoir sur le Réel, un savoir qui ne fait pas sens[254].

C'est l'époque du « déclin du Nom-du-Père[255] » et de « l'effacement de l'Autre[256] ». Annie Ramel mentionne trois ouvrages qui ancrent ce tournant dans le dix-neuvième siècle : *The Principles of Geology* de Sir Charles Lyell (1830-1833), *The Vestiges of the Natural History of Creation* de Robert Chambers (1844), et bien sûr *The Origin of Species* de Charles Darwin (1859)[257]. C'est d'ailleurs la remise en question des croyances et des garanties – décelable dès l'ère victorienne et affectant aussi bien le langage – qui permet au roman de se développer à l'époque moderne :

> l'épanouissement du roman est toujours lié à la décomposition des systèmes verbaux et idéologiques stables, et, en contrepartie, au renforcement de l'hétérologie linguistique et à son imprégnation par des intentions, aussi bien à l'intérieur du dialecte littéraire qu'en dehors de lui[258].

Ce qui importe donc lorsque l'on considère avant tout la fibre textuelle de l'œuvre en tant que telle, c'est l'impression qu'a le lecteur de contempler une mosaïque avec ces passages soudain criblés de citations sans annotations, de voix anonymes signalées par un graphisme différent. *Jude* est un texte polyphonique dans le sens où Bakhtine emploie ce terme, c'est-à-dire une

> [p]luralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière[259].

---

[254] Ramel, p. 39.
[255] *Ibid*., p. 34.
[256] *Ibid*., p. 34.
[257] *Ibid*., p. 37.
[258] Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 91, cite Bakhtine.
[259] Bakhtine, p. 32.

Les différents textes qui s'insèrent dans le roman dialoguent entre eux et avec le récit de Hardy.

> [This] refers to the idea that all references respond to previous utterances and are always addressed to other potential speakers, rather than occurring independently or in isolation [...][260].

L'intertexte renforce l'impression d'une omniscience narrative – qui connaît les grands textes – tout en la remettant sans cesse en question par l'introduction de l'altérité dans l'espace littéraire. La « stratification du discours[261] », avec l'émergence du dialecte[262] parlé par les habitants de Marygreen par exemple (J 135[263]), les dialogues entre les protagonistes, la voix narrative et enfin les débris de textes canoniques, constitue un véritable dialogisme au sens bakhtinien :

> Words always contain a dialogic quality, embodying a dialogue between different meanings and applications. Bakhtin's dialogism undermines any argument for final and unquestionable positions, since every position within language is a space of dialogic forces rather than monologic truth[264].

Le dialogisme est donc à la fois intertextualité entre des textes présents à l'intérieur d'une œuvre, et interaction entre des mots ou des discours à travers les âges. L'écriture de Hardy illustre bien ces deux aspects : pensons seulement à son emploi du terme Wessex, lieu commun à tous ses romans, qu'il va chercher dans le passé historique de la langue anglaise[265]. L'auteur semble vouloir ainsi brouiller les pistes qui ramèneraient le lecteur aux sources, ou plutôt à **la** source du texte, comme lorsque qu'il fit signer sa biographie par Florence Emily Hardy quand c'est lui qui en dictait les moindres détails[266]. Cette pratique intertextuelle revêt alors le roman d'une inquiétante étrangeté qui entraîne le roman à la limite du lisible et de la signification. L'intertextualité forme

> a densely intricate web of imaginative connections and qualifications so complex that a consideration of them can hope only partly to

---

[260] Allen, p. 211.
[261] Bakhtine, p. 314.
[262] Todorov, *Le Principe dialogique*, pp. 97-8.
[263] Voir *infra*, p. 368.
[264] Allen, p. 211.
[265] Gatrell, in Kramer, p. 19.
[266] Michael Millgate, "Biographical Sources", in Kramer, p. 2 : "the omnipresence of Hardy's own hand and voice."

> illuminate the manifold ways they may have influenced his writings[267].

Portée à l'extrême, elle vient border le vide, l'absence de sens, et laisse surgir parmi les « ruines métonymiques[268] » que sont les citations anonymes des « lichettes de la jouissance[269] », des éclats de réel dans la fiction.

A cet égard, l'épisode marquant de *Jude* est bien sûr son arrivée à Christminster. Les voix des hommes qui ont fait la grandeur de cette ville retentissent au-delà des murs qui séparent le protagoniste du lieu sacré qu'est l'université.

> During the interval of preparation for this venture, [...] he had read and learnt almost all that could be read and learnt by one in his position, of the worthies who had spent their youth within these reverend walls, and whose souls had haunted them in their maturer age. Some of them, by the accidents of his reading, loomed out in his fancy disproportionately large by comparison with the rest. (J 94).

Le narrateur intervient pour éveiller l'attention du narrataire qui doit rester conscient que Jude est en proie au pouvoir de son imaginaire. Cependant le premier chapitre de la seconde partie du roman, intitulé "At Christminster", donne l'effet d'un "patchwork", tel un texte tissé à partir de matériaux disparates à l'image de l'esprit de Jude[270]. Pour ce dernier, comme pour le lecteur – et en particulier pour le lecteur d'aujourd'hui qui ne connaît pas l'origine de l'intertexte – ces voix sont désincarnées :

> [Jude] drew his breath pensively, and, seeming thus almost his own ghost, gave his thoughts to the other ghostly presences with which the nooks were haunted. (J 94)

---

[267] Schweik, in Kramer, p. 54.

[268] Lacan utilise cette expression au sujet du terme « famillionnaire ». Ici également, les citations fonctionnent comme une « pure et simple combination de signifiants. Ce sont des ruines métonymiques de l'objet dont il s'agit. L'objet est derrière les différents éléments particuliers qui sont venus jouer là dans un passé immédiat » (*Séminaire V*, p. 39).

[269] J. A. Miller, « Les paradigmes de la jouissance », p. 24.

[270] Hardy ne se limite pas à une intertextualité littéraire. Non seulement il insère des bribes d'autres textes dans son roman, mais il mêle les genres et les arts : selon Jakob Lothe, "there are intriguing elements of oral narrative in Hardy – legend, ritual, fairy-tale, even parable […] . Not just playing on literary genres, Hardy productively exploits other art-forms – painting, sculpture, architecture, music – in his creative work as a novelist." (Lothe, in Kramer, p.128).

L'Autre du savoir et du pouvoir parle directement à Jude telles ces voix venant de soi qui semblent étrangères au psychotique[271] :

> Il s'entend parler comme si c'était l'Autre qui parlait, « l'entité invisible » [...]. Ce que le sujet se dit à lui-même lui est dit comme si c'était l'Autre qui le lui disait. On a là un trouble de la parole : « L'énigme de la voix est à situer dans le rapport de l'énonciation à l'énoncé », dira Lacan[272].

Jude écoute ces voix qui le conduisent à la mort. Au contraire, Hardy choisit l'écriture comme « point d'arrêt à ces voix[273] », à l'image de cette analysante qui trouve dans le dessin, et plus particulièrement dans la figure du trait, le moyen de « fixer les couleurs qui sont à l'intérieur de moi » :

> L'unité du trait c'est un geste, un trait unique, c'est le fond, c'est ne pas se disperser, ne pas aller partout, il n'y a pas de hasard, il y a le trait.
> [...] au lieu d'aller dans le vide réellement, elle s'est lancée dans l'aventure du vide en faisant le trait[274].

Hardy trace un trait lorsqu'il écrit. Il donne forme aux couleurs qui se bousculent dans son imaginaire quand Jude se laisse bercer par les voix qui le traversent. L'auteur met ainsi fin à l'incessante répétition de la tragédie telle qu'elle se manifeste par exemple dans l'histoire familiale des Fawley et au désir terrifiant de l'Autre – "the Immanent Will", "an unconscious power working by regular laws of matter in motion[275]" :

> His characters seek death in order to forget and be forgotten. He chooses to be a writer instead[276].

Jude ne peut donc que mourir – ici encore comme le psychotique que les voix poussent au suicide. Cependant il n'y a pas forclusion du Nom-du-Père[277] dans le

---

[271] Lacadée, in *Quarto* n°54, p. 15 : le psychotique l'appelle « ma voix, mais comme étrangère. »
[272] *Ibid.,* p. 16.
[273] *Ibid.,* p. 18. Ces voix sont pour la patiente « les voix de Dieu en elle, « la présence de l'extérieur invisible qui est moi » » (*Ibid*., p. 15). On peut rapprocher ces mots de l'omniprésence des passages bibliques dans *Jude*, comme si l'auteur, à l'image du protagoniste, en était hanté.
[274] *Ibid*., p. 18.
[275] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 14. "The only hope for a change from this situation would be a gradual coming to consciousness of the Immanent Will" (*Ibid*., p. 15) : l'écriture, c'est la conscience qui donne forme et lisibilité aux mouvements que la « Volonté Immanente » et inconsciente impose à la vie.
[276] *Ibid*., p. 239.

roman : le protagoniste est bien un “Fawley” dont le sort est prédestiné à cause de l’histoire de son père ; d’autre part on ne peut négliger Phillotson comme figure du père symbolique malgré son incapacité à assumer ce rôle. Il y a donc seulement dysfonctionnement du Nom-du-Père. Le sujet est par conséquent appelé à répondre à ces voix :

> La voix pose au sujet d’abord une question avant que ses réponses ne l’opacifient, une question universelle qui se pose à tout être humain : « Suis-je ? » Elle est sous-tendue par une autre question, non moins universelle : « Que me veut-il ? »
> S’il dispose de l’appareillage adéquat, l’être parlant [...] répondra en faisant jouer les modalités de l’être et de l’avoir, donnant ou refusant ce dont l’Autre est censé manquer[278].

Comment Jude répond-t-il ? Sa réponse en tant que personnage de fiction diffère de celle du psychotique dans un cas clinique. Ainsi, il se donne mais pas tout entier : il travaille manuellement, s’attache à la réalité, entre dans la chaîne signifiante par exemple en échangeant un travail pour de l’argent, et évite d’être aspiré par l’Autre. Cet Autre terrifiant, il l’identifie tantôt à Dieu – c’est le cas sur son lit de mort –, tantôt à Sue qu’il idéalise et reconnaît comme sa seule loi, et tantôt à Christminster.

Ces identifications fonctionnent comme des fantasmes qui font écran à l’horreur d’un pouvoir sans limite et sans conscience. L’*hamartia* de Jude ne serait-elle pas, en fin de compte, une réponse à l’appel de l’Autre par un fantasme, qui est lui-même un appel vers un autre toujours changeant, un autre toujours autre ? Comment cette absence d’unité dans la vision du protagoniste se répercute-t-elle dans la narration ?

2. La vision fragmentée.

L’œil du narrateur pourrait être la caméra qui filme les évènements selon un angle précis et teinte l’histoire de ses propres couleurs. L’image nous renverrait le regard du narrateur, les sonorités seraient l’écho de sa voix. Mais ce conteur, qui

---

[277] Lacadée, in *Quarto* n°54, p. 15 : « Comme le dit Jacques-Alain Miller dans sa « Leçon de psychoses », le psychotique « n’a point voulu échanger la jouissance pour le signifiant du père et la jouissance lui est restée intime, tandis que le signifiant du père lui est forclos ». »
[278] Vaissermann, in *Quarto* n°54, p. 11.

s'annonce d'abord tout-puissant par sa position de supériorité, cède du terrain aux personnages et permet à la nostalgie d'effleurer le récit :

> At a distance in time and yet present as the events occur, a cold observer, spatially detached, seeing without being seen, and yet at the same time able to share the feelings of the characters, see with their eyes, and hear with their ears – a paradoxical combination of proximity and distance, presence and absence, sympathy and coldness, characterizes the narrator whose role Hardy plays[279].

Ainsi la voix et le regard circulent, en appelant aussi au vide qui leur permet de surgir : le trou d'où ils proviennent est précisément l'espace aménagé dans le roman pour que le narrataire parvienne à prendre possession du récit et que son œil se laisse guider par les mots.

a. L'éclatement de la focalisation.

Le jeu de présence-absence qui repose sur le regard et la voix se poursuit dans le récit. La narration témoigne en effet de nombreuses fluctuations d'un personnage à l'autre : le focalisateur change souvent à l'ouverture ou à l'intérieur d'un chapitre. Par exemple, après que les huit premiers chapitres du roman ont exposé les préoccupations et les sentiments de Jude, le neuvième entraîne le narrataire vers les états d'âmes d'Arabella :

> Arabella seemed dissatisfied; she was always imagining, and waiting, and wondering. (J 65)

D'abord externe, la focalisation est ensuite interne, dévoilant l'impatience de la future madame Fawley. Le narrateur omniscient pénètre dans le cœur et l'esprit des personnages. Le chapitre précédent laissait déjà entrevoir les pensées intimes d'Arabella, en contrepartie de celles de Jude ; celui-ci s'adresse d'abord à sa bien-aimée :

> "I want you to let me kiss you. I've been waiting to ever so long!" She rolled round her face, remained a moment looking deedily aslant at him; then with a slight curl of the lip sprang to her feet, and

---

[279] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 55.

> exclaiming abruptly "I must mizzel!" walked off quickly homeward. (J 61)

L'adverbe "deedily" et la minutie de la description peuvent signaler l'internalisation de la focalisation. Cependant, comme lorsqu'il explique la « manœuvre » par laquelle Arabella peut creuser des fossettes dans ses joues (J 43), le narrateur dévoile les stratagèmes dont elle use en conservant la distance dont parle Hillis Miller. Ce détachement s'amoindrit pourtant quand la narration s'intéresse aux deux protagonistes.

Le début du roman a le protagoniste pour focalisateur principal. Le premier chapitre par exemple décrit les préparatifs lors du départ du jeune maître d'école, Mr. Phillotson. Le narrateur semble d'abord observer la scène à l'aide d'une caméra :

> The schoolmaster was leaving the village, and everybody seemed sorry. [...] the only cumbersome article possessed by the master, in addition to the packing-case of books, was a cottage piano that he had bought at an auction during the year in which he thought of learning instrumental music. But the enthusiasm having waned he had never acquired any skill in playing, and the purchased article had been a perpetual trouble to him ever since in moving house [...].
> The blacksmith, the farm bailiff, and the schoolmaster himself were standing in perplexed attitudes in the parlour before the instrument. (J 3).

La vision est externe et omnisciente ; le narrateur connaît déjà tout de Phillotson et le présente comme un personnage maladroit et peu persévérant, tout en contraste avec Jude. Lorsque ce dernier entre en scène, la caméra cesse de filmer le visible et pénètre peu à peu dans la conscience de l'enfant :

> Tears rose into the boy's eyes, for he was not among the regular day scholars, who came unromantically close to the schoolmaster's life, but one who had attended the night school only during the present teacher's term of office. (J 6)

La narration encourage le narrataire à partager l'émotion du garçon en donnant les raisons objectives de son désarroi excessif lors du départ du maître d'école. Les larmes sont vues autant de l'extérieur que de l'intérieur, si bien que deux pages plus loin nous apprenons ce que le garçon « se disait à lui-même » ("He said to himself, in the melodramatic tones of a whimsical boy [...]", J 6).

Le narrateur hésite alors entre détachement et sympathie, condescendance et compassion. Le protagoniste commet des erreurs mises en évidence par le récit, comme ici avec les mots “melodramatic” et “whimsical”, mais n’est jamais condamné car s’il erre, c’est par passion. Jamais ridicule tel Phillotson avec son encombrant et inutile piano, il est un personnage rendu tragique par l’ampleur de son malheur. Enfant, Jude est déjà décrit comme

> [...] that sort of man who was born to ache a good deal before the fall of the curtain upon his unnecessary life should signify that all was well with him again. (J 13)

Sue est l’autre personnage dont la douleur contribue à l’atmosphère tragique du roman. Parvient-elle donc à son tour à émouvoir le narrateur jusqu’à lui faire oublier de façon passagère sa position supérieure et détachée ? La focalisation interne reste plus rare avec Sue qu’avec Jude, ne serait-ce que par la présence moindre et tardive de son personnage dans le texte. Qui plus est, nous la découvrons d’abord par le biais d’un regard posé sur une photographie, “the photograph of a pretty girlish face” (J 92), que le protagoniste trouve chez sa tante et conserve précieusement.

> The narrator presents Jude from the inside, as it were, whereas readers and critics must grasp Sue almost entirely from external evidence – what she says and does, and what people report about her[280].

Ainsi, la première fois qu’il voit Sue en chair et en os, ses particularités physiques sont mises en avant :

> He felt very shy of looking at the girl in the desk; she was so pretty [...]. Then she spoke to one of the two older women behind the counter; and he recognized in the accents certain qualities of his own voice [...]. (J 104)

Pourtant, elle est non seulement observée mais aussi écoutée. Et c’est cet accès à la voix qui lui permettra d’acquérir le statut de personnage principal dans le roman. La rencontre suivante se fait également sous le signe du regard et de la voix :

> She looked right into his face with liquid translatable eyes, that combined, or seemed to combine, keenness with tenderness, and mystery with both, their expression, as well as that of her lips, taking

[280] Kramer, in Kramer, p. 172.

> its life from some words just spoken to a companion, and being carried on into his face quite unconsciously. (J 106)

Le protagoniste se contente pour l'instant de la désirer du regard :

> To see her, and to be himself unseen and unknown, was enough for him at present. (J 108)

Quelques pages plus loin, la focalisation peut passer de Jude à Sue. Lorsque cette dernière achète les statuettes, nous abandonnons le personnage masculin pour un temps afin de pénétrer subtilement les pensées de Sue :

> Though the figures were many yards away from her [...] she could discern their contours with luminous distinctness; [...] they awoke in her an oddly foreign and contrasting set of ideas [...].
> When they were paid for, and the man had gone, she began to be concerned as to what she should do with them [...]. Being of a nervous temperament, she trembled at her enterprise. (J 111)

L'effet est très différent de celui des chapitres huit et neuf mettant en scène Arabella. Ici, l'œil du narrateur se déplace, change de cible et s'immisce à l'intérieur de ses personnages pour former une mosaïque de sentiments et de points de vue. La sympathie du narrateur pour le personnage de Jude, que venait faire ressortir le portrait en négatif d'Arabella, se reflète au contraire dans son traitement de Sue, tout comme la voix (J 104) et les activités des deux protagonistes se font écho :

> She was of an age which usually sleeps soundly, yet tonight she kept waking up [...].
> On one of these occasions the church clocks struck some small hour. It fell upon the ears of another person who sat bending over his books at a not very distant spot in the same city [...]. Just then [Jude] was earnestly reading from his Griesbach's text. (J 114)

La suite du roman place de plus en plus fermement Sue au cœur du récit, aux côtés de Jude : les échanges épistolaires vont se multiplier ; elle est parfois au centre d'une scène, comme lors de la foire de Kennetbridge où elle rencontre Arabella (J 370-371) ou lorsqu'elle se retrouve dans une chambre à Christminster le soir de "Remembrance Day" :

> Sue sat looking at the bare floor of the room, the house being little more than an old intramural cottage, and then she regarded the scene outside the uncurtained window [...]. She thought of the strange operation of a simple-minded man's ruling passion, that it should have

> led Jude, who loved her and the children so tenderly, to place them here in this depressing purlieu, because he was still haunted by his dream. Even now he did not distinctly hear the freezing negative that those scholared walls had echoed to his desire. (J 397)

On peut néanmoins remarquer que cette introspection laisse vite place à un regard focalisé sur Jude : la dernière phrase peut être attribuée aussi bien à Sue qu'au narrateur. De même la pensée de la jeune femme est traversée par l'écho des paroles qu'Arabella prononce à Kennetbridge : "Just like Jude. A ruling passion. What a queer fellow he is, and always will be!" (J 371).

La fin du récit dépeint Sue comme un personnage qui se nie : elle va devenir Mrs Phillotson, corps et âme. Les derniers moments de focalisation interne montrent la détresse de Sue :

> "Everything, darling Susanna," said Phillotson.
> She started at the endearment, though it had been spoken advisedly without fervour. Then she nerved herself again.
> [...] He bent and kissed her cheek.
> She imperceptibly shrank away, her flesh quivering under the touch of his lips. (J 435)

De même, lorsqu'elle s'abandonne à Phillotson afin d'être véritablement sa femme, la focalisation traduit le déchirement, la chute, voire l'évanouissement du personnage :

> A quick look of aversion passed over her face, but clenching her teeth she uttered no cry. (J 477)

Le narrateur permet donc au protagoniste féminin de faire entendre sa voix tout au long du texte, et ce, non seulement dans les dialogues, mais aussi par son appropriation de certains passages narratifs. Cependant, après le dénouement tragique de la relation avec Jude, le personnage cherche à taire tout désir et toute indépendance. Le texte ne peut alors que cesser d'être son porte-voix et va désormais retranscrire – par la présence des paroles d'Arabella dans celles de Sue ou par son cri étouffé – sa disparition : sa mort est annoncée par les derniers mots du roman,

prononcés d'ailleurs par Arabella[281]. C'est cette alternance de points de vue et cette circulation des signifiants qui font de *Jude* une œuvre plus moderne que victorienne.

b. D'autres voix et d'autres silences.

Nous venons de nous intéresser aux protagonistes en terme de focalisation. Cela nous a amenés à évoquer la fonction d'Arabella puisqu'elle est ce troisième personnage qui donne sa forme (et son piquant) au récit, d'autant plus qu'elle devient parfois focalisatrice. Qu'en est-il des autres personnages, à commencer par Phillotson. Celui-ci est à considérer sous le même angle, d'abord en tant que pendant d'Arabella dans la relation entre Sue et Jude, mais aussi parce qu'il est un des personnages qui filtrent les informations que nous transmet la narration :

> Meanwhile a middle-aged man was dreaming a dream of great beauty concerning the writer of the above letter [...].
> [...] Essentially an unpractical man, he was now bent on making and saving money for a practical purpose – that of keeping a wife [...]. (J 191)

Dans les pages qui suivent, le narrateur continue de nous livrer les pensées intimes de Phillotson, amoureux maladroit de Sue. La focalisation sur ce personnage révèle en général son manque de spontanéité et son attitude un peu gauche avec Sue. Ainsi il ne soupçonne pas la véritable raison de la nervosité de celle-ci à son retour de Marygreen où Jude l'a embrassée :

> Phillotson met her at the arrival station, and, seeing that she was troubled, thought it must be owing to the depressing effect of her aunt's death and funeral. (J 261)

Lorsqu'il livre à son ami Gillingham sa version de l'amour étrange et puissant qui lie les deux protagonistes, il peut émouvoir le lecteur par sa compassion, mais ses paroles manifestent déjà une certaine étroitesse d'esprit ; il ne cache pas son incapacité à comprendre la situation :

---

[281] Après avoir évoqué la consommation du mariage des Phillotson, la visée de la narration va ensuite se rétrécir pour se limiter au petit monde de Jude, qui très ironiquement inclura Arabella et Vilbert.

> "[...] her exact feeling for him is a riddle to me [...]. I can't answer her arguments – she has read ten times as much as I. Her intellect sparkles like diamonds, while mine smoulders like brown paper… She's one too many for me!" (J 274)

Il agit comme s'il acceptait de perdre son épouse car il ne se sent pas à la hauteur. De plus, son interprétation de la relation fusionnelle entre Sue et Jude paraît davantage empruntée à la pièce de Shakespeare *Twelfth Night*[282] qu'être le fruit d'une réflexion personnelle. Son personnage se caractérise donc principalement par sa maladresse. Ainsi, tandis que son épouse lui rend visite quand il est alité (J 300), il est incapable de la retenir et imagine l'acte sexuel qui n'a pas eu lieu entre Sue et Jude. Il ne parvient donc ni à se faire entendre de Sue, ni à l'entendre elle.

Ce n'est que lorsqu'il comprend la misère qui l'attend que Phillotson semble pour une fois, et très ironiquement, maîtriser sa situation : "I see only dire poverty ahead from my feet to the grave" (J 301). Mais là encore il n'a qu'en partie raison. Lorsque, plus tard, il apparaît en mari délaissé et instituteur déchu, la narration ne s'attarde pas sur sa déchéance passagère. Lors de sa rencontre avec Arabella, une seule et brève phrase traduit son état : "The pressure of a sadness that would out unsealed him" (J 377).

A sa réapparition dans le dernier chapitre, ses pensées sont mises en parallèle avec celles d'Arabella. Bien que moins calculateur et attristé par la nouvelle de la mort des enfants, il laisse entendre son regret d'avoir accordé le divorce à Sue : "[he] thought and thought of Sue, and what she had gained by leaving him" (J 426). Enfin, au moment d'accueillir son épouse, il a pris les traits du patriarche défenseur de la loi matrimoniale, décidé à suivre les conseils du vicaire de Shaston (J 439), à restaurer son honneur, et à agir selon les principes de la vie en société :

> To indulge one's instinctive and uncontrolled sense of justice and right, was not, he had found, permitted with impunity in an old civilization like ours[283]. (J 430)

---

[282] Un classique qu'un instituteur de village ayant tenté d'accéder au savoir universitaire ne pouvait que connaître. Ainsi Phillotson s'exclame : "They seem to be one person split in two!" Dans *Twelfth Night*, Antonio compare Viola et Sébastian à "An apple cleft in two" (Shakespeare, *Twelfth Night*, act. 5 sc. 1 l. 221).

[283] Phillotson est ici focalisateur. Ces lignes destinées à Sue seront effacées et sont donc réservées à la seule connaissance du lecteur.

Hardy a su faire cheminer son personnage jusqu'à ce qu'il se révèle pleinement comme celui qui, dès le début du roman, reste aveugle au regard admiratif de Jude, et qui, à la fin, se veut sourd aux cris étouffés de Sue lorsqu'elle se donne à lui en guise de pénitence (J 476-477). C'est finalement à travers Phillotson que s'affirme de plus en plus nettement le pouvoir de l'ordre social et religieux de l'ère victorienne, qui lie l'individu à ses origines et à ses choix.

Si les personnages secondaires évoluent donc en toute cohérence avec l'avancement de la diégèse et le déroulement de la tragédie, la question de la focalisation confirme qu'à Jude est donnée la primauté. Lorsqu'un autre actant devient focalisateur c'est toujours de façon éphémère ou partielle, et ce même dans le cas de Sue. Ainsi ce que celle-ci pense mais ne dit pas demeure parfois tu car le narrateur est focalisé sur Jude. Par exemple après le premier mariage avec Phillotson :

> She looked into his eyes with her own tearful ones, and her lips suddenly parted as if she were going to avow something. But she went on; and whatever she had meant to say remained unspoken. (J 209)

Pourtant le texte ne trouve pas uniquement son unité de ton dans le personnage de Jude, mais également dans le jeu de symétries évoqué plus haut. Hardy s'attache en effet à émailler son récit de voix multiples ; les personnages secondaires viennent épaissir la couche signifiante du texte, quoique cela ait fréquemment lieu dans le cadre du dialogue et non de la narration.

La tante de Jude, Drusilla Fawley, est l'un de ces personnages dont la voix retentit dans le roman, chargée de signification. C'est elle qui redit l'incapacité de la famille Fawley à faire des mariages heureux afin de dissuader Jude d'épouser Arabella[284]. Elle déconseille ensuite vivement à son neveu de s'éprendre de Sue :

> "And there'll be a worse thing if you, tied and bound as you be, should have a fancy for Sue. [...] anything more than a relation's good wishes is stark madness for'ee to give her. If she's townish and wanton it med bring'ee to ruin." (J 133)

---

[284] " "The Fawleys were not made for wedlock" " (*J* 82).

Elle annonce donc la tragédie à venir, à la manière de Mrs Edlin et de “Little Father Time” qui remplissent une fonction chorale. Elle suggère aussi ce que le texte ne nous dit pas clairement, par exemple au sujet des sentiments qui poussent Sue à rechercher la compagnie de Jude :

> [...] her aunt took rather kindly to Sue, telling her that not many young women newly married would have come so far to see a sick old crone like her. (J 228)

Elle intervient souvent pour apporter un avis clairvoyant sur la situation dans un langage dialectal qui donne, en fait, une indication narrative sur les personnages. Ainsi, son commentaire sur le mariage de Sue et Phillotson souligne aussi bien le choix forcé de la jeune épouse que le caractère peu avenant du mari :

> “I can mind the man very well. A very civil, honourable liver; but Lord! – I don’t want to wownd [sic] your feelings, but – there be certain men here and there that no woman of any niceness can stomach. I should have said he was one.” (J 228)

Si Drusilla Fawley se caractérise par son franc-parler et son savoir intuitif, Gillingham, l’ami de Phillotson, se fait lui l’écho de la société, soucieux de l’opinion publique, ce qu’il appelle “the morals of the town” (J 295). Son appréciation de Sue est nettement moins compatissante que celle de son ami : “what a tantalizing, capricious little woman!” (J 301), et les amoureux forment selon lui un couple étrange : “A queer couple, these lovers!” (J 302).

Sa vision est restrictive et sévère, car extérieure. Mais c’est en cela semble-t-il que Hardy veut lui faire jouer un rôle : observateur plutôt qu’actant dans le récit, Gillingham permet au narrateur de rappeler la norme sans pour autant condamner ceux qui la dépassent : “for he respected views he could not share” (J 302). Il soutient son ami Phillotson dans chacune de ces décisions tout en différant d’opinion à chaque fois. Par exemple, il pense que Phillotson a tord de vouloir reconquérir Sue après l’avoir laissée partir :

> Gillingham replied, naturally, that now she was gone it was best to let her be; and considered that if she were anybody’s wife she was the wife of the man to whom she had borne three children and owed so tragical adventures. (J 429)

Cependant, il soutiendra ce dernier lors de son remariage :

> "Now, never you have qualms, old boy. I mean to give her away to-morrow morning, and you mean to take her." (J 441)

Outre le fait qu'il donne l'image de l'ami parfait, il semble également être le lecteur idéal, celui qui sait être attentif aux personnages comme au narrateur sans chercher à censurer ceux qui vont à l'encontre de ses principes. Aussi restera-t-il d'abord silencieux lorsqu'il observera Phillotson reprendre les rênes de son foyer :

> Gillingham looked at him, and wondered whether it would ever happen that the reactionary spirit induced by the world's sneers and his own physical wishes would make Phillotson more orthodoxly cruel to her than he had erstwhile been informally and perversely kind[285]. (J 439)

La focalisation qu'on pourrait dire plurielle et les multiples voix des personnages secondaires[286] permettent donc à la narration de progresser tout en s'effaçant. Dans un même temps, Gillingham et tante Drusilla, Mrs Edlin et Arabella, tous se placent sur l'axe du regard qui relie le monde du roman au monde du lecteur. Ils sont autant de points d'accroche pour l'œil du lecteur, autant de reflets intra-textuels du narrataire.

c. Le narrataire.

Une œuvre ne vit que parce qu'elle est lue. Un personnage ne s'anime que si le narrateur sait éveiller l'intérêt du narrataire, c'est-à-dire si la voix que l'auteur libère dans son texte parvient à toucher et guider le regard de celui qui lit. De même que l'auteur s'efface derrière son narrateur, le lecteur doit accepter de se fondre dans l'œuvre de fiction et d'adopter la fonction de narrataire : "the narratee is the agent which is at the very least implicitly addressed by the narrator[287]".

---

[285] Il prendra la parole pour modérer l'attitude de Phillotson plus que pour l'encourager à durcir sa méthode : "Yes; but you must tighten the reins by degrees only. Don't be too strenuous at first. She'll come to any terms in time." (J 439). Et il a raison car Sue s'offrira bien à son époux.

[286] Nous pourrions mentionner aussi les amies d'Arabella, Vilbert, les pensionnaires de la "Training School" de Melchester, Tinker Taylor, les badauds lors de "Remembrance Day"… Tous nous enseignent sur la ruse d'Arabella, l'écartèlement de Sue, et le destin tragique de Jude. Tous aussi contribuent à faire surgir l'univers triste et structuré du roman.

[287] Rimmon-Kenan, p. 89.

Il semble que Hardy a su donner vie à son travail si l'on s'en fie aux vives réactions qui suivirent la publication de *Jude*[288]. La véhémence de cet accueil est due au choix narratif de Hardy :

> The novel's characterizing tone is bitterness, seemingly unmediated because the narrator shares the characters' sense of outrage that society censures both their unconventional sexual relations and their idealism[289].

La réception de l'œuvre fut d'autant plus violente que les questions traitées appartenaient au débat de l'époque :

> *Jude the Obscure* is an unmistakably contemporary novel in concentration on central questions of the late nineteenth century[290].

En effet, plusieurs textes sur la question du mariage parurent à l'époque. Car cet acte religieux se trouvait remis en cause, au même titre que les dogmes de la foi chrétienne ébranlés par la théorie de l'évolution et l'ordre patriarcal dénoncé par les suffragettes et autres féministes :

> A series of campaigns to extend women's rights and opportunities, led by a notable group of middle-class feminists, produced debates and legislation on prostitution and venereal disease, women's education, divorce, property rights, and the suffrage[291].

Les personnages de Sue et Arabella permettent d'évoquer certaines de ces questions, notamment celles du divorce et de l'éducation, "the status of young women in the employment and marriage markets [292]". *Jude*

> [...] is, in a sense, a response to certain feminist and anti-marriage novels of the period[293].

---

[288] L'une des réactions les plus célèbres est sans doute celle de Margaret Oliphant : "There may be books more disgusting, more impious as regards human nature, more foul in detail, in those dark corners where the amateurs of filth find garbage to their taste; but not, we repeat, from any Master's hand." (*Jude*, Norton, p. 379). Tandis que pour D. F. Hannigan : "He is the greatest living English writer of fiction […]. *Jude the Obscure* is not his greatest work; but no other living novelist could have written it." (*Ibid*., p. 390).
[289] Kramer, in Kramer, p. 164. En 1895, le romancier américain William Dean Howells évoquait cette atmosphère particulière : "The story is a tragedy, and tragedy almost unrelieved by the humorous touch which the poet is master of" (*Jude*, Norton, p. 377) ; et plus loin : "Such humour as there is tastes bitter, and is grim if not sardonic." (*Ibid*., p. 379).
[290] Kramer, in Kramer, p. 169.
[291] Harrison, pp. 169-170.
[292] Kramer, in Kramer, p. 169.

Toutefois, ce qui intéresse Hardy, c'est l'individu, ce que Penny Boumelha appelle "the demands of a Millian individualism", "the impossibility of the free individual[294]". Il expose quelques grands problèmes de l'époque victorienne sans jamais cependant les politiser :

> [...] Hardy was more concerned to explore them than to develop unilateral positions, undermining the assumption of many readers, both nineteenth- and twentieth-century, that Jude is predominantly a didactic, polemical novel[295].

Jude s'inspire de son époque. Le protagoniste est un représentant du prolétariat qui veut avoir accès à l'université[296]. On pense bien évidemment à la cause des Chartistes qui présentèrent leur dernière pétition devant le parlement britannique en 1848, ainsi qu'à l'extension du suffrage à la classe ouvrière dans le milieu rural en 1884 avec la troisième "Reform Bill".

La cause ouvrière se fit entendre de plus en plus distinctement à la fin du dix-neuvième siècle, et c'est d'ailleurs en 1900 que fut fondé le Parti Travailliste, onze ans après la grève des dockers de Londres qui avait permis aux syndicats, les "Trade Unions", de prendre de l'ampleur. Parallèlement, cette croissance des mouvements socialistes encouragea les ouvriers à rechercher un savoir, à acquérir des connaissances :

> Socialist Sunday Schools, Adult Schools, and discussion classes were established by the labour clubs, and socialist lectures found their way into existing institutions such as the Secular Sunday Schools wherever possible. [...] The new socialism was educational also in a broader sense; the flood of pamphlets and journals which it released stimulated intellectual activity and sustained prolonged debate on the fundamentals of democracy and politics which lasted until the First World War[297].

Ainsi, les publications se multiplièrent, avec par exemple le journal *Clarion* ou le recueil d'articles *Merrie England,* tous deux fruits du travail du journaliste Robert

---

[293] Penny Boumelha (*Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*, Brighton, Harvester Press, 1982), in *Jude*, Norton, p. 442.
[294] *Ibid*., p. 442.
[295] Kramer, in Kramer, p. 169.
[296] *Jude* met en évidence "the class and financial difficulties facing working-class men who wish a university education" (*Ibid*., p. 169).
[297] Harrison, p. 148.

Blatchford qui souhaitait présenter la cause socialiste au plus grand nombre. Comme le note J. F. Harrison, *Merrie England* proposait en appendice une bibliographie comprenant des d'ouvrages de Ruskin, Carlyle et Emerson.

> At this point the socialist movement was able to draw upon an older tradition of working-class self-education, self-improvement, nonconformist social awareness and a radical concern for social justice[298].

Les protagonistes que nous présente Hardy semblent porter à l'extrême ces caractéristiques, tant sont soulignées leurs nombreuses lectures et l'étendue de leur culture. L'unique point de divergence réside dans le lieu choisi par l'auteur : Londres est exclu du tableau, et c'est la province du Wessex qui, encore une fois, abrite l'histoire de Sue et Jude.

> The rise of the self-educated proletarian is one of the most remarkable facts in the nineteenth century. [...]
> Now Jude Fawley is not himself a character within this tradition. But he is close to it, a sort of rural cousin of the self-educated worker [...][299].

Les critiques du roman se contredisent pourtant lorsqu'il s'agit de dater les événements diégétiques. Pour certains, Sue appartient aux années 1890. A cause de son anticonformisme, de son rejet des conventions sociales, ainsi que de sa volonté de décider de sa sexualité, elle représente peut-être

> the New Woman, a figure drawn from contemporary life but also prominent in the popular press and in a number of novels that have been described as New Woman fiction[300].

Pour d'autres elle est " "The Girl of the Period" in the 1860s[301]" :

---

[298] *Ibid*., p. 149.
[299] Howe, in *Jude*, Norton, p. 396.
[300] Richard Dellamora (*Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990), in *Jude*, Norton, p. 455. Quelques lignes plus loin, Richard Dellamora ajoute : "In truth, Sue's ideal, frustrated in the novel, affiliates her with both the New Woman and with feminism […]."
J. F. C. Harrison définit ainsi cette femme d'un genre nouveau :
"The appearance of the New Woman in the later nineteenth century was disturbing because she upset deeply-held assumptions and threatened the conventional bases of society. Changes in the lives of half the human race could not but change the lives of everyone.
The New Woman in real life was probably a relatively rare phenomenon […]. But in the literature of the 1890s she became a symbol of female emancipation." (Harrison, p. 181).
Harrison cite alors *Tess* et *Jude* comme des exemples de cette littérature.

> The genuine New Woman of the 1890s was likely to have political affiliations with socialism, to play some part in opening the professions to women, and probably to have received some sort of university training. Sue is still back in a period some thirty years before that [...]. By the 1890s, Mill was out of date, superseded by the new socialism; but Sue reads and quotes Mill even obsessively[302].

A l'image du personnage de Sue, tiraillée entre l'ancien et le nouveau[303], entre la recherche de liberté et la résignation devant les lois humaines et divines, *Jude* se lit à la fois comme une œuvre marquée par l'histoire et comme un « roman d'anticipation » qui annonce bien des questions de la société actuelle. Ainsi Dale Kramer souligne que

> the tone of impassioned involvement surely requires the setting to be at the time of its writing, the 1890s novel[304].

Mais il ajoute que ce texte est hors temps. Adapté pour le cinéma par le réalisateur Michael Winterbottom, *Jude* prend une allure nouvelle, avec le personnage de Sue qui, fumant des cigarettes et buvant de la bière, semble revêtue des formes et des attitudes d'Arabella : un tel comportement est sans doute plus facilement associé aujourd'hui à une revendication féministe que ne le serait la citation d'un passage de J. S. Mill ! Cette adaptation cinématographique, peu fidèle à l'original, met donc en relief l'importance de la réception de l'œuvre :

> The confrontation becomes a history of reception that has made critical reading of Jude a commentary on the (shifting) contemporary[305].

Le récit tragique de ces vies déchirées garde toute sa puissance et sa modernité, précisément car la période décrite par l'auteur reste quelque peu indéfinissable et ne constitue pas un carcan rigide qui emprisonnerait le sens.

> It has not lost its currency a century later. [...] some of the issues are mirror images of today's[306].

---

[301] Kramer, in Kramer, p. 170, et Robert Gittings (*Young Thomas Hardy*, London, Heinmann, 1975), in *Jude*, Norton, p. 428.
[302] Gittings, in *Jude*, Norton, p. 428.
[303] Irving Howe souligne cette même particularité chez le personnage de Jude : "The kind of work he does , restoring old churches, pertains to the traditional English past, but the way he does it, hiring himself out for wages, points to the future." (Howe, in *Jude*, Norton, p. 397).
[304] Kramer, in Kramer, p. 171 .
[305] *Ibid*., p. 174.

Défiant le point de vue conservateur de bon nombre de critiques de l'époque, *Jude* bouscule les repères chronologiques pour mieux égratigner les normes de la bienséance sociale, toutes époques confondues.

> Hardy did not intend to invoke a single definable time, preferring instead a productive ambiguity of contexts that would abate the seeming didacticism that his bluntness elsewhere fostered[307].

Cette écriture qui favorise l'ambiguïté a pour but de permettre au lecteur de s'affranchir de ses propres attentes et de ses préjugés. Il lui faut accepter de devenir narrataire et de ne pas occuper une place unique dans le texte. Il devra au contraire s'y déplacer au rythme de son regard qui circule, s'immisçant dans les défaillances de l'écriture, dans les ellipses du récit, dans les mystères des personnages. Au contraire d'un Actéon voyeur qui sera subjugué par le regard de Diane[308], le narrataire prend possession du lieu laissé vide par le regard de l'autre (le narrateur) ; c'est le manque dans le texte qui le conduit au cœur du tissu narratif.

La position du narrataire se définit donc d'abord grâce au détachement du narrateur[309] évoqué plus haut.

> Voir la déesse nue est dans le mythe [d'Actéon], pur silence – entendre par là que, cette scène à se réaliser vide d'un seul coup tout contenu de parole[310].

Toutefois, la vision qui naît de la lecture de *Jude* va aussi être le lieu d'une parole. La lecture sera regard et voix. Ce que le narrateur ne dit pas, le narrataire va le supposer, l'imaginer, le dire pour lui-même – comme lorsque M. Winterbottom façonne une Sue ultramoderne.

La lecture du roman n'est pas la réalisation du « fantasme dans sa fixité, sa monotonie, sa résistance à l'interprétation signifiante[311] » comme pour Actéon, mais

---

[306] *Ibid*., p. 169.
[307] *Ibid*, p. 171.
[308] Castanet, pp. 11 à 18.
[309] Rimmon-Kenan, p. 104 : "In any case, the narratee is the agent addressed by the narrator, and all the criteria for classifying the latter also apply to the former". Le narrataire de *Jude* est extradiégétique. Son détachement ou son empathie, sa position de supériorité ou sa compassion évoluent au gré de la narration.
[310] Castanet, p. 11.
[311] *Ibid*., p. 12.

une possible réponse « à ce qui se manifeste de faille dans le champ du signifiant[312] » qui consiste ici à multiplier les sens en ajoutant la voix du narrataire aux voix et aux silences du texte.

Le narrateur livre l'ossature, la structure de l'édifice afin de laisser le narrataire l'investir et étoffer lui-même histoire et personnages. Dans une lettre à son ami Edmund Gosse, Hardy décrit ainsi sa méthode :

> It required an artist to see that the plot is almost geometrically constructed – I ought not to say constructed, for, beyond a certain point, the characters necessitated it, and I simply let it come[313].

A l'image de l'auteur qui ne souhaite pas imposer une main de fer sur son texte, le narrateur se caractérise par sa retenue.

Dans la diégèse il en est de même du personnage de Sue qui ne dit clairement ni ses sentiments ni ses craintes mais laisse l'autre les deviner. Dans la scène qui suit le mariage de Sue et Phillotson, Jude et le narrataire lisent dans ses yeux le déchirement qu'elle ressent, mais ni elle ni le narrateur ne permet que cela soit écrit noir sur blanc.

> She looked into his eyes with her own tearful ones, and her lips suddenly parted as if she were going to avow something. But she went on; and whatever she had meant to say remained unspoken[314]. (J 209)

Le non-dit dans Jude apparaît peu à peu comme un choix d'écriture. Aussi peut-on par exemple remarquer que les occurrences répétées de "her lover" dans la troisième partie au chapitre VII (J 190, 195, 207) accentuent l'ambiguïté de l'expression : le narrateur désigne-t-il par là uniquement le protagoniste – celui qui l'aime – ou fait-il allusion aux sentiments cachés de Sue – celui qu'*elle* l'aime ? De la même manière, les auxiliaires de modalité viennent parfois ébranler le sens d'un passage du texte : en l'espace de deux pages, au même chapitre, on trouve : "How could Sue", "He could perceive", "as it seemed", "her cousin must feel", "Possibly",

---

[312] *Ibid*., p. 12, Hervé Castanet cite J..A. Miller dans un discours inédit de 1982-1983.
[313] Letter to Edmund Gosse, Nov 10. 1895, in *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 93.
[314] Les sous-entendus ne devraient pas être réduits à un contenu mélodramatique. Car si Sue est effectivement amoureuse de Jude, ses sentiments sont d'abord éveillés par un désir d'être aimée et de contrôler l'autre comme elle l'avouera plus tard (J 422). De plus le mariage avec Phillotson, le vieux célibataire transformé en amoureux maladroit et sans attrait, ôte tout romantisme à la scène.

“Phillotson seemed”, “Could it be that”, “Perhaps”, “as if” (J 208-209). C’est alors que le passage cité plus haut, où Sue choisit de se taire, vient clore le chapitre.

Ce moment du livre est emblématique de la tension qui déchire les protagonistes, puisque Sue y épouse l’homme qu’elle ne désire pas. Le narrataire est ici plus proche des personnages, non complice d’un savoir supérieur du narrateur. Si eux ne savent pas ce qui les attend, le narrataire n’est pas non plus autorisé à connaître leur avenir ; le narrateur se garde bien de se faire entendre, et la multiplication des modaux suggère que le récit se fait là en focalisation interne, à travers le regard de Jude.

Le reste du livre sera souvent caractérisé par ce flottement du sens, par cette désorientation de la signification. Dans les pages qui suivent le chapitre VII de la troisième partie, les sentiments de Jude et Sue sont le plus souvent sous-entendus et le narrateur s’efforce d’en conserver l’incertitude :

> [Jude] was convinced that she was unhappy, although she had not been a month married. But her rushing away thus from home**, to see the last of a relative whom she had hardly known in her life**, proved nothing; for Sue naturally did such things as those. (J 226, je souligne)

Ces mots sont-ils ceux – ironiques – du narrateur ? Où retranscrivent-ils les pensées de Jude ? La description du protagoniste comme simple parent est-elle une réflexion de Phillotson ou une recherche de justification de la part de Sue ? Qu’elle qu’en soit la source, elle offre une vision trop restrictive de Jude, qui n’est pas la vision qu’a le lecteur du personnage, et a pour résultat de brouiller les pistes de la lecture : le narrataire est invité à choisir sa place tout comme les protagonistes.

Les incertitudes foisonnent. Lorsque Sue tente de cacher la vérité sur son mariage, Jude “wondered if she had really been going to say that at first” (J 228), le narrataire est encouragé à faire de même. Quelques jours plus tard, à la nuit tombante, le protagoniste observe Sue qui se tient chez elle à Shaston, à une certaine distance : “Whose photograph was she looking at?” (J 246) se demande-t-il avant que ses pensées ne s’expriment sur le mode du style indirect libre.

Ces ambiguïtés n’ont pas pour finalité de mettre en questions les sentiments réciproques de Sue et Jude, mais elles vont plutôt guider le narrataire sur la piste

tragique. Car si leur amour est une évidence, les modalités du texte ne cessent d'en saper les fondations. Le symbole par excellence en est la mort des enfants, c'est-à-dire l'extermination cruelle du fruit de cet amour.

Par conséquent, les différents thèmes de *Jude* trouvent sans doute leur cohérence dans cette histoire romantique, cependant l'intérêt réel du texte réside ailleurs ainsi que la fin du récit le suggère : l'intertextualité biblique redouble de fréquence, le mysticisme imprègne le récit. Ce retournement du discours de Sue, l'acte d'abandon de Jude qui cède à Arabella pour accomplir le souhait de celle qui, pour sa part, se donne avec répugnance à Phillotson, montrent que la division est totale entre la volonté et les actes. Tout n'est plus que sacrifice ou profit, car aucune unité n'est désormais possible en dehors de la loi phallique représentée par Phillotson, la religion, et la matrone qu'est Arabella. L'ordre a remplacé l'harmonie.

La lecture subit un assaut identique. L'indécision prend pouvoir sur le texte et les interprétations sont ouvertes. Selon Dale Kramer, le roman se divise en deux parties : la première se penche sur les contraintes externes (sociales, religieuses, philosophiques) que rencontre Jude, la seconde sur les contraintes internes aux personnages dues à l'attitude de Sue.

> It is remarkable how different are the tones of the novel previous to, and following, Sue's marriage. The emphasis shifts almost entirely from the damage caused by social convention and philosophical unconventionality to damage caused nearly purely on psychological grounds[315].

Cette double orientation de l'œuvre appelle alors deux approches différentes de la part du lecteur, elles-mêmes démultipliées car tandis que Jude est le plus souvent vu de l'intérieur, Sue l'est en général de l'extérieur[316].

> The result is that even though the novel is most clearly readable as the impassioned speculation on the career of its male protagonist, who deserves sympathy for the frustration and pain caused him by personal

---

[315] Kramer, in Kramer, p. 178.
[316] "The narrator presents Jude from the inside, as it were, whereas readers and critics must grasp Sue almost entirely from external evidence – what she says and does, and what people report about her." (*Ibid*., p. 172)

> and intellectual dilemmas, for most readers the core of their reactions to the novel lies in the conflicting values and feelings of Sue[317].

Et pour poursuivre ces figures d'algèbre, voici ce que suggère J. Hillis Miller :

> [The narrator] tells the story not just from the perspective of a later time, but from the perspective of explicit knowledge of what was for the characters hidden in the mists of the future [...]. The reader can put himself fully in this double position by reading the novel a second time [...]. Both the first and second readings are valid, for the reader must maintain a sympathetic identification with the characters' experience of a past which as yet has only a potential future, and at the same time he must experience these moments as over[318].

Les multiples aspects de la réception de *Jude* recouvrent la question du temps, du lieu, du point de vue, en bref les questions de la narration. La lecture se fait alors le reflet de l'œuvre dont la structure géométrique a déjà été mentionnée. Cependant il s'agit là de géométrie variable, car la structure ternaire de la diégèse se réduit en une relation binaire entre le lecteur et le roman, qui recouvre à lui seul une variété de voix et de regards.

Seul le travail de lecture peut restaurer l'harmonie textuelle :

> Thus the text is not only unstable and fractured but unable to be unified in conventional ways, and thus unable to be read without hard labor. In this context, it is possible to see Hardy as a protomodernist in his last three novels especially[319].

Le narrataire a pour fonction d'unifier un récit qui menace de se briser sous le poids de la tragédie, comme Sue face à la tyrannie patriarcale. La *catharsis*, qui permet au tragique de ne pas sombrer dans l'horreur, va s'opérer au travers des actes d'écriture et de lecture, puisqu'elle ne peut prendre place que de façon imparfaite dans l'univers intra-diégétique où les dieux ont été détrônés.

Le style hardien offre au narrataire une diversité de points d'ancrage selon les oscillations de la voix narrative :

---

[317] *Ibid*., p. 172.
[318] J. Hillis Miller, p. 68.
[319] Shires, in Kramer, p. 161. Linda M. Shires s'intéresse plus particulièrement au texte de *Tess*, mais cette citation s'applique tout aussi bien à *Jude*.

> Although Hardy's narrative method may seem quite traditional, it is more complex and nuanced than it appears at first sight. Proving highly congenial to generic variation, it involves the use of an unidentified third-person narrator (who is part of the fiction but located outside and subsequent to its action), variations of narrative distance and perspective, complex (frequently paradoxical) combinations of the first and second forms of repetition, and clusters of imagery and metaphor[320].

Les modalités de la narration correspondent au choix de Hardy en faveur d'une écriture tragique et moderne qui tient compte du questionnement toujours plus retentissant des valeurs traditionnelles à l'aube du vingtième siècle :

> In one sense, Hardy's narrative method is a generic variation in its own right, as it serves to engender and shape a set of highly original novels at a crucially transitional stage of European literary history[321].

Jude est ainsi un roman moderne qui annonce les évolutions littéraires à venir, tout comme ses personnages prédisent au lecteur bien des bouleversements dans l'ordre social.

---

[320] Lothe, in Kramer, p. 127.
[321] *Ibid*., p. 127.

CHAPITRE II :
LES PROTAGONISTES.

Les deux personnages principaux du roman ont été la cause de bien des controverses suscitées par la publication du roman. Les choix de vie qu'ils représentent sont en net décalage avec l'idéologie dominante au dix-neuvième siècle en Angleterre mais aussi aux Etats-Unis, où les critiques défendirent tout aussi vivement.

Sue constitue évidemment l'un des aspects épineux de cet univers romanesque, car elle est femme mais refuse sa condition en tant que telle, choisissant de ne pas se soumettre au désir de l'autre masculin et autoritaire. Avant-gardiste, elle deviendra mystique, cédant à la loi.

Nous commencerons cependant par analyser la position du personnage masculin qui contribue tout autant à faire de *Jude* une œuvre moderne et percutante.

I. Jude, artiste maudit.

Jude est le principal protagoniste de l'œuvre homonyme. Le texte ne manque pas de préciser, avant même que le lecteur n'ait pu ouvrir le livre, qu'il s'agit d'un "obscur" personnage.

Sans doute Thomas Hardy souhaite-t-il nous préparer à l'histoire peu conventionnelle qui va suivre. Il transmet aussi au lecteur le désir de sonder les profondeurs du personnage et d'en accepter toutes les ambiguïtés. C'est en constatant d'abord l'attachement de Jude au respect des formes que nous pourrons ensuite déceler en quoi le protagoniste, doté des yeux de l'artiste, s'éloigne peu à peu du conformisme en se laissant diviser, féminiser par la perte.

A. Jude contemplateur.

Jude épouse Arabella parce qu'il la croit enceinte, afin d'obéir ainsi à un code d'honneur et aux exigences de la vie en société : "we must marry!" (J 65), "we must !" (J 66). Sa femme part ensuite pour l'Australie, hors de l'univers diégétique, mais son mariage lui interdit de courtiser Sue. Jude observe les lois, et accepte par exemple de s'en tenir à son rang social sur le conseil d'un professeur de Christminster.

Il se présente en bon croyant, se plaisant à lire les Saintes Ecritures. Mais il apparaît bientôt que cette dévotion est surtout formelle, comme il l'avoue à Sue :

> "I suppose one must take some things on to trust. Life isn't long enough to work out everything in Euclid problems before you believe it. I take Christianity." (J 183)

La religion est en quelque sorte un port d'attache qui garde Jude d'une dérive de son imaginaire[1] ("anchorage for his thoughts" J 109) et lui permet de subsister, tandis que pour Sue tout est inlassablement remis en question comme dans les problèmes d'Euclide (J 183).

Ce point d'ancrage est situé dans le passé, car la tradition offre un semblant de stabilité en établissant les normes sociales et culturelles. Jude a la même préférence pour l'ancien sur le moderne que le narrateur ainsi que nous pouvons le voir dans la description de la nouvelle église de Marygreen et de l'ancienne (J 6-7). En outre, il invite Mrs Edlin à son mariage prévu avec Sue afin de sauvegarder un lien avec le passé, "to link his present with his past" (J 335).

Ainsi Jude s'adonne à la lecture de tous les textes écrits en latin ou grec qu'il peut se procurer : enfant, il lit en conduisant le chariot de sa tante pour qui il livre le pain (J 33-35). Plus tard le narrateur souligne sa capacité à apprendre et l'étendue de ses connaissances :

---

[1] Le religieux fonctionne chez Jude comme un fantasme dont la fonction est de faire écran au réel, de masquer le vide, tout en rappelant au sujet sa propre mortalité. Voir *supra*, p. 116, et *infra,* pp. 190-191.

> Jude's activity, uncustomary acquirements, and above all, singular intuition on what to read and how to set about it – begotten of his years of struggle against malignant stars – had led to his being placed on the committee. (J 362)

Lui-même reconnaît cette faculté (J 478) et il s'imprègnera non seulement des classiques mais aussi des idées de Sue.

Il aime les cathédrales anciennes, l'architecture et les écrits religieux. Il s'intéresse aux tableaux décrivant des scènes bibliques ("the devotional pictures" J 163) et s'émerveille devant la reproduction de Jérusalem :

> [Sue] perceived behind the group of children clustered round the model a young man in a white flannel jacket, his form being bent so low in his intent inspection of the Valley of Jehoshaphat that his face was almost hidden from view by the Mount of Olives. (J 127)

Jamais il n'oublie le rituel des prières du soir, et ce, même en dépit de la présence de Sue qui, elle, se voudrait indépendante de toute culture chrétienne. Il se plaît à lire les inscriptions sur les façades comme lors de "Remembrance Day" à Christminster :

> [...] somebody in the crowd, to pass the time, looked at the façade of the nearest college, and said he wondered what was meant by the Latin inscription in its midst. Jude, who stood near the inquirer, explained it, and finding that the people all round him were listening with interest, went on to describe the carving of the frieze (which he had studied some years before), and to criticize some details of masonry in other college fronts about the city. (J 385)

Jude est souvent dans la position du lecteur. Il est un amateur d'art, un déchiffreur des reliques de l'humanité[2]. Ainsi, dans son enfance, il contemple Christminster depuis la Maison Brune, ne distinguant que des points de lumière ("points of light[3]" J 19), puis apercevant les toits, les dômes et les clochers comme dans un mirage ("either seen, or miraged" J 19). Le chant des sirènes de cette cité l'a envoûté : Jude, « le spectateur » (J 19), se perd dans la contemplation, et n'est plus que regard :

---

[2] Les personnages de Hardy peuvent être architecte ou sculpteur ; ses romans s'ouvrent souvent sur une scène de danse ou sur de la musique : "[…] his thinking about art in general and literary art in particular was also informed by a knowledge of, even a passion for, certain non-literary arts." (Page, in Kramer, pp. 43-44)

[3] Pour la citation complète du passage, voir *infra*, p. 298.

> Suddenly there came along this wind something towards him – a message from the place – from some soul residing there, it seemed. Surely it was the sound of bells, the voice of the city, faint and musical, calling to him, "We are happy here!"
> He had become entirely lost to his bodily situation during this mental leap [...]. (J 22)

Après que Christminster a cessé d'être la cité idéale où chacun vivrait en harmonie avec ces lieux de culture, Jude parvient à y découvrir la vie des gens du peuple, lorsqu'il observe les clients d'un bar :

> Jude entered, and found the room full of shop youths and girls, soldiers, apprentices, boys of eleven smoking cigarettes, and light women of the more respectable and amateur class. He had tapped the real Christminster life. (J 141)

Il semble enfin percevoir l'endroit tel qu'il est en réalité, mais il reste en fait observateur et non acteur de cette vie et de cette classe sociale, notamment parce que la pensée de Sue le tient à l'écart des plaisirs populaires :

> The spirit of Sue seemed to hover round him and prevent his flirting and drinking with the frolicsome girls [...]. (J 142)

Il est toujours en dehors du monde, que ce soit le monde des universitaires ou de la masse. Il continue de poser autour de lui un regard « panoptique », « omnivoyeur », voyageant d'un imaginaire à un autre, tel Gulliver.

Son regard se pose aussi sur les autres personnages. Sur Sue bien sûr, lorsqu'il l'aperçoit de façon inattendue dans la rue (J 106) ou lorsqu'il l'attend à la Cathédrale, toujours sans qu'elle soupçonne sa présence :

> To see her, and to be himself unseen and unknown, was enough for him at present. (J 108)

La fin de la phrase suggère tout de même que la contemplation de l'objet du désir ne comble pas le manque et, de la même manière qu'il s'est rendu à Christminster pour y vivre, il rencontrera Sue et partagera sa vie. L'extase ("ecstasy" J 109) que lui procure cette vision éveille le désir charnel qui sommeille en Jude et il franchira alors les barrières de l'interdit pour que Sue soit à lui.

Le protagoniste se montre ainsi souvent dans la position du spectateur, après avoir été présenté dès les premières pages du roman en tant que lecteur. Il illustre déjà l'artiste qui contemple sa création : il se laisse porter par ses émotions à l'écoute d'un hymne (J 231). Plus tard, en compagnie de Sue, artiste elle aussi, il examine son œuvre :

> Jude and Sue, with the child, unaware of the interest they were exciting, had gone to a model at one end of the building, which they regarded with considerable attention for a long while before they went on. Arabella and her friends came to it in due course, and the inscription it bore was : "Model of Cardinal College, Christminster; by Jude Fawley and S. F. M. Bridehead." (J 350)

Le couple ignore qu'à ce même moment il est soumis au regard d'Arabella. L'observateur se trouve observé, car le monde du roman est saturé de regards. Il touche à l'imaginaire et de ce fait au monde des arts.

Jude est d'ailleurs séduit par les différentes formes artistiques qu'il croise. Aussi place-t-il sur un piédestal le compositeur de l'hymne qui l'émeut tant ("moved him exceedingly" J 231), croyant que cet homme possède une âme noble ("this man of soul" J 232), alors qu'il est cupide et ambitieux :

> for when the musician found that Jude was a poor man his manner changed from what it had been while Jude's appearance and address deceived him as to his position and pursuits. (J 234)

L'homme donne une image en négatif de Jude qui sacrifie une journée de repos pour le rencontrer ou, peu de temps plus tard, un jour de salaire pour aller voir Sue.

Le monde du protagoniste est un univers rêvé, coupé de la réalité[4]. Il est sans cesse séduit par la beauté des formes qui tombent sous son regard et se laisse emporter par la passion, que ce soit pour Sue ou Arabella, pour Christminster ou les livres. C'est aussi pourquoi il éprouve une telle empathie pour la nature, lorsqu'il laisse les oiseaux manger dans le champ qu'il doit garder (J 12) ou quand il refuse de voir le cochon mourir à petit feu (J 73).

---

[4] "[...] the imaginative world he had lately inhabited, in which an abstract figure, more or less himself, was steeping his mind in a sublimation of the arts and sciences, and making his calling and election sure to a seat in the paradise of the learned." (J 135).

Le premier lieu où l'imaginaire de Jude foisonne est celui de sa passion pour les deux femmes de sa vie. Alors qu'il nourrit ses espoirs de carrière universitaire, il rencontre Arabella et choisit de ne la voir que sous son plus beau jour :

> For his own soothing he kept up a fictitious belief in her. His idea of her was the thing of most consequence, not Arabella herself, he sometimes said laconically. (J 66)

Le voile dont se pare Arabella, ce que le narrateur appelle élégamment "the embroidery of imagination over the stuff of nature" (J 55), se déchire bientôt. Il laisse alors la vraie nature de la jeune femme apparaître, comme lorsqu'elle ôte ses faux cheveux – "A long tail of hair […] was deliberately unfastened, stroked out, and hung upon the looking-glass which he had bought her" (J 68) – ou que disparaissent les fossettes qu'elle creuse dans ses joues pour séduire Jude :

> […] she gave, without Jude perceiving it, an adroit little suck to the interior of each of her cheeks in succession, by which curious and original manœuvre she brought as by magic upon its smooth and rotund surface a perfect dimple. (J 43)

Ces citations montrent avec quelle aisance Arabella parvient à leurrer son prétendant en recourant à des artifices visuels, véritables trompe-l'œil.

Sue sera elle aussi idéalisée aux yeux de Jude, précisément parce qu'elle relève purement de son imaginaire :

> To be sure she was almost an ideality to him still. Perhaps to know her would be to cure himself of this unexpected and unauthorized passion. A voice whispered that, though he desired to know her, he did not desire to be cured. (J 116).

Il la regarde comme on contemple un tableau (J 156) ou une divinité (J 174) : le voile est cette fois devant le regard de Jude et non pas devant Sue. C'est peu à peu qu'elle se laissera prendre dans les mailles du filet qui se tisse au travers de ses relations avec le protagoniste et avec la société. Elle ne perdra cependant jamais cette qualité presque surnaturelle qui fait que Jude voit en elle une femme d'exception, sa partenaire idéale, son alter ego.

L'autre champ de l'imaginaire de Jude est Christminster, la cité idéale. Elle apparaît tel un lieu sacré dans l'univers de *Jude*, hanté par la gloire des grands

penseurs et poètes qui s'y sont illustrés (J 94-98), une ville de lumière où l'esprit et l'intellect ont la primauté :

> [...] there is more going on than meets the eye of a man walking through the streets. It is a unique centre of thought and religion – the intellectual and spiritual granary of this country. All that silence and absence of goings-on is the stillness of infinite motion – the sleep of the spinning-top, to borrow the simile of a well-known writer. (J 135)

Jude ne décrit pas cet endroit tel qu'il est objectivement, mais tel qu'il l'imagine, derrière les murs des grandes universités, là où son regard désire se poser et où son imagination s'efforce de combler les manques, comme avec Arabella. Il y devine les fantômes des personnages célèbres qui ont laissé leurs mots à travers les âges et semble lire leurs textes sur les murs (J 94-98). Selon Sue, Christminster est le fief des « fétichistes et voyeurs de fantômes » (J 181) dont Jude est le représentant.

Sa vision de la ville est celle d'un monde imaginaire et asocial, même après l'abandon de ses ambitions. Il éprouve pour elle « une impérieuse passion » selon Arabella et Sue ("ruling passion" J 371 et 397) qui l'hypnotise : "Of course Christminster is a sort of fixed vision with him" (J 38). Sa passion finit même par l'éloigner de Sue. Il avoue d'ailleurs être amoureux de l'endroit : "I love the place", J 381). Ce sentiment, il le connaissait déjà lorsque, enfant, il contemplait son rêve depuis la Maison Brune avec un regard plein d'adoration ("adoring look" J 24) :

> He was getting so romantically attached to Christminster that, like a young lover alluding to his mistress, he felt bashful at mentioning its name again. (J 22)

Il croit pouvoir être accueilli là comme un fils par sa mère :

> Christminster shall be my Alma Mater; and I'll be her beloved son, in whom she shall be well pleased[5]. (J 41)

Mais sa vision de Christminster n'est qu'un songe teinté de romantisme, fragile telle une bulle de savon qui éclate aussitôt qu'on l'effleure du doigt :

---

[5] Le passage renvoie à Matthieu 17 : 5 b : "This is my beloved Son, in whom I take delight; listen to him". Le texte demande subtilement au lecteur de tender l'oreille tout en lisant, pour entendre la voix de Jude qui s'élève au-delà de la lettre.

> [...] the whole scheme had burst up, like an iridescent soap-bubble, under the touch of a reasoned inquiry. (J 138)

Suite à ce désenchantement Jude ne s'éveille pourtant pas au monde réel et il gardera intacte son admiration pour la ville universitaire malgré l'échec de ses projets.

Aussi apparaît-il toujours un peu maladroit, naïf, et timide ; il reste un petit prince qui tente de faire vivre son rêve, ne parvenant en réalité qu'à accélérer le processus tragique. Car son tempérament d'idéaliste n'a pour effet que de faire ressortir le caractère froid et cruel du monde alentour :

> The harshness and artifice of the world of oppressive laws and conventions is not shown as "fact", but as an exaggerated impression in Jude's mind[6][...].

Le narrateur le présente souvent comme un enfant, "like the child that he was" (J 232). Il connaît les lois sociales, morales et divines mais, s'il semble d'abord les respecter, il ne peut en fin de compte s'efforcer de les appliquer car elles seraient la mort de sa conscience, de son esprit d'homme libre, d'artiste, d'enfant[7].

Il lui est pourtant impossible d'échapper aux formes et structures qu'impose la société et qu'il choisit de suivre en prêtant serment lors du mariage avec Arabella (J 66). Bien qu'il ait l'esprit (J 478) et le langage[8] d'un intellectuel, sa classe sociale l'oblige à être ouvrier. Etre d'exception, il tentera de s'affranchir des interdits sociaux pour suivre ses propres règles imaginaires, posant de la sorte un premier pas sur le terrain de la tragédie.

B. Un autre regard ?

Jude façonne les matières, il sculpte, il grave. Derrière ce travail des surfaces pointe l'imaginaire qui le met en mouvement. Son amour des pierres est porté par l'histoire qui s'y dévoile à qui sait les observer. Le protagoniste est sans cesse confronté à une double vérité qui oppose

---

[6] Vigar, p. 212. L'auteur ajoute que cette méthode narrative a pour effet de revêtir le texte d'une dimension fortement symbolique, voire allégorique.
[7] Il meurt avant d'avoir 30 ans (J 486).

> the consistency of an illusion and the inconsistency of life as it really is. Neither Jude nor Sue can accept what is actually there [...]. Reality always proves inferior to the vision [...][9].

Aussi découvre-t-il bien vite que Christminster n'est pas la nouvelle Jérusalem. C'est davantage un lieu élitiste qui le renvoie face à son échec – "the futility of his attempt to be a son of the University" (J 386) – et dans lequel il n'a pas sa place sinon parmi les pauvres, les déchus, les alcooliques. Pourtant il ne saura s'en détacher.

De même, sa passion pour les livres et son ambition universitaire lui viennent d'une volonté d'échapper à sa condition présente et de faire comme le maître d'école admiré, Mr. Phillotson, dont le masque tombe cependant lorsque, à Christminster, ce dernier avoue avoir échoué à réaliser son rêve et ne pas se souvenir de Jude. Quelque temps plus tard, le jeune homme s'aperçoit également que son ambition de devenir prêtre n'est qu'un effort vain pour échapper à son désir interdit pour Sue et assagir sa nature passionnée :

> His passion for Sue troubled his soul; yet his lawful abandonment to the society of Arabella for twelve hours seemed instinctively a worse thing – [...] he was a man of too many passions to make a good clergyman. (J 230-231)

La loi morale n'est donc pas sa référence, mais il se fie plutôt à son instinct et sa vision propre. Sue deviendra sa loi : "your will is law to me" (J 285) lui déclarera-t-il. Selon lui, elle est la seule véritable épouse qu'on puisse lui reconnaître en dépit de l'absence d'acte de mariage : "You certainly are my wife, Sue, in all but law." (J 414).

En outre Sue et Jude adoptent l'enfant d'Arabella comme leur propre fils ("as an adopted child" J 326) car la loi leur importe moins que leur désir instinctif de protéger le garçon, peu importe les liens du sang. La seule ressemblance physique entre le père et le fils réside dans l'air mature et soucieux de cet enfant. "Little Father Time" est décrit ainsi :

> He was Age masquerading as Juvenility, and doing it so badly that his real self showed through crevices. (J 328)

---

[8] Dans le texte cité plus haut (J 135), où son discours ne porte pas les marques du dialecte de Marygreen au contraire de son interlocuteur.
[9] Vigar, p. 194.

Cette description fait écho à celle du jeune Fawley au début du roman :

> Walking somewhat slowly by reason of his concentration, the boy – an ancient man in some phases of thoughts, much younger than his age in others – was overtaken by a light-footed pedestrian [...]. (J 26).

Avant même de rencontrer "Time" le couple l'adopte, sans autre acte d'écriture que la lettre d'Arabella et leur propre réponse (J 325 et 327). Ils en oublient d'ailleurs combien l'enfant les lie à Arabella, et avec elle au contrat social représenté par le mariage.

Jude et Sue essaient donc de jouer avec les formes, en donnant l'image d'une famille conventionnelle, mais ne trompent personne : l'enfant est trop âgé pour Sue, le couple est trop aimant pour être marié[10]. Ils voudraient plutôt suivre l'inclinaison de leurs esprits et de leurs rêves, oublieux des contraintes sociales. Car les formes ne sont pour eux qu'une surface sur laquelle glissent leurs doigts sans qu'ils puissent s'y accrocher, une fragile pellicule qui opacifie un vide – une tresse artificielle qui tombe le soir venu et dont Arabella, au contraire, parvient fort bien à se satisfaire : elle accepte de bâtir son existence sur ce manque et d'endosser un rôle différent selon ses besoins ou selon l'attente de celui (car c'est en général un homme) à qui elle s'adresse.

Arabella, manipulatrice des codes et des lois, est précisément celle qui va amener Jude à se détourner progressivement de l'ordre symbolique soutenu par le tissu social. En l'épousant, il enfreint l'interdit énoncé par sa tante qui prétend que le mariage n'est pas pour ceux de la famille Fawley. En outre, Arabella joue avec ses formes, usant d'artifices, et Jude en éprouve du dégoût ("a sudden distaste for her" J 68) dès leur nuit de noces. La mise à mort du cochon souligne enfin combien elle tient à ce que tout soit fait dans le respect des normes alors que seul importe pour Jude de limiter les souffrances de l'animal (Partie I, Chapitre X).

Il choisit en fait de mener une existence qui ne s'appuierait pas sur les codes établis qui régissent les relations et les pratiques humaines. Par exemple, il brûle ses

---

[10] Cette idée de l'incompatibilité entre amour et mariage est émise par "Time" lui-même lorsque Sue lui demande : "Do I look like your father's wife?" Et le garçon répond : "Well, yes; 'cept he seems fond of you, and you of him. Can I call you mother?" (J 331) Le dialogue quelque peu décalé pourrait

livres devenus inutiles ("all the theological and ethical books that he possessed" J 260) ; il les détruit plutôt que de les vendre. Lorsque Sue est à Melchester il prend un logement trop cher pour lui afin d'être plus proche d'elle. Il rejette l'ordre symbolique qui instaure la loi de l'échange et accepte de travailler pour un faible salaire[11] (J 310). Il n'éprouve pas de désir pour l'argent et ne le reconnaît ni comme loi ni comme nécessité : "He had no sense of shame at mere poverty" (J 381). Il va contre les idées reçues du dix-neuvième siècle selon lesquelles la pauvreté est le fruit de la paresse.

Lorsqu'il désire une chose, il la veut tout entière : il obtiendra de Sue qu'elle se donne à lui. Quant à l'autre objet de son désir, Christminster, il semble s'en être enivré ; il ira y vivre puis y mourir : "I should like to go back to live there – perhaps to die there!" (J 381). Lors de "Remembrance Day", il parle comme s'il était soûl, oubliant femme et enfants (J 388-391). Sue elle-même est perplexe face à cet homme simple mais possédé par une passion dévorante.

Jude refuse l'objet *a* – Sue ou Christminster – comme objet partiel. Il meurt dans la ville universitaire car il retourne vers l'interdit ; il ne résiste pas à la pulsion, n'accepte pas non plus l'absence. Ainsi, il va à Christminster poussé par un double désir :

> The ultimate impulse to come had had a curious origin – one more nearly related to the emotional side of him than to the intellectual, as is often the case with young men. (J 92)

Il s'y rend tout en sachant qu'il n'y sera jamais accepté parmi les érudits et malgré la désapprobation de Sue : "Christminster cares nothing for you, poor dear!" (J 381).

Il en est de même pour Melchester où il espère poursuivre des études afin de devenir vicaire mais aussi et surtout rester près de Sue : "his excessive human interest in the new place was entirely of Sue's making" (J 154). Jude est sans cesse divisé par son désir sexuel et son désir de savoir ; dans les deux cas c'est son avidité qui le caractérise. Il reste un enfant qui recherche en l'autre sa propre complétude. Il est un lointain écho d'Hector, cet enfant dont le corps est

---

faire sourire le lecteur qui parviendrait à faire abstraction du contexte tragique et à percevoir dans ces paroles une image de la famille dans la société contemporaine.

[11] Voir *infra*, p. 231.

> passivement ouvert à la sphère substantielle, ce qui rend impossible l'accès à l'organisation signifiante de la sphère du subtil : il y manque la rupture instauratrice du rapport que le sujet entretient avec l'objet, avec son propre corps et avec le désir de l'Autre[12].

Avec Sue – son égale, sa propre image – il veut la jouissance toute. Leur amour fusionnel est digne d'un poème de Shelley ("Shelleyan" J 277). C'est un amour pré-lapsarien qui nie la division homme / femme, jouissance / ordre symbolique. Jude identifie son amour pour Sue à celui de Jésus pour l'église, un amour sans limite qui va jusqu'au sacrifice :

> "Crucify me, if you will! [...] I think and know you are my dear Sue, from whom neither length nor breadth, nor things present nor things to come, can divide me[13]!" (J 288)

Car le protagoniste ne se sent vivre que s'il est en contact avec l'objet de sa quête :

> Dans l'insignifiance où il est mû, le corps est livré à la mort des choses : il disparaît dans la mesure où il s'identifie narcissiquement à la chose qu'il voit [...][14].

Il ira jusqu'à abandonner progressivement ses doctrines chrétiennes afin de braver les interdits que ses convictions passées l'obligeaient à respecter :

> In his passion for Sue he could now stand as an ordinary sinner, and not as a whited sepulchre. (J 260)

Jude sait qu'il est un homme de passion et d'émotions ainsi que le souligne souvent le narrateur[15]. Sa foi repose sur son amour des Ecritures plutôt que de leur contenu. Il l'avoue d'ailleurs au sujet du "Cantique des Cantiques" : "I [Jude] am – only too inclined just now to apply the words profanely" (J 183). Il aime l'ordre car il est un homme d'honneur : "A countryman that's honourable and serious-minded such as he", disent de lui les amies d'Arabella (J 56). Mais il se laisse aussi séduire

---

[12] Vasse, p. 82.
[13] Les termes utilisés sont très proches du passage de l'Epître aux Romains 8 : 38-39 : "For I am persuaded , that neither death, nor life, nor angels, nor principalities, nor things present, nor things to come, nor powers, nor height, nor depth, nor any other creature, shall be able to separate us from the love of God […]."
[14] Vasse, p. 83. La citation renvoie à ce que nous avons dit du cœur romantique (voir *supra*, p. 28)
[15] "Jude, a ridiculously affectionate fellow" (J 101) ; "[…] the human was more powerful in him than the Divine" (J 246).

par les lois de la nature que l'expérience lui enseigne. La personnalité double de Jude apparaît dans ces mots qu'il adresse à Sue :

> "Speaking as an order-loving man – which I hope I am, though I fear I am not – I should say, yes. Speaking from experience and unbiased nature, I should say, no." (J 250).

Progressivement il se détache des doctrines qui réglaient sa vie et conduisaient ses ambitions vers une carrière ecclésiastique, pour vivre ainsi qu'il l'entend :

> "[...] my doctrines and I begin to part company [...]. I'll never care about my doctrines or my religion any more! Let them go!" (J 256).

Il rejette ses dogmes car ils sont incompatibles avec la vision de l'existence humaine que Sue lui a inspirée. Le protagoniste mènera dès lors sa vie hors des sentiers battus pour suivre des chemins encore inconnus – voire interdits tandis que, au contraire,

> [l]a mise à l'écart[16] interdit la crispation de l'identification imaginaire à la chose vue. Elle libère le désir de la fascination de l'objet, et entraîne le sujet dans la voie du renoncement à être la chose, pour ne plus que la voir ou l'avoir[17].

Jude refuse donc de renoncer. Il porte en lui les germes de la résistance aux lois sociales, et ce avant même de rencontrer Arabella. Enfant, il désobéit au maître en laissant les oiseaux manger dans le champ dont il sera alors banni :

> Presently Troutham [...] took a sixpence from his pocket and gave it him in payment for his day's work, telling him to go home and never let him see him in one of those fields again. (J 12)

Il traversera malgré tout ce lieu interdit pour voir l'objet de son désir : Christminster.

Plus tard, il acceptera peu à peu d'écouter son amour pour Sue et vivra avec elle malgré les avertissements de sa tante, malgré les liens du sang et malgré son mariage (J 107). Il avoue même que sa passion est attisée par les interdits :

> The enmity of our parents gave a piquancy to you in my eyes that was intenser even than the novelty of ordinary new acquaintance. (J 292)

---

[16] C'est-à-dire le nom qui marque la coupure entre le signifiant et le signifié, entre le mot et la chose, et donc qui implique l'accès à la parole signifiante selon l'ordre symbolique.
[17] Vasse, p. 111.

Il transgresse les lois sans en mesurer les conséquences. En effet, avant de conquérir Sue, il a pris soin d'abandonner ses ambitions ecclésiastiques et de se débarrasser de ses livres. S'il enfreint la loi, il ne se croit guère plus condamnable qu'un enfant qui désobéit :

> Onward he still went, under the influence of a childlike yearning for the one being in the world to whom it seemed possible to fly – an unreasoning desire, whose ill judgment was not apparent to him now. (J 147)

Il ne pense pas être hors-la-loi car il s'imagine hors d'atteinte de l'ordre symbolique, ayant rejeté la valeur marchande de l'argent et se tenant en retrait de la société. Plus tard l'éloignement d'Arabella puis le divorce semblent être une rupture supplémentaire avec l'ordre établi.

En réalité, Jude croit obéir à d'autres lois. D'abord il se fie à son instinct et recherche simplement le bonheur avec Sue. Après la mort des enfants, celle-ci résume l'idéal qu'ils voulaient atteindre :

> We said – do you remember? – that we would make a virtue of joy. I said it was Nature's intention, Nature's law and raison d'être that we should be joyful in what instincts she afforded us – instincts which civilization had taken upon itself to thwart. (J 405)

Cette idéologie, Sue en est la source, à tel point qu'elle deviendra pour Jude son absolu, son unique référent.

Sans elle il ne peut résister aux tentations que sont pour lui l'alcool et les femmes : "My two Arch Enemies you know – my weakness for woman-kind and my impulse to strong liquor" (J 423). Il oublie tout de même une autre faiblesse : Christminster. Cette autorité de Sue sur Jude est d'autant plus claire après leur séparation. Ainsi, en épousant Arabella une seconde fois, il obéit non pas à la loi chrétienne – comme le fait Sue, persuadée que ce que Dieu a uni nul ne doit le désunir (J 460) – mais il sauve « l'honneur d'une femme » (J 460), c'est-à-dire de Sue : "There's only one woman – but I won't mention her in this Capharnaum!" (J 457).

Jude ne semble absolument pas tenir compte de la présence d'Arabella : il se laisse enivrer, conduire devant le prêtre, mais ce sans jamais paraître vraiment

manipulé. Il ne fait qu'appliquer à la lettre les exigences de Sue, ainsi qu'il le déclare à Arabella :

> "I've – married you. She said I ought to marry you again, and I have straight away. It is true religion! Ha – ha – ha!" (J 460)

Sue est désormais sa religion. Il va alors se sacrifier pour elle en acceptant de ne plus la voir : "Jude did as she requested [...]" (J 468).

Cependant la loi est implacable, qu'elle soit sociale ou divine : tout comme lorsque, à Marygreen, il désobéit au maître par un sentiment de pitié pour les oiseaux, la faute est constatée et la sanction suit. Jude paiera de sa chair son rejet du symbolique. Il sera plongé dans le réel pour s'acquitter de sa dette. Il est un personnage obscur précisément parce qu'il va de l'avant en écoutant son instinct plutôt qu'en essayant de se fondre dans le moule que la société modèle. Il sera donc voué à l'exclusion sociale, et mourra d'avoir transgressé les lois en cherchant à se fondre avec l'objet désiré.

C. Les yeux de l'artiste.

Le personnage de Jude oscille entre le « pas-tout » et l'autorité phallique. Il est parfois du côté de l'ordre phallique, comme dans sa passion pour les Ecritures et les grands penseurs qui ne comptent pas seulement des poètes mais des scientifiques et des hommes politiques. Son attirance sexuelle pour Sue, qu'il finira par séduire, souligne sa virilité, "the natural man's desire to possess a woman" (J 422).

Mais il connaît aussi la perte (de Sue et ses enfants, de ses ambitions, de son argent et ses biens) et le titre laisse planer un mystère autour du personnage. Il est en position de victime, manipulé par Arabella, mais aussi par Sue qui lui avoue qu'elle ne l'a aimé qu'une fois qu'il était lui-même tombé amoureux d'elle, qu'elle a d'abord cherché à le séduire par désir d'être désirée (J 422).

Il est en somme un homme partagé, féminisé, divisé par le symbolique qui lui interdit de vivre corps et âme dans l'imaginaire. Ainsi il connaît le pouvoir du langage qui fait tenir les lois : tel est le cas de l'acte de mariage, des commérages qui ont fonction de censure sociale et de l'histoire familiale transmise par la tradition

orale. Lorsque Sue exige qu'ils se séparent définitivement à cause de leur faute, il lui dit : "Sue, Sue! we are acting by the letter; and "the letter killeth"!" (J 465). Les mots du protagoniste traduisent puissamment ce qui est en train de prendre place sur la scène diégétique. Il semble que Jude meurt pour avoir gravé les Dix Commandements qu'il a enfreints aux yeux de la société (J 356-361), tandis que Sue est condamnée au sacrifice.

Selon H. Castanet :

> La position féminine se spécifie de n'être pas toute prise dans l'ordre signifiant régi par le semblant phallique. Elle fonde son être hors de la loi, alors qu'elle n'est sujet qu'à être de cette paire signifiante. Le signe de la femme est d'être prise dans la logique signifiante : elle est sujet parlant, et hors cette logique : hors de la loi[18].

Jude est précisément cet être pris entre deux feux et qui ne peut opter pleinement ni pour la loi, ni pour ses idéaux. Il est divisé entre ses doctrines et son amour passionné pour Sue. Ainsi, après avoir reconnu Arabella comme son épouse légale ("my legal wife" J 290), il dit à Sue : "But Sue – my wife, as you are !" (J 422). Il voudrait se plier aux interdits et ne pas la revoir : "But he could not" (J 246).

Lorsqu'il s'installe pour la première fois à Christminster il est envahi, avant même de lui avoir jamais parlé, par la pensée de cette jeune femme qui l'éloigne lentement de ses idéaux:

> Surrounded by her influence all day, walking past the spots she frequented, he was always thinking of her, and was obliged to own to himself that his conscience was likely to be the loser in this battle. (J 116).

Malgré son attachement aux écrits anciens, à l'histoire, à tout ce qui constitue la morale, il va se détourner de ses propres doctrines et choisir de suivre les ordonnances de la nature humaine.

Il se soumettra donc à la volonté de Sue et redira les paroles désespérées de Job avant de mourir, après avoir cependant rejeté ses croyances aux textes bibliques et aux grands penseurs. Significativement, il retourne à Christminster, presque convaincu qu'il y mourra, afin de renouer avec son rêve qui jamais ne la quitte ("still

haunted by his dream" J 397). Il exprime pourtant désormais son mépris pour certains des illustres personnages qui ont fait le succès de la cité :

> The theologians, the apologists, and their kin the metaphysicians, the high-handed statesmen, and others, no longer interest me. All that has been spoilt for me by the grind of stern reality! (J 470)

Bien que Jude voie encore Christminster comme la ville idéale, il réprouve tous ceux qui s'y sont illustrés par leur travail **sur** (et non pas **avec** ainsi que le font les poètes) l'imaginaire.

Ainsi, attendant la mort comme une délivrance après des souffrances terrestres, comme l'événement qui aurait dû suivre celui de sa venue au monde, les dernières pensées du protagoniste vont au Livre de Job. Ce texte rappelle la bienveillante toute-puissance de Dieu lorsque le pauvre homme s'humilie, après avoir osé proclamer l'injustice divine et la tristesse de la condition humaine. Les murmures de Jude ("he whispered slowly" J 484) ressassent la révolte de Job pour évoquer l'absence d'espoir et de sens :

> "Let the day perish wherein I was born, and the night in which it was said, There is a man child conceived."
> ("Hurrah!")
> "Let that day be darkness [...]."
> ("Hurrah!")
> "Why died I not from the womb?" [...]
> ("Hurrah!")
> "Wherefore is light given to him in misery, and life unto the bitter in soul[19] ?" (J 484).

C'est bien la lettre qui exprime les sentiments finaux du personnage qui meurt seul et démuni. Au travers de la Sainte Ecriture il crie sa détresse.

Cependant, de même que la plainte de Job se fait plus tard louange[20], quelque chose d'autre se dit dans les paroles de Jude, rythmées par ses exclamations et la structure répétitive du texte biblique. Il meurt mais reste présent à travers le discours

---

[18] Castanet, pp. 76-77.
[19] Jude cite le Livre de Job 3 : 3-4, 11, 20.
[20] "I know that you can do all things
and that no purpose is beyond you. […]
Therefore I yield,
Repenting in dust and ashes." (Livre de Job 42 : 2 et 6)

des autres personnages. Quand la victoire de Job est d'ordre social et matériel (Dieu lui rend ce qu'il a perdu, enfants, biens, bétail) celle de Jude est d'ordre artistique et imaginaire puisqu'il est celui – avec Sue, son égale – dont le lecteur se souvient à la fin du texte, et il donne au roman sa profondeur. La preuve en est qu'on peut déceler « un sourire » sur son visage éteint (J 489), le sourire obscur clôturant un destin tragique et poétique.

Car Jude n'est pas qu'un être de papier : il représente l'artiste maudit et incompris[21]. Il est celui qui transgresse les lois et les interdits. Personnage tragique, sa mort est inscrite dans le roman : il ne reçoit pas l'amour d'une mère, sa famille a été décimée ("his own dead family" J 10). Sa tante pense qu'il aurait mieux valu pour lui qu'il meure avec ses parents :

> "It would ha' been a blessing if Goddy-mighty had took thee too, wi' thy mother and father, poor useless boy!" (J 10)

Il connaît aussi ses limites : "I have the germs of every human infirmity in me, I verily believe [...]" (J 316). Il est la figure de proue de l'humanité faillible, divisé entre le vouloir (étudier, entrer dans le clergé…) et le faire (la boisson, les femmes…), au contraire de Sue qui semble sans passion, à peine humaine, prête à l'abstinence comme à l'abnégation. La description qu'on a de lui en fait un jeune homme assez séduisant, "a kindly-faced young man" (J 168), mais pas exceptionnellement beau ; il arrête cependant le regard par son allure franche et son air sombre :

> Jude would now have been described as a young man with a forcible, meditative, and earnest rather than handsome cast of countenance. He was of dark complexion, with dark harmonizing eyes, and he wore a closely trimmed beard of more advanced growth than is usual at his age [...]. (J 91)

Dans la vie, il va d'une femme à l'autre car il aime Sue mais cède aux avances d'Arabella (J 219-220). Il est déchiré entre désir et loi :

> He passed the evening and following days in mortifying by every possible means his wish to see her, nearly starving himself in attempts

---

[21] Le poète maudit est une figure romantique par excellence. C'est donc de façon détournée que le romantisme ressurgit dans le roman, au travers de l'écriture et renouvelé par la modernité naissante.

> to extinguish by fasting his passionate tendency to love her. He read sermons on discipline [...]. (J 229)

Il est "the impulsive Jude" (J 232) – autre titre possible pour le roman – hésitant entre imaginaire et symbolique, mais toujours guidé par ses pulsions, menant une vie chargée de contradictions ("the life of inconsistency he was leading", J 162). Il dessine les contours d'un monde imaginaire au lieu de chercher à percevoir la réalité, parce que ses yeux sont ceux du poète tel que le décrit Shakespeare :

> The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
> And as imagination bodies forth
> The forms of things unknown, the poet's pen
> Turns them to shape, and gives to airy nothing
> A local habitation and a name[22].

La beauté plastique de la forme le séduit plus que ce qu'elle cache, tel le poète pour Matthew Arnold : "Not deep the Poet sees, but wide[23]." Il est un artiste formel, amoureux de l'architecture néo-classique de son siècle et de la reproduction minutieuse de la Jérusalem biblique (J 127-128). Il semble rester attaché à son imaginaire propre qui masque la faille par laquelle le réel s'immisce dans le symbolique – et il faudra attendre un Conrad pour que l'horreur surgisse dans la vision de l'artiste[24].

Jude se heurte à l'impossible ascension sociale et culturelle d'un homme du peuple. Dans son discours devant la foule assemblée pour "Remembrance Day", il exprime son incapacité à faire fructifier son travail, peut-être parce que le monde n'était pas prêt à l'accueillir. Comme le dit Sue :

> "Remember that the best and greatest among mankind are those who do themselves no worldly good. Every successful man is more or less a selfish man. The devoted fail… "Charity seeketh not her own." " (J 433)

Jude est un grand homme qui laisse sa marque sur tous ceux qui le rencontrent, extra ou intra-diégétiquement. Mais il appartient à la classe de ceux qui doivent user leur

---

[22] William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Oxford, Oxford University Press, 1968, act 5, sc. 1, ll. 12-17.
[23] Matthew Arnold, "Resignation", l. 214, in *Poems : Early Poems, Narrative Poems and sonnets*, London, Macmillan, 1888, p. 88.

corps pour se nourrir malgré ses aptitudes intellectuelles et sa fragile condition physique[25]. Il a vécu avant son temps, et il reconnaît qu'il est maintenant trop tard[26] : "And it is too late, too late for me!" (J 479).

Dans ce discours devant la foule assemblée pour voir défiler les jeunes diplômés il fait le bilan de sa vie et constate son ambition perdue, ses faiblesses. Que dire de son échec ? Qu'a-t-il accompli ? C'est la question que pose ce roman à l'aube du vingtième siècle. Jude est la figure du poète maudit qui meurt seul et incompris puisque même Sue choisit de rejeter les idéaux qu'ils ont partagés. Cependant son personnage annonce ce qui sera banalisé un siècle plus tard en Occident : le droit à l'éducation pour tous, le divorce, le concubinage… Jude, être social, sait qu'il a vécu trop tôt :

> "Perhaps the world is not illuminated enough for such experiments as ours! Who were we, to think we could act as pioneers!" (J 421).

Il est le poète tel que le concevait Hardy :

> My opinion is that a poet should express the emotion of all the ages and the thought of his own[27].

Les protagonistes ont voulu vivre en artistes, en visionnaires, mais la loi le leur a interdit. Jude a voulu abandonner le discours social pour parler une langue qui donnerait libre cours à son imaginaire et laisserait place à un regard dénué de jugement : la contemplation. Mais c'est finalement l'acte de lecture qui le libère de sa condamnation et lui ouvre les portes du monde idéal auquel il aspirait. Il est *Jude l'obscur* et se singularise par son destin tragique, à contre-courant ; il est un. C'est donc en tant que signifiant dans le texte qu'il entre aussi dans l'ordre symbolique. Mais la lettre à la fois le condamne à mort et lui permet de renaître sans cesse dans la

---

[24] Voir *infra*, p. 277, *sq*.
[25] "[His beard], with his great mass of black curly hair, was some trouble to him in combing and washing out the stone-dust that settled on it in the pursuit of his trade" (J 91). Alors qu'il est malade le narrateur souligne "the increased delicacy of his normally delicate features, and the childishly expectant look in his eyes" (J 380). Jude reconnaît lui-même ses faiblesses : "I was never really stout enough for the stone trade" (J 478).
[26] *Cf.* Howe, in *Jude*, Norton, pp. 393-403 : Irving Howe montre en quoi Jude est un roman moderne plutôt que victorien.
[27] Morrison, p. 108, cite Hardy d'après F. E. Hardy.

lecture, par-delà les mots, car « [i]l y a une fonction de la lettre qui échappe à l'ordre signifiant[28]. »

Cet espace que la lettre ne vient pas conquérir est le même que celui qui s'évide lorsque chute l'objet, permettant à la voix de surgir :

> [La voix] est le lieu symbolique par excellence puisqu'elle est indéfinissable autrement que par le rapport, l'écart, l'articulation entre le sujet et l'objet, l'objet et l'Autre, le sujet et l'Autre. [...] elle ne se donne à entendre que dans l'éclatement ou la chute de l'objet (a), dépositaire du secret de l'énigme[29].

Jude contourne la lettre en accédant à la voix du poète ; il ouvre les possibilités de la lecture en acceptant de perdre l'objet de son désir. C'est la demande sans réponse, la coupure entre lui et l'objet qui fondent sa parole dans le texte et permettent au roman de ne pas sombrer avec la disparition du protagoniste, car pour Hardy l'art naît de la confrontation entre la vie et la mort[30].

Cette fonction de la lettre, Sue la connaît. Elle sait que le langage peut parfois vaciller, mais nous verrons que c'est finalement son personnage qui cèdera devant la loi.

II. Sue.

Sue est l'autre personnage principal du roman de Hardy, l'un des plus beaux portraits de la littérature anglaise selon Ian Watt[31], souvent présentée comme le vrai centre d'intérêt du texte. Figure controversée, elle est tantôt considérée comme une

---

[28] Castanet, p. 75.
[29] Vasse, p.14.
[30] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, pp. 242-243 : "Life for him must pass into the realm of death before it can be rescued in art." L'auteur démontre également (pp. 223-236) que lorsque meurent les personnages de Hardy – dans ses poèmes, mais cela s'applique aussi bien aux romans – ils ne trouvent pas le repos et l'oubli. Ils continuent au contraire de s'adresser à nous. J. H. Miller conclut : "Hardy's vision of human life seems to end not with death but with a glimpse of the fact that it may be impossible to die." (*ibid*., p. 236)
La réalité de la mort s'inscrit donc dans le texte, au travers du travail de l'écriture et par le biais des personnages : "[…] death not only underlies life but breaks through, violently ruptures and makes itself visible in its signature or trace left on living bodies". (Bronfen, "Close encounters of a fatal kind", p. 234)
[31] Watt, *The Victorian Novel*, p. 441 : "[S]he is one of the great triumphs of psychological portraiture in the English novel."

représentante de la femme moderne, tantôt comme le fruit de la civilisation britannique dans les années 1860[32]. On l'a dite homosexuelle ou asexuée.

Nous espérons montrer en quoi ce personnage, précisément par ces ambiguïtés, contribue à enrichir le texte de *Jude* et à étoffer l'univers qu'y dépeint Hardy : un monde aux multiples facettes, où l'homme a l'obligation de choisir entre ses rêves et les lois, l'enjeu n'étant autre que la vie ou la mort.

A. Sue l'obscure.

Le cheminement des protagonistes est l'une des ironies de ce roman car Jude, à la fin de sa vie, en arrive là où se place Sue lorsque nous la rencontrons. Par exemple, comme le protagoniste, elle est séduite par la beauté des formes qu'elle rencontre : elle confectionne des objets d'art religieux (J 105), elle aide Jude à restaurer l'inscription des Dix Commandements dans une église et fabrique avec lui la maquette d'une des universités de Christminster (J 350). Elle connaît la Bible et aime la poésie du « Cantique des Cantiques » : "such ecstatic, natural, human love as lies in that great and passionate song!" (J 182). La musique est un autre art qu'elle pratique ; l'hymne qui a tant ému Jude éveille en elle des sensations identiques (J 240-241).

Pourtant, elle refuse les croyances qui s'attachent à l'Anglicanisme. Ainsi, bien qu'évoluant dans un environnement religieusement connoté, elle s'en détache souvent pour voguer vers d'autres univers artistiques : elle achète par exemple deux statues de divinités grecques (J 111). Il apparaît aussi, dans les citations où elle parle des cathédrales, combien elle s'écarte de l'orthodoxie et remet en question la validité de ces lieux de culte.

Elle semble en avance sur son époque et libérée de toute crainte face à la censure sociale. Son histoire avec un jeune étudiant la présente telle une femme

---

[32] Shires, in Kramer, p. 160.

moderne et libérée[33]. Elle se sent plus attirée par l'architecture d'une gare que d'une cathédrale :

> "Shall we go and sit in the Cathedral?" he asked, when their meal was finished.
> "Cathedral ? Yes. Though I think I'd rather sit in the railway station," she answered [...]. "That's the centre of the town life now. The Cathedral has had its day!" (J 160)

Elle critique également la culture défendue à Christminster, ville aux mœurs médiévales :

> "The mediaevalism of Christminster must go, be sloughed off, or Christminster itself will have to go." (J 180)

Sue paraît parler ici en faveur d'une politique sociale et culturelle progressiste, voire réformatrice[34]. Selon elle, la cité universitaire doit changer pour subsister car l'ignorance des érudits face aux gens du peuple n'est qu'une forme de féodalisme :

> "I have no respect for Christminster whatever, except, in a qualified degree, on its intellectual side," said Sue Bridehead earnestly. [...]. "It is an ignorant place, except as to the townspeople, artisans [sic], drunkards and paupers," she said, perverse still at his differing from her. (J 180)

Seuls les savants désintéressés et les démunis[35] ont quelque dignité à ses yeux.

Car elle recherche des valeurs nouvelles qui ne seraient pas dictées par les dogmes religieux ou socio-culturels. Mais ce faisant, sa quête prend une dimension purement intellectuelle. Elle conduit à l'orée du Positivisme d'Auguste Comte qui divise l'histoire de l'humanité en trois états : théologique, métaphysique et positif. Sue rejette les croyances de son temps et va au-delà de la métaphysique en cherchant à vivre selon des lois naturelles et scientifiques.

---

[33] Pour Irving Howe, elle est « une fille moderne » : "If she could not appear in an earlier nineteenth century novel, she certainly could in a twentieth century one – the only difference would probably be that now, living in her neat brownstone apartment in Manhattan or stylish flat in London and working for a publishing house or television company, she would have learned a "healthier" attitude toward sex." (Watt, *The Victorian Novel*, pp. 437-438). La version qu'elle donne de sa vie commune (J 177-178) n'est en rien éloignée de certains modes de vie actuels.

[34] Nous avons évoqué plus haut l'idéologie réformatrice de la Fabian Society et du mouvement socialiste en Angleterre (voir *supra*, pp. 3-4, n. 5).

[35] Jude découvrira plus tard cet aspect de la vie à Christminster (J 140), mais continuera cependant de vénérer la cité et les érudits qu'elle abrite.

Elle tente de rendre son existence supportable par une complétude intellectuelle, qui ne fait que remplacer une plénitude religieuse qu'elle rejette au départ. Car Sue redoute le vide : sa pratique de l'enluminure s'apparente au baroque, art du trop-plein par excellence, et elle avoue ne pas aimer les ruines, ni le Gothique[36] d'ailleurs :

> "Where shall we go?"
> "I have leave from three to nine. Wherever we can get to and come back from in that time. Not ruins, Jude – I don't care for them."
> "Well, Wardour Castle. [...]"
> "Wardour is Gothic ruins – and I hate Gothic!"
> "No, quite otherwise. It is a classic building – Corithian, I think; with a lot of pictures."
> "Ah – that will do. I like the sound of Corinthian. We'll go." (J 162).

Le passage au mysticisme sera alors aisé : la vie de Sue pourrait n'être qu'un retournement quelque peu ironique, à l'image de l'histoire du positivisme dont certains partisans pratiquèrent bientôt un véritable culte.

Son savoir est donc relativement artificiel, contrairement à celui du protagoniste qui s'efforce toujours de remonter aux sources de la connaissance, en étudiant par exemple des textes en latin, en grec, et les écrits des Pères de l'Eglise (J 171). Sue reste une figure énigmatique pour Jude dont le cheminement se fait à l'inverse et avec plus d'authenticité. C'est en ce sens qu'elle est cette créature dérangeante que décrit D. H. Lawrence :

> One of the supremest products of our civilization is Sue, and a product that well frightens us[37].

Elle qui voudrait échapper à la lettre pour ne pas être réduite à une image – celle de la femme victorienne[38] – ne peut qu'être prise au piège par son propre

---

[36] En ce sens, elle diffère de Jude. Cela permet d'anticiper l'incapacité de Sue à accepter toute forme de castration, de blessure, d'échec puisque le Gothique, qui refuse d'embellir ou d'enluminer et préfère déformer, peut être vu comme un travail **avec** l'horreur et la perte (voir *supra*, p. 4, au sujet de Ruskin). On peut également noter la complexité de ses goûts artistiques qui incluent le baroque et son opposé, le classicisme. Elle semble en fait rechercher avant tout dans l'art la représentation en plus beau de la réalité, selon des critères identiques à ceux avancés par Aristote. Enfin, elle est sans doute moins moderne que Jude qui accepte le dialogue avec ce qui lui est étranger, tandis que Sue s'en tient à ce qui lui plaît, ce qu'elle trouve beau, ce qui est de son temps (voir *infra*, p. 374, n. 231).
[37] Lawrence, p. 109.
[38] La citation qui suit, de Havelock Ellis, l'un des pionniers de la sexologie et défenseur des droits de la femme, montre bien quelle est cette image de la femme victorienne : "Nature has made women more like children in order that they may better understand and care for children." (Harrison, p. 158).

savoir. Elle poursuit sa quête de liberté à travers des lectures et la découverte d'une culture qui, malgré des postulats novateurs[39], s'est déjà érigée en norme. Elle diffère de Jude qui, on l'a vu plus haut, acquiert quant à lui le savoir de l'artiste, c'est-à-dire un savoir autre qui ne peut être socialisé.

Au fil des pages on s'attend à ce que l'artiste qui se cache en elle surgisse. Lors de la foire du Wessex où est exposée la maquette de l'université, le narrateur suggère que la sensibilité, voire la sensualité, de Sue s'éveille enfin :

> In the meantime the more extraordinary couple and the boy still lingered in the pavilion of flowers – an enchanted palace to their appreciative taste – Sue's usually pale cheeks reflecting the pink of the tinted roses at which she gazed[40]; for the gay sights, the air, the music, and the excitement of a day's outing with Jude, had quickened her blood and made her eyes sparkle with vivacity. (J 352)

Elle demeure cependant une artiste incomplète car elle ne franchit pas le seuil de ses émotions. Son esprit apparemment révolutionnaire dissimule en réalité un penchant pour l'art classique : Sue connaît les auteurs antiques, elle se passionne pour la Grèce et se laisse séduire par la sonorité du mot "Corinthian". Lors de la visite d'un musée, pendant que Jude s'attarde devant des tableaux de thème religieux, Sue choisit de contempler des œuvres néo-classiques : "she would move on and wait for him before a Lely or Reynolds" (J 163). Lorsque Jude avoue être las de restaurer des églises gothiques, elle répond :

> "You ought to have learnt Classic. Gothic is barbaric art after all. Pugin was wrong, and Wren was right." (J 364)

---

[39] Elle cite un passage de *On Liberty* de John Stuart Mill dans lequel l'auteur parle en faveur de la liberté d'expression : "She, or he, "who lets the world, or his portion of it, choose his plan of life for him, has no need of any faculty other than the ape-like one of imitation." " (J 267). Mais en 1895, les lois pour la liberté d'expression ont déjà été votées – un tel processus se dessina dès 1829 avec le "Catholic Emancipation Act". En 1871 la religion cessa d'être un critère d'admission à l'université. "The Employer and Women Act" affirma le droit des femmes en 1875, six ans après *The Subjection of Women* de Mill.

[40] Au sujet de la rose, Penny Boumelha rappelle que cette fleur qui symbolise la sensualité féminine est mise en opposition, dans la tradition littéraire, avec le lys, "the lily", image de l'esprit. Sue désigne le lys ainsi que le montre le narrateur lorsque celle-ci est revenue vers Phillotson : "She had never in her life looked so much like the lily her name connoted as she did in that pallid morning light" (J 441). Elle ne peut alors que s'opposer à la femme charnelle, la rose : Arabella. (Boumelha, in *Jude*, Norton, p. 443). La scène au jardin de roses invite le lecteur à faire vaciller ces identifications rigides, sans omettre pourtant que cette attitude de Sue est aussi passagère que la lumière rose qui ne rehausse son teint qu'un instant.

Notons enfin que lorsqu'elle énumère les livres qu'elle a lus (J 176-177[41]), elle avoue connaître les grands classiques mais ne pas avoir lu les originaux, se contentant de leur traduction.

Sue se singularise donc par ses ambiguïtés, et la structure de renversement textuel se trouve illustrée dans le cheminement des protagonistes :

> [...] Sue and himself had mentally travelled in opposite directions since the tragedy: events which had enlarged his own views of life, laws, customs, and dogmas, had not operated in the same manner on Sue's. She was no longer the same as in the independent days, when her intellect played like lambent lightning over conventions and formalities which he at that time respected, though he did not now. (J 411-412)

Pour Dale Kramer, Sue est le personnage le plus déroutant de Hardy[42]. Elle apparaît comme la face obscure du protagoniste et de *Jude* dans son ensemble[43].

> Viewed as centred upon Jude Fawley, *Jude the Obscure* is a fatigued and awkward and really rather dismal performance. Viewed as centred upon what the impressed but scandalized Edmund Gosse called Sue's *vita sexualis*, there can be no doubt that *Jude the Obscure* stands among the most impressively exploratory and intuitive of modern English novels[44].

Une telle lecture reste sourde à la richesse du traitement du personnage masculin et donne une vision fort restrictive de l'autre protagoniste, mais permet cependant de s'aventurer plus loin dans la critique du personnage de Sue.

Celle-ci se caractérise moins par sa modernité que par son désir de revenir aux sources de la vie en société, avant même que la civilisation n'ait pu dicter ses lois. Tandis que Jude étudie afin de gravir les échelons de la connaissance sans se soucier de l'échelle sociale, Sue est en quête de valeurs nouvelles et authentiques :

> "But you were elbowed off the pavement by the millionaire's sons." "Well, I can do without what it confers. I care for something higher." "And I for something broader, truer," she insisted. (J 181)

---

[41] Voir *infra*, p. 163, n. 46.
[42] Kramer, in Kramer, p. 164 : "she's arguably Hardy's most challenging character to understand."
[43] Remarquons que se devine, par un jeu de sonorités, le nom de Sue dans celui de Jude.
[44] Dale Kramer cite J. I. M. Stewart (*Thomas Hardy : A Critical Biography*, Longman, London, 1971), in Kramer, pp. 171-172.

Elle considère par exemple que la Bible a été manipulée et transformée par les hommes : “people have no right to falsify the Bible” (J 182). C'est pour cette raison qu’elle tente de rétablir l'harmonie du texte sacré en le réorganisant selon l'ordre qui lui paraît le plus naturel : l'ordre chronologique.

Par son anticonformisme Sue tente de remettre en question l’ensemble des fondements de la culture victorienne qui puise sa source dans l’histoire aussi bien religieuse que politique du pays. C’est pourquoi elle méprise quelque peu la minutieuse reproduction de Jérusalem qui, selon elle, a tout à envier à Athènes, Rome et Alexandrie :

> “I fancy we have had enough of Jerusalem,” she said. “Considering we are not descended from the Jews. There is nothing first-rate about the place, or people, after all – as there was about Athens, Rome, or Alexandria, and other old cities.” (J 127)

Elle se veut hors-religion et hors-civilisation. Elle exprime cela fort bien en s’adressant à Jude qui la croit si moderne : “You called me a creature of civilization [...]. I am a sort of negation of it” (J 176). C'est pour cette raison qu’elle paraît immatérielle à Jude, presque désincarnée : “so ethereal” (J 223), “so uncarnate” (J 224). Elle demeure une énigme pour le protagoniste, “a riddle” (J 160 et 274), d'autant plus qu’elle est vue le plus souvent de l’extérieur, à travers les yeux de celui-ci : elle est une part de l’obscurité de Jude qui la trouve si peu conventionnelle (“unconventional[45]” J 178).

Elle rejette la culture qu'elle connaît si bien, elle qui a lu plus que Phillotson et plus que Jude[46], et aspire à un retour vers une époque plus ancienne que l’ère chrétienne :

> “So would you be if you had lived so much in the Middle Ages as I have done these last few years! The Cathedral was a very good place four or five centuries ago; but it is played out now… I am not modern, either. I am more ancient than mediaevalism, if you only knew.” (J 160)

---

[45] Phillotson partage la perplexité du protagoniste. Voir *infra*, p. 178.

[46] “[…] I know most of the Greek and Latin classics through translations, and other books too. I read Lemprière, Catullus, Martial, Juvenal, Lucian, Beaumont and Fletcher, Boccaccio, Scarron, De Brantôme, Sterne, De Foe [sic], Smollett, Fielding, Shakespeare, the Bible, and other such […]” (J 176-177).

Si Sue est moderne, ce n'est pas parce qu'elle croit au progrès, mais parce qu'elle espère, en fuyant dans un passé lointain et obscur, échapper à tout référent qui la cristalliserait en une créature reconnaissable et définissable. Elle voudrait retrouver une civilisation où l'homme n'aurait pas laissé de traces et où la chute n'aurait pas instauré à jamais la division[47].

De là vient son étrangeté : cette jeune fille cultivée tente d'échapper à sa propre culture et renie, par exemple, les particularités de son sexe. Jude ne parvient pas à comprendre qui elle est :

> Jude felt much depressed, she seemed to get further and further away from him with her strange ways and curious unconsciousness of gender. (J 179).

Ce passage souligne les divergences entre les deux personnages. La réticence de Sue à vivre sa sensualité est bien un des éléments qui l'opposent à Jude, lui qui se laisse séduire par Arabella puis par sa cousine. Le narrateur suggère d'ailleurs que l'héroïne est loin de correspondre aux critères de l'épouse type. Elle est en réalité :

> [...] the slim little wife of a husband whose person was disagreeable to her, the ethereal, fine-nerved, sensitive girl, quite unfitted by temperament and instinct to fulfil the conditions of the matrimonial relation with Phillotson, possibly with scarce any man [...]. (J 261)

Cette absence de désir sexuel fonctionne comme l'un des pivots de la tragédie dans *Jude* : elle mène à sa perte le premier compagnon de Sue – le jeune étudiant ; elle conduit Jude à passer une nuit avec Arabella ; enfin la répugnance qu'elle éprouve face à Phillotson prend une tournure tragique lorsqu'elle lui offre son corps en signe de repentance après leur remariage.

La scène dans laquelle Jude héberge Sue qui s'est enfuie de son école à Melchester est une belle illustration de cette particularité du personnage féminin ("a peculiarity in me" J 177). Ses habits sur la chaise ne sont qu'un voile neutre qui cacherait un être asexué : "They are only a woman's clothes – sexless cloth and

---

[47] Le Livre de la Genèse instaure cette division en bannissant Adam et Eve hors du Jardin d'Eden (Genèse 3 : 23) et en leur donnant conscience de leur différence sexuelle (Genèse 3 : 7). Plus tard, l'épisode de la Tour de Babel renforce la notion de discorde. D'autres exemples, tels que Caïn et Abel (Genèse 4), Esaü et Jacob (Genèse 27)… illustrent tout aussi bien la division dont décide le Verbe divin.

linen…" (J 173). Selon elle, le corps, les habits, les formes ne font pas la femme[48]. Le regard social la désigne comme telle, mais elle refuse d'endosser le rôle qu'on lui attribue. Elle ne veut pas revêtir la fonction de la femme soumise au régime patriarcal de la société victorienne ; comme Diane dans le mythe d'Actéon, elle est « cette faille dans l'Autre signifiant », ce « personnage par excellence qui se refuse, dit non au désir de l'Autre », Sue est « l'Un-en-moins[49] ». Sa tentative d'échapper à Phillotson[50] en sautant par la fenêtre (J 271) signifie bien son désir de ne pas se livrer au regard masculin et d'affirmer son autonomie – désir qui s'évanouira lorsqu'elle acceptera à la fois le dogme religieux et la loi matrimoniale.

Ainsi elle tente bel et bien de nier la civilisation dans laquelle elle évolue. Elle se pose comme négation de la barre sur le sujet, et par conséquent de la différence sexuelle, jusqu'à ce que le désir de Jude la marque en tant que sujet sexué traversé par le manque. Elle aspire à retrouver son enfance, celle d'avant l'acquisition du langage, donc avant la connaissance des différences homme / femme, nature / culture, loi / interdit (alors que Jude connaît et respecte ces interdits pour les braver ensuite). Elle voudrait se positionner en deçà du stade du miroir pour se figer dans une identification imaginaire à elle-même, dans une personnalité narcissique inaccessible. Elle se satisfait d'une image unifiée que lui renverrait le miroir :

> [...] a self-recognition, the imaginary completion offered to the minimal body, the imaginary blinding that goes along with it, the recognition that is intrinsically a miscognition [...][51].

Le texte met en relief cet aspect du personnage. Alors qu'elle est Mrs Phillotson, Sue apparaît toujours comme une enfant : elle avoue avoir beaucoup d'affection pour Jude, lui accorde parfois même un baiser, mais veut s'en tenir à cette relation qu'elle dit suprêmement subtile, "of a supremely delicate kind" (J 287),

---

[48] Sue se présente telle l'antithèse de l'Abbé Choisy, personnage travesti qui, selon Hervé Castanet, démontre « *par monstration*, que l'habit fait […] la femme, que sous l'habit il devient femme » (Castanet, p. 41).

[49] Castanet, p. 14. Pour Jacques Lacan dans le *Séminaire XX* , « l'Autre […] c'est l'Un-en –moins », ce qui « ne se noue pas » au signifiant Un, ce qui reste en dehors de la chaîne signifiante (*Ibid.*, p. 16). Notons aussi qu'Actéon croit que « ce qui représentait [Diane] *visiblement* […] était la déesse. » Or Jude idéalise Sue et voit en elle une divinité (J 174) : il donne une « consistance imaginaire » à ses formes quand Sue veut, elle, les nier (*Ibid*., p. 15).

[50] Voici ce que Sue (toujours à demi-mot, sans se dévoiler entièrement) dit ressentir au sujet de son devoir conjugal envers Phillotson: "a physical objection – a fastidiousness" (J 250).

[51] Dolar, in Zizeck, p. 13.

pour ne pas dire excessivement ambiguë. Le narrateur confirme cette vision du personnage lorsque les deux protagonistes se rendent à Aldbrickham après que Sue a quitté Phillotson :

> Though so sophisticated in many things she was such a child in others that this satisfied her, and they reached the end of their journey on the best of terms. (J 288)

De plus, son comportement est souvent enfantin, comme lorsqu'elle se blottit contre Jude, "pressing her little face against his breast as if she were an infant" (J 413). De même son attitude envers son prétendant est celle d'une petite fille avec son amoureux :

> "Now I forgive you! And you shall kiss me just once there – not very long." She put the tip of her finger gingerly to her cheek; and he did as commanded. "You do care for me very much, don't you, in spite of my not - you know?" (J 292)

Elle est incapable d'évoquer l'acte sexuel auquel elle se refuse. Au contraire, elle dit souvent ce qu'elle voulait ne pas dire, concluant ses déclarations par un "There, I've said it" (J 266, 289). Irving Howe résume ainsi le personnage :

> She is all seriousness, but without that security of will which enables one to live out the consequences of an idea to their limit. She is all feminine charm, but without body, without flesh or smell, without femaleness[52].

Dans une lettre à son ami Edmund Gosse du 20 novembre 1895, Hardy évoque également le caractère dérangeant de Sue :

> [...] there is nothing perverted or depraved in Sue's nature. The abnormalism consists in disproportion, not in inversion, her sexual instinct being healthy, as far as it goes, but unusually weak and fastidious. Her sensibilities remain painfully alert notwithstanding, as they do in nature with such a woman[53].

Et en effet, s'il y avait inversion, elle serait alors dans l'autre camp – celui du pouvoir phallique en tant qu'il s'oppose à l'Autre féminin –, tandis qu'elle cherche à n'être nulle part. Cette volonté de Sue d'être radicalement différente, d'être autre

---

[52] Howe, in *Jude*, Norton, p. 401.
[53] Letter to E. Gosse, 20. 11. 1895, in *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 99.

sans être l'Autre, se traduit souvent par les ambiguïtés de son discours. Ainsi, parlant de Phillotson :

> "He is the only man in the world for whom I have any respect or fear [...]."
> "I'll go to him and explain –" began Jude.
> "O no, you shan't. I don't care for him." (J 185)

Elle se contredit également en évoquant sa relation avec Jude : elle commence par lui interdire de l'aimer : "You mustn't love me" (J 186) ; puis elle se rétracte peu après :

> The next morning there came a letter from her, which, with her usual promptitude, she had written directly she had reached her friend's house. She told him of her safe arrival and comfortable quarters, and she added: –
> "What I really write about, dear Jude, is something I said to you at parting [...]. *If you want to love me, Jude, you may*: I don't mind at all; and I will never say again that you mustn't!" (J 186)

Ainsi, bien que Sue soit une énigme pour lui, Jude parvient cependant à discerner cette ambivalence chez sa bien-aimée qu'elle reconnaît elle aussi :

> "[...] under the affectation of independent views you are as enslaved to the social code as any woman I know!"
> "Not mentally. But I haven't the courage of my views, as I said before." (J 288)

Nous pouvons citer d'autres passages dans lesquels Jude s'émerveille de la singularité de Sue qui la rend différente des autres femmes:

> "[...] you spirit, you disembodied creature, you dear, sweet, tantalizing phantom – hardly flesh at all; so that when I put my arms round you I almost expect them to pass through you as through air!" (J 292)

Et plus loin :

> "But you, Sue, are such a phantasmal, bodiless creature, one who – if you allow me to say it – has so little animal passion in you, that you can act upon reason in the matter [of love]." (J 308-309)

Dans le premier exemple, Sue, quoique fantomatique, conserve les attributs d'une femme attirante ("sweet, tantalizing") et donc clairement sexuée. Dans le second, le terme "phantasmal" nous rappelle que « fantôme » et « fantasme » dérivent tous deux du latin « phantasma ».

D'ailleurs, en devenant mère, elle échoue clairement à rester un être asexué. Sue, "the too excitable girl" (J 171), ne parvient pas à nier totalement sa propre sensibilité. Ses habits sont bien un voile qui cache et révèle une femme. Ainsi dans le train qui mène les deux protagonistes vers Alfredstone lors de la visite à leur tante malade, Jude observe les formes de Sue, bien que si délicates et si différentes de celles d'Arabella.

Le corps de Sue est la cause de beaucoup de maux pour elle-même d'abord ("this pretty body of mine has been the ruin of me already!" J 472) mais aussi bien évidemment pour ses prétendants. Son corps de femme désirable les incite à la transgression : "I simply am going to act by instinct, and let principles take care of themselves", dit Phillotson (J 275), tandis que Jude est prêt à faire fi de ses certitudes pour elle (J 256).

Elle ne parvient donc pas à masquer ce qu'elle est. Selon Hervé Castanet,

> [...] de ce voile, de ce rideau notre habit fait décoration et enluminure [...] et les offre aux regards fascinés des spectateurs de son petit théâtre[54].

Le voile fascine les autres, ceux qui regardent, et Jude est un observateur fasciné par Sue.

> Le rideau prend sa valeur, son être et sa consistance, d'être justement ce sur quoi se projette et s'imagine l'absence. Le rideau, c'est, si l'on peut dire, l'idole de l'absence[55]…

L'absence dont il est question ici est celle de ce rien qu'est le « phallus en tant qu'il manque à la femme[56]. » Sue ne peut se résoudre à accepter l'absence sous quelque forme que ce soit. Elle se refuse à porter la barre qui la désigne comme femme et qui la ferait entrer dans la chaîne symbolique des êtres.

---

[54] Castanet, p. 47.
[55] *Ibid*., p. 47, cite Lacan, *La relation d'objet*, p.155.
[56] *Ibid*., p. 47, cite Lacan, *La relation d'objet*, p.156.

B . Confrontée à la loi.

Le personnage de Sue semble être ancré dans l'imaginaire et se tenir figé devant le miroir sans aller au-delà, figé dans un avant le langage, avant l'absence, avant la perte et la barre sur le sujet. Pour cette raison, Jude voit en elle un être hors du commun et particulièrement précieux :

> Looking at his loved one as she appeared to him now, in his tender thought the sweetest and most disinterested comrade that he had ever had, living largely in imaginings, so ethereal a creature that her spirit could be seen trembling through her limbs, he felt heartily ashamed of his earthliness [...]. (J 223)

L'esprit de sa bien-aimée semble si pur au protagoniste qu'il l'appelle "a woman-poet, a woman-seer, a woman whose soul shone like a diamond" (J 419[57]).

Parce qu'elle se veut libérée de tout système de pensée conventionnel, elle rejette obstinément la figure du Christ qui représente, selon elle, la possibilité d'un équilibre entre présence et absence et donc la disparition du rêve, l'impossibilité d'un idéal[58]. Elle cite Swinburne :

---

[57] Nous disions de Sue (voir *supra*, p. 163) qu'elle demeure une énigme pour le texte et pour le protagoniste. La réalité du corps voudrait se nier chez ce personnage (au contraire d'Arabella) qui donne l'impression d'un être humain sensible et libre plutôt que d'une femme à part entière : Jude l'appelle "dear, free Sue Bridehead" (J 226). Jude ne comprend pas ("Yet she seemed unaltered – he could not say why." J 225) mais le narrataire sait que Sue n'a pas consommé son mariage, et le narrateur souligne qu'elle n'est pas faite pour l'union maritale (J 224 et 261). Pour citer d'autres exemples : "you are absolutely the most ethereal, least sensual woman I ever knew to exist without inhuman sexlessness" (J 412) ; notons qu'ici Jude semble répondre aux critiques qui voient en Sue une image perverse et effrayante de la femme (cf. D. H. Lawrence, cité p. 160). Le texte souligne donc tantôt son appartenance générique du côté des femmes, tantôt il la remet en question : "You are, upon the whole, a sort of fay, or sprite – not a woman!" (J 422). Sue représenta sans doute un pénible et délicat travail de création pour Hardy ainsi que le suggère Penny Boumelha : "the numerous revisions in which Hardy removes expressions referring to Sue's warmth and spontaneity and substitutes references to her reserve or coolness […] should be seen, rather, as her response to the complexities and difficulties of her sexuality and its role in her relationships than as a straightforward denial of it." (Boumelha, in *Jude*, Norton, p. 440).

[58] Sue semble évoluer dans le monde des idées de Platon, et prend soin de toujours se dissocier de toute matérialité. On peut noter par exemple qu'elle est piètre gestionnaire puisqu'elle perd, dans un mauvais placement, l'argent que son ami étudiant lui avait confié (J 178).

> "Thou hast conquered, O pale Galilean:
> The world has grown grey from thy breath[59]!" (J 113)

Elle ne peut se résoudre à accepter l'organisation sociale en tant qu'elle est régie par la tradition d'inspiration biblique. Le système patriarcal tend à ôter à l'univers son pouvoir d'émerveillement. Aux yeux de Sue, l'accès à l'ordre symbolique par la coupure signifiante qui instaure le langage annonce la mort de l'imaginaire. Ainsi, la disparition des enfants est le signe de cette fracture où se met en place l'absence :

> "We said – do you remember? – that we would make a virtue of joy[60] [...]. What dreadful things I said! And now Fate has given us this **stab** in the back for being such fools as to take Nature at her word!" (J 405, je souligne)

Avant cela, le symbolique ne fait pas loi pour elle. Aussi quitte-t-elle Phillotson malgré son mariage et donne-t-elle des enfants à Jude. Elle refuse toute contrainte. Quel que soit le poids des conventions et de la discipline, elle garde sa fraîcheur enfantine :

> [...] she had altogether the air of a woman clipped and pruned by severe discipline, an under-brightness shining through from the depths which that discipline had not yet been able to reach. (J 157)

La castration ne fonctionne pas : les deux verbes, "clipped and pruned[61]", ne s'appliquent pas à sa personne. La discipline imposée aux jeunes femmes de l'école à Melchester ne parvient pas à ranger Sue dans les catégories du féminin, puisque peu

---

[59] Extrait de "Hymn to Prosperine". Swinburne, que Hardy affectionnait, demeura isolé de ses contemporains par son insistance sur la fonction qu'avait selon lui la poésie d'exprimer avant tout la beauté, tandis que le roman, genre nettement plus productif à cette époque, recherchait à dépeindre une expérience d'ordre moral.

[60] Remarquons que cette expression est un écho à l'utilitarisme prôné par John Stuart Mill, auteur fétiche de Sue. La devise de cette idéologie se résumait ainsi : "the greatest happiness for the greatest number of people." Sue en vient donc à rejeter l'enseignement auquel elle avait jusqu'alors cru fermement. J. S. Mill et Jeremy Bentham pensaient que la douleur et le plaisir étaient à l'origine de toute action humaine. Le seul critère de jugement moral du comportement humain devenait donc le bonheur procuré ou non par une action. A la lumière de cette pensée, l'histoire de nos deux protagonistes serait tout à fait immorale. C'est finalement Arabella qui serait le modèle à suivre puisqu'elle apparaît bien vivante à la clôture du roman, elle qui manipule l'ordre symbolique pour parvenir à ses fins.

[61] "Clip" signifie tailler ou rogner, comme lorsqu'on prive un oiseau de sa liberté. "Prune" désigne également l'action de tailler, d'élaguer. Ces deux mots évoquent la coupure qui vient constituer le sujet lorsqu'il accepte que l'objet chute : « refendu par le langage, effet de langage, le sujet est, aussi, simple effet de perte, car c'est de ces chutes de jouissance que constituent les objets *a* qu'il se soutient dans son être » (Cottet, in G. Miller, p. 26). Sue doit s'abandonner au désir de l'Autre pour accéder au rang de sujet : elle doit être femme face au désir masculin et donc reconnaître que, « [p]our elle, la castration est un fait accompli » (G. Miller, p. 86).

de temps après elle s'enfuira de ce lieu pour se réfugier chez Jude au mépris de toute bienséance et y revêtira des habits d'homme.

Ainsi, la « disproportion[62] » dont parle Hardy au sujet du désir sexuel de Sue s'apparente à la perversion plus qu'à quelque faiblesse puisque être pervers consiste à « contourner la loi, ce qui revient à éviter l'inter-diction (aux deux sens du terme), en déniant le rapport à l'objet [...][63]. » Sue évoque d'ailleurs très bien son incapacité à accepter la castration, la coupure, à l'image du sujet pervers : "Arabella's coming was the finish. Don't satirize me : it **cuts like a knife** !" (J 421, je souligne). Jude au contraire s'y soumet et même la met en scène :

> "Then let the veil of our temple be **rent in two** from this hour!" He went to the bed, removed one of the pair of pillows thereon, and flung it to the floor. (J 424, je souligne).

Le narrateur appuie cet aspect du personnage de Sue en montrant la perversité récurrente de son discours, "the perverseness that was part of her" (J 159). Jude énonce sans le savoir cette particularité de sa bien-aimée :

> "No, you are not Mrs Phillotson," murmured Jude. "You are dear, free Sue **Bridehead**, only you don't know it! Wifedom has not yet squashed up and digested you in its vast maw as an atom which has no further individuality." (J 226, je souligne).

Le patronyme de Sue pourrait suggérer qu'elle a la capacité de protéger l'intégrité et l'indépendance de son propre corps : "maiden**head**[64]" qui s'entend derrière Bridehead connote la virginité. Cependant ce même nom en suggère l'impossibilité : elle est déjà irrévocablement l'épouse ("**bride"**).

L'ambiguïté est constitutive du personnage de Sue. Dans son rapport au langage, il apparaît clairement qu'elle rejette l'ordre symbolique en tant que loi, mais

---

[62] Voir *supra*, p. 166. A l'époque où Hardy écrit ces mots, l'homosexualité, c'est-à-dire l'inversion des attirances sexuelles, était considérée comme un comportement pervers (du latin *perversus*, qui signifie renversé). C'est donc une telle accusation qu'il rejette. Cependant la perversion du personnage apparaît sous d'autres aspects.
Laura Green aborde, quant à elle, la question de l'androgynie de Sue sous l'angle de la critique sociale : "The novel reveals that it is easier for Hardy to imagine the dissolution of gender than of class boundaries, and to do so by challenging the conventions of femininity rather than those of masculinity." (Green, "Strange indifference of sex", p. 546)
[63] Vasse, pp. 123-124.
[64] *Cf.* Casagrande, p. 211.

tente cependant de le contourner, voire de l'utiliser pour attendre un idéal : son intérêt pour les œuvres classiques, par exemple, réside dans le mystère qu'elles entretiennent et disparaît lorsque l'énigme est résolue[65].

De même, la promesse de mariage qu'elle accorde à Phillotson n'est faite que de mots dont le sens varie avec l'intention du locuteur, comme si tout le langage n'était qu'une succession de déictiques. D'abord elle insiste sur le mode de parole utilisé, ici la promesse :

> "I have promised – I have promised – that I will marry him when I come out of the Training-School two years hence [...]." (J 159)

La réalité est mise à distance par cette répétition du verbe introducteur qui situe l'action dans l'hypothétique. Ensuite elle souligne que ce projet appartient à l'avenir et donc que les mots ne désignent ici rien de concret, voire rien de vrai : "What does it matter about what one is going to do two years hence!" (J 160). Alors que Jude sait que les paroles peuvent avoir une fonction performative, comme lorsque le prêtre déclare officielle l'union d'un homme et d'une femme, Sue croit pouvoir échapper au pouvoir du langage. Cependant, ne deviendra-t-elle pas Mrs Phillotson ?

Dans un autre tête-à-tête avec le protagoniste, elle utilise les mots pour masquer son embarras. Dans ce cas son érudition lui est bien utile en guise de digression :

> He noticed that whenever he tried to speak of the schoolmaster she turned the conversation to some generalizations about the offending Universities. (J 181)

Le langage se fait accessoire pour tantôt dissimuler, tantôt révéler des pensées :

> "You are in the tractarian stage just now, are you not?" she added, putting on flippancy to hide real feeling, a common trick with her. (J 181)

Elle sait donc user du double sens et parler avec sarcasme –à l'image d'Arabella – puisque Jude lui répond : "There's a sarcasm in that which is rather unpleasant to me, Sue" (J 181).

---

[65] "I […] found that all interest in the unwholesome part of those books ended with its mystery." (J 176).

Cette attitude de Sue vis-à-vis du langage touche à l'intersubjectivité : confrontée à l'autre, elle tente de se protéger de toute intrusion[66]. Aussi Jude ne manque-t-il pas de noter le contraste entre leurs discussions et leur correspondance :

> "It is very odd that –" He stopped, regarding her.
> "What?"
> "That you are often not so nice in your real presence as you are in your letters!" (J 197)

L'absence de l'autre permet à Sue d'être **toute** présente et de faire tomber les semblants : le jeu de présence / absence ne fonctionne pour Sue que dans cette dimension intersubjective de l'échange épistolaire. C'est alors le moyen pour elle de laisser affleurer son propre désir :

> Suddenly, however, quite a passionate letter arrived from Sue. She was quite lonely and miserable, she told him. She hated the place she was in; it was worse than the ecclesiastical designer's; worse than anywhere. She felt utterly friendless; could he come immediately? – though when he did come she would only be able to see him at limited times [...]. (J 155)

La limite s'impose dans la confrontation immédiate que représente l'acte de parole. Face à la présence d'autrui, c'est elle qui se dérobe afin de mettre le désir de l'autre – et peut-être même de l'**A**utre – à distance. Elle va donc dans ses lettres jusqu'à déclarer à demi-mot qu'elle aime Jude : elle commence par l'autoriser à être amoureux d'elle (J 186) ; puis la chaleur qui se dégage des lignes qu'elle lui envoie trahit son émotion :

> "'**Forgive me** for my petulance yesterday! I was **horrid** to you; I know it, and I feel perfectly miserable at my **horridness**. It was **so dear** of you not to be angry! **Jude, please still keep me as your friend and associate, with all my faults**. I'll try not to be like it again." (J 190)

La lettre est signée : "Your repentant Sue". L'emploi de l'impératif, du mode d'insistance, et d'un lexique qui connote des sentiments vivaces est tout en contraste avec la correspondance qui s'échange entre Sue et Phillotson.

---

[66] Si l'on s'en tient à la lecture de John Hillis Miller, c'est là une des marques de la modernité chez Hardy, puisque le roman victorien met plutôt en relief les relations intersubjectives et l'appartenance d'un individu à une communauté (J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction*, pp. 4-5 et 30-32).

Si c'est bien à lui qu'elle donne une promesse de mariage, cet engagement est concédé au cours d'une conversation. Aussi Sue ne se sent-elle pas réellement liée par sa parole. D'autre part, l'échange épistolaire avec Phillotson est d'ordre purement professionnel[67], quoique le maître d'école y voie la trace précieuse du lien qui l'unit déjà à sa promise.

> He presently took from a drawer a carefully tied bundle of letters, few, very few, as correspondence counts nowadays. [...] He unfolded them one by one and read them musingly. At first sight there seemed in these small documents to be absolutely nothing to muse over. They were straightforward, frank letters, signed "Sue B –"; just such ones as would be written during short absences, with no other thought than their speedy destruction, and chiefly concerning books in reading and other experiences of a Training school, forgotten doubtless by the writer with the passing of the day of their inditing. (J 192-193)

Phillotson représente précisément ce à quoi Sue veut échapper et son attitude envers lui est le symptôme qui signale que, pour elle, le Nom-du-Père est forclos[68]. Il est le représentant du père, celui dont Sue est coupée géographiquement et émotionnellement : elle change continuellement de sujet lorsque Jude parle de lui et se réjouit de ce qu'il ne lui rend que très rarement visite à Melchester. Elle ne prend pas même la peine de l'informer qu'elle a dû quitter l'école et il apprend brutalement la nouvelle par un interlocuteur inconnu :

> There the news of her departure – expulsion as it might almost have been considered – was flashed upon him without warning or mitigation [...].
> Sue had, in fact, never written a line to her suitor on the subject, although it was fourteen days old. (J 194)

Elle avoue d'ailleurs à Jude qu'elle souhaiterait ne plus voir Phillotson, sans reconnaître pour autant l'intensité de son attachement au protagoniste : "But I shouldn't care if he didn't come any more!" lui dit-elle simplement (J 190).

---

[67] Dans sa correspondance avec Jude, les lettres de Sue peuvent aussi revêtir un aspect formel, comme lorsqu'elle lui fait part de l'imminence de son mariage et signe de son nom complet en lettres majuscules : "SUSANNA FLORENCE MARY BRIDEHEAD" (J 202). Le langage écrit se fait à son tour voile pour dissimuler une souffrance non-dite.

[68] « Il faut à ce monde de bric et de broc un principe organisateur. Ce principe est la fonction paternelle. C'est elle qui est la clé de la signification à partir de laquelle le monde incohérent prend sens. Cet arbitraire insensé du Nom-du-Père est ce qui fonde la Loi et permet le sens à partir duquel les significations s'ordonnent comme sexuelles. » (Strauss, in G. Miller, p. 67)

Tandis que Jude se rattache à l'imaginaire social qui fait tenir les lois pour ne pas céder à son désir, Sue tente de s'y dérober. Ainsi le protagoniste réintroduit toujours le nom de Phillotson dans la conversation, c'est-à-dire de celui qu'il avait imaginé comme un modèle absolu d'érudition et d'accomplissement personnel, "his former hero" (J 195). Le maître d'école appartient au passé :

> The schoolmaster's was an unhealthy-looking, old-fashioned face, rendered more old-fashioned by his style of shaving. (J 193)

Il est un parfait symbole de l'ordre social et de la loi morale qui régissent les comportements humains et son ultime attitude envers Sue montrera au grand jour cette face à-demi cachée du personnage.

Sue semble donc sans cesse vouloir échapper à toute loi qui lui est extérieure, qu'elle soit symbolique ou sociale. C'est pourquoi ses conversations se teintent souvent de dénégation. Refusant d'admettre ses sentiments pour Jude – car se serait avouer sa perte d'indépendance – elle proteste :

> "I am – not crying – because I meant – to love you; but because of your want of – confidence!" (J 200).

Puis elle énumère les interdits qui, sans compter l'existence d'Arabella, les empêchent, elle et Jude, d'envisager le mariage :

> "You forget that I must have loved you, and wanted to be your wife, even if there had been no obstacle," said Sue, with a gentle seriousness **which did not reveal her mind**. "And then we are cousins, and it is bad for cousins to marry. And – I am engaged to somebody else. As to our going on together as we were going, in a sort of friendly way, **the people round us** would have made it unable to continue" (J 200, je souligne)

Dans cette citation elle a recours au mensonge, fait que le narrateur suggère par une litote qui se fait l'écho de l'attitude du personnage. Ensuite il apparaît une nouvelle fois que, dans la pratique, elle respecte les lois qu'elle rejette intellectuellement et elle se plie à la définition traditionnelle – et non pas utilitariste – du bien et du mal. Enfin elle énonce la sanction suprême chez Hardy, celle portée par le regard et la voix « des gens autour », qui s'illustre à Melchester par une tête qui disparaît derrière la fenêtre (J 186) ou les commérages des pensionnaires de la "Training School" (J 167-169). Plus tard, chez leur tante à Marygreen, elle sera donc

incapable d'avouer sans détour combien elle est malheureuse d'avoir épousé un homme qu'elle n'aime pas.

Cette conscience aiguë de l'autorité de la loi qu'elle cherche à éviter façonne son personnage sur le mode tragique : son défi lancé à l'ordre établi est voué à l'échec. De même que par ses paroles elle dissimule bien maladroitement ses sentiments car le lecteur, aidé du narrateur, perçoit ce qui s'y cache[69], elle suggère par ses actes que l'ordre symbolique, instauré par le Nom-du-Père, la lie elle aussi ; c'est ce que sous-entend le texte lorsqu'elle demande à Jude de remplir cette fonction du père au cours de la cérémonie de son union avec Phillotson :

> "I have nobody else who could do it so conveniently as you, being the only married relation I have here on the spot, even if my father were friendly enough to be willing, which he isn't[70]." (J 203)

On entend littéralement dans ses paroles le **non** du père. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle accède au rang de sujet, étant confrontée à l'interdit de la non-différence sexuelle. Ce « non » retentit avec pertes et fracas lors du décès des enfants qui constitue à la fois l'affirmation de la loi de l'absence – qui soutient le langage – et celle de la doxa sociale et religieuse. Ce « non », c'est le réel qui fait retour pour rappeler à Sue la nécessité du symbolique.

C. Sue sur le bord du réel.

La seule division susceptible d'affecter le personnage de Sue dépend de sa relation avec Jude et de son désir de le garder auprès d'elle (J 422). Lorsqu'elle finit par céder à ses avances ("I give in!" J 317), il semble qu'elle accepte le principe de

---

[69] Par exemple, le narrateur révèle combien Sue souffre de la situation malgré ses efforts pour faire paraître le contraire : "For once Sue was as miserable as he, in her attempts to keep herself free from emotion, and her less than half-success" (J 200). Peu après, il ajoute : "And then they pretended to persuade themselves that all that had happened was of no consequence […]" (J 201). Les tentatives de dénégation sont mises à jour par la narration et vouées à l'échec, si bien qu'elles s'intègrent au processus tragique du récit.

[70] Comment ne pas être frappé par l'ironie du discours de Sue qui demande à Jude de prendre la place du père, alors que Phillotson, le père imaginaire, se substitue au jeune marié. L'ironie devient cruelle quand Sue affirme que Jude convient fort bien étant donné qu'il est marié, puisque c'est ce lien officiel qui interdit l'union des deux protagonistes. Cette cruauté vise Sue elle-même car elle a conscience que son accession au régime matrimonial fait d'elle un objet : "Somebody gives me to him, like a she-ass or she-goat, or any other domestic animal" (J 203).

l'apparition et de la disparition de l'objet désiré et qu'elle a conscience de l'ambiguïté de toute relation amoureuse : "Love has its own dark morality when rivalry enters in [...]" (J 317). Le désir implique la nécessité de la demande et donc l'absence de l'objet. Pourtant Sue ne parvient pas à intégrer correctement ce processus.

Ainsi, bien qu'elle paraisse faire le deuil de ses enfants et qu'elle demande à Jude de la quitter, elle ne fait que se plier à un ordre inhumain qui fait de l'absence un absolu. Elle revêt la mort d'une parure qui n'est pas, cette fois, celle de sa culture et de ses lectures mais de la religion, afin de sublimer la béance en une plénitude mystique et de refermer la plaie qui la constitue comme sujet. Cet abandon de soi n'a pas pour but de la faire paraître femme-toute, mais au contraire de la réduire au statut d'objet, dénué de sentiment et de sensation, offrant son corps en sacrifice au père qui reprend ses droits.

Comme le rappelle Marc Strauss : « Ce qui est forclos du symbolique fait retour dans le réel[71]. » Sue ne peut échapper à la division du sujet, c'est-à-dire à la différence sexuelle, la déchirure de la maternité et de la mort. Par son refus de se soumettre à l'ordre symbolique, elle doit faire face à la perte dans le réel de son corps. La mort de ses enfants la conduit à reconnaître la toute-puissance des interdits. Le remariage et l'acte sexuel avec Phillotson viennent sceller une alliance sans pour autant qu'il y ait point de capiton entre le symbolique, l'imaginaire et le réel. Sue se soumet à la loi sociale et divine en guise de protection afin de faire barrage à la douleur de l'absence ; dans une telle perspective, la mort des enfants devient inévitable : "Arabella's child killing mine was a judgment – the right slaying the wrong" (J 419).

C'est sans doute en cela qu'elle devient un personnage tragique. Si elle échappe à la mort dans le texte, ce n'est qu'un faux-semblant. Tandis que Jude expire avec un sourire sur les lèvres et bénéficie de la complicité d'un lecteur compatissant, le cri étouffé de Sue lorsqu'elle s'abandonne à Phillotson signifie bien ce choix excessif et douloureux qui ne fait place à aucune forme de réconfort :

---

[71] Strauss, in G. Miller, p. 74.

> "It is my wish!… O God! [...] It is my duty!"
> Placing the candlestick on the chest of drawers he led her through the doorway, and lifting her bodily, kissed her. A quick look of aversion passed over her face, but clenching her teeth she uttered no cry." (J 477)

Un tel retournement dans la personnalité du personnage féminin a été préparé par la narration. Avant son mariage, elle apparaît comme une femme d'expérience et très anti-conformiste ; puis l'épreuve de la "Training School", la nouvelle de l'existence d'Arabella et enfin son propre mariage la lient peu à peu aux conventions sociales : elle porte désormais le nom d'un autre, elle semble plus timide, plus enfantine. Elle continue de dénoncer l'institution qui la condamne quand elle quitte son époux, accusant l'institution du mariage de n'être qu'une forme d'oppression[72], mais elle s'y plie cependant car son anticonformisme n'est que théorique ("my theoritic unconventionality" J 265). Au cours d'une entrevue avec Jude à Shaston, c'est elle qui énonce les règles du savoir-vivre et de la respectabilité :

> "It is getting too dark to stay together like this, after playing morbid Good Friday tunes that make one feel what one shouldn't!…" (J 243)

Elle est donc parfois "inconsistent" (J 251, 290). Phillotson reste perplexe face à ce qu'il appelle des « excentricités »: "I hate such eccentricities, Sue. There's no order or regularity in your sentiments !" (J 264). Elle est toujours en décalage avec la logique sociale traditionnelle et cartésienne car elle demeure étrangère à ce qui doit permettre au sujet de se constituer.

En effet, le caractère narcissique du personnage de Sue est incontestable et relève d'un désir, voire d'un fantasme unificateur : "the fantasy of unity[73]". Elle a peur des trouées de réel, ce qui explique son dégoût des ruines auquel nous avons déjà fait allusion, ainsi que son refus du rapport sexuel. C'est pour cette raison également qu'à ses yeux la maternité se résume à une souffrance :

> "But it seems such a terrible thing to bring beings into the world – so presumptuous – that I question my right to do it sometimes!" (J 370)

---

[72] "[…] it is foreign to a man's nature to go on loving a person when he is told that he must and shall be that person's lover" (J 308). L'ironie tragique de Hardy se retourne contre Sue puisque c'est par ces mêmes termes qu'elle décrira la nécessité finale de son engagement avec Phillotson (J 472).
[73] Bronfen, in Zizeck, p. 74.

Elle ne cache pas cette angoisse à “Little Father Time” (J 398-399) et la terrible tragédie des enfants sera la conséquence de cette parole.

Elle préfèrerait cristalliser **sa** réalité derrière le voile de la perfection artistique pour ne pas avoir à être confrontée au réel de la chose : elle veut fabriquer l'objet – un objet sans vie – pour ne pas le devenir aux yeux de l’autre. Ainsi son amour pour Jude vient d’une volonté de dominer l’autre et de contrôler son désir. Sue ne veut rien céder d’elle-même.

Alors qu’elle n’est qu’une enfant, elle se montre l’égal des garçons du village, n’ayant peur de rien, tout en conservant l’atout de sa coquetterie :

> “She was not exactly a tomboy, you know; but she could do things that only boys can do, as a rule. I’ve seen her hit in and steer down the long slide on yonder pond, with her little curls blowing, [...] and suddenly run indoors. They’d try to coax her out. But’a wouldn’t come.” (J 134)

Elle veut être à la fois fille et garçon car il n’y a personne pour remplir le rôle du père, qui devrait être le repère / re-père de la différence sexuelle. Mais malgré la forclusion du Nom-du-Père que nous avons évoqué, le père de Sue laisse sa trace sur l’histoire personnelle de sa fille. Forgeron de métier (J 117), il semble lui avoir enseigné l’art de la manipulation des formes : aussi accepte-telle de travailler dans un atelier d’art religieux[74] alors qu’elle en renie les fondements. De plus, il apprend à Sue à détester la branche maternelle de sa famille (J 133) : la métaphore paternelle fonctionne à l’extrême et édite alors non pas la loi mais uniquement l’interdit. Le père de Sue est appelé “that clever chap Bridehead”, comme si c’était lui qui portait le nom de sa fille : il demeure un signifiant sans signifié dans le texte, un non sans nom[75].

Dans ce cas, Sue ne peut échapper à ses identifications narcissiques :

---

[74] Dans cet atelier, elle est d’ailleurs occupée à recouvrir la matière brute de couches de couleurs et d’enluminures (J 105).

[75] Ce nom dont on a évoqué la signification (voir *supra*, p. 171) convient fort mal à un personnage masculin : comment le signifiant “bride” pourrait-il connoter efficacement la figure paternelle ? De plus, le personnage de Sue éclipse totalement celui de son géniteur : “I don’t know what he’s doing now – not much I fancy – as she’s come back here” (J 117). La fille a peut-être bien tué symboliquement le père.

> For the so-called normal development of the child traces the following trajectory: only after this illusion of plenitude has been attained, in the course of primary narcissism, is a disruption of the imaginary self-image meant to occur, to be more precise, a breaking-up of the mother-child dyad through the father, as representative of authority, of the laws of culture and of the consistency of the symbolic[76].

Enfermée dans un état d'auto-affection, Sue redoute bien entendu la parole de l'autre et elle rejette l'oralité par peur d'être engloutie par l'Autre énigmatique. La situation est ironique car c'est habituellement la femme qui représente cette oralité en donnant vie à l'enfant dans son utérus et en le nourrissant à son sein. Sue refuse d'être femme « pas-toute », c'est-à-dire d'avoir en elle ce vide qui peut accueillir un enfant, et aussi le phallus. Elle voudrait être « *l'être-Femme*, La « Femme », quelque chose qui arrêterait l'infini de leur énumération[77] ». Sue est ici dans la situation du psychotique :

> De devoir se construire une identité hors la signification phallique que seul assure le non-sens de la métaphore paternelle, le sujet est acculé à réaliser ce que la métaphore paternelle forclot, « La » femme[78].

Pourtant en tant qu'elle est désirée par Jude et Phillotson, elle est la parfaite représentante de l'inconnu qu'est la jouissance féminine.

> La castration, réalisée chez la femme, permet à l'homme de se constituer comme tel, comme semblable aux autres hommes : la castration est constitutif [sic] de son être[79].

L'étrangeté de Sue et sa résistance à la loi contribuent à la constituer en tant que femme « pas-toute » :

> Chez l'homme, il y a une limite qui fait consistance, pas chez la femme. Avec les hommes on a d'emblée la loi de l'ensemble [...]. La difficulté surgit du côté du « pas-tout » de la femme. Avec elle pas de principe organisateur, nulle certitude : l'autre femme est-elle seulement la même ? Il faut toujours vérifier[80].

---

[76] Bronfen, in Zizeck, p. 74.
[77] G. Miller, p. 86.
[78] Strauss, in G. Miller, p. 75.
[79] G. Miller, p. 85.
[80] *Ibid*., p. 86.

On pourrait aller jusqu'à dire que l'expression lacanienne : «~~L~~a Femme n'existe pas[81] » traduit la pensée de Hardy. Les oscillations du personnage de Sue sont l'illustration de ce point de vue : après avoir été la simple image d'une femme qui se refuse en tant que telle afin d'être toute, elle devient la représentante de la femme partagée une fois que le réel a ouvert la blessure de sa féminité[82].

Elle va cependant continuer à se soustraire à la réalité de la perte. Chez elle, la fonction du Nom-du-Père ne cesse de s'enrayer. Même lorsque la coupure touche au corps de Sue, lorsque l'union fusionnelle avec Jude et les enfants[83] explose, Sue tente encore de masquer le manque. Elisabeth Bronfen décrit le processus par lequel l'identification narcissique primaire doit céder du fait de la division du sujet :

> Accepting the paternal gaze, the paternal metaphor, as a prohibition of the mother and as a substitute for her gaze (which had transmitted an ambivalent form of plenitude) allows the subject to attain a new, different kind of stability [...]. The imaginary image of the body of plenitude is replaced by an acceptance of the split within the subject, fantasies of complete satisfaction are deferred, boundaries are drawn between body and image, thoughts and their realization[84].

L'autorité phallique a alors pour fonction de rendre acceptable l'absence de l'Autre maternel et de l'illusion de plénitude qu'il représentait. Sue perd ses enfants qui étaient une partie d'elle-même, ainsi que le bien-aimé dont elle était le reflet. Mais elle ne devient pas pour autant assujettie au symbolique.

En fait, elle tente de manipuler les éléments du symbolique, comme lorsqu'elle a recours au mensonge et à la dissimulation[85]. Mais elle se réfugie en réalité dans une autre dimension de son imaginaire et se laisse happer par une voix, "the intractable

---

[81] *Ibid*., p. 86, G. Miller cite Lacan.
[82] "Only insofar as there is a Real […] as an impossibility of presence, is there a subject" (Dolar, in Zizeck, p. 16). Cette remarque de Mladen Dolar sur la nécessaire intrusion du réel dans l'avènement du sujet peut s'appliquer à Sue puisque sa féminité, c'est son statut de sujet sexué.
[83] Les enfants de Sue ne parlent pas et ont tout juste l'âge de savoir marcher : "[Sue and Father Time] met an old woman [Mrs Edlin] carrying a child in short clothes, and leading a toddler in the other hand". (J 379). Jude tente maladroitement de consoler Sue : "Some say that the elders should rejoice when their children die in infancy." (J 405). De plus, Les enfants ne sont pas nommés, si bien que « le corps-à-corps avec la mère » n'est pas « médiatisé par la voix » (Vasse, p. 18). La scission entre le corps de l'enfant et celui de la mère n'a pas eu lieu. Quant à "Little Father Time", il ne tient pas véritablement lieu d'enfant, mais occupe une fonction allégorique dans le texte (voir *supra*, pp. 29-30).
[84] Bronfen, in Zizeck, p. 75.
[85] Si elle y parvenait, elle rejoindrait alors le personnage d'Arabella.

Voice of the Other that imposed itself upon the subject[86]." A l'Autre maternel absent se substitue un père tout-puissant qui offre une nouvelle plénitude imaginaire. C'est ainsi que Mladen Dolar définit le superego :

> In a more common form, there was the voice of consciousness, telling us to do our duty, in which psychoanalysis was soon to recognize the superego – not just an internalisation of the Law, but something endowed with a surplus that puts the subject into a position of ineradicable guilt [87].

Cette voix, Sue l'internalise pour la laisser parler : c'est le "You shan't!" (J 403) de l'interdit social et religieux. Jude ne comprend pas cette attitude car, ayant abandonné ses certitudes religieuses, il n'entend dans les paroles de Sue que la lettre de la loi (J 465) et reste sourd à la voix du superego :

> the surplus of the superego over the Law is precisely the surplus of the voice; the superego has a voice, the Law is stuck with the letter[88].

Personnage monolithique, Sue va donc d'un imaginaire – celui d'être femme-toute – vers un autre – le mysticisme qui la voue tout entière à l'Autre divin[89]. Jude perçoit cela lorsqu'il la dit enivrée par ses croyances ("creed-drunk", J 467), et cette oralité – qu'elle redoutait auparavant – est si extrême qu'elle engloutit l'être-Sue. Elle-même avoue à Mrs Edlin cette pulsion orale qui la pousse à se donner entièrement à un Dieu cruel : "It is my duty. I will drink my cup to the dregs!" (J 473).

---

[86] Dolar, in Zizeck, p. 14.
[87] *Ibid*., p. 14. Mladen Dolar évoque le superego en parallèle avec les hallucinations auditives du psychotique et l'hypnotisme.
[88] *Ibid.*, p. 14.
[89] Denis Vasse explique quel est le danger pour un individu qui se refuse à se constituer comme sujet en rejetant le désir qui implique « la contingence de la chose » : « L'Autre n'est plus à portée de voix, il est la voix. Cette compénétration des territoires, cette absence de frontières ne délimitent aucun écart symbolique où pourrait surgir le sujet […]. Cette *forclusion de l'ordre symbolique* enterre le sujet (mais peut-on encore parler de sujet ?) dans une vie telle qu'en son monolithisme la vie animale se représente pour nous : suite insignifiante de séductions et d'abandons, négation de l'intériorisation de la loi, disparition de la castration symbolique que seule autorise la structure du complexe d'Œdipe dans son rapport au langage et à la mort. » (Vasse, pp. 104-105). C'est bien ce qui se produit avec Sue qui ne parvient à s'identifier que dans la dimension imaginaire, esquivant la loi symbolique pour se plier à l'absolu divin.

Le sacrifice du Christ[90] se trouve transformé en un acte d'abandon de soi et de négation de toute émotion :

> "I have nearly brought my body into complete subjection. And you mustn't – will you – wake –" (J 466)

Une telle forme de mysticisme ne laisse nulle place à l'amour, seuls comptent la loi et le devoir d'obéir à cette loi dont Sue se fait le porte-voix :

> "We must conform!" she said mournfully. "All the ancient wrath of the Power above us has been vented upon us, His poor creatures, and we must submit. There is no choice. We must. It is no use fighting against God!" (J 409)

Sue ne sombre cependant pas dans la folie car le réel qu'elle rejette n'est pas totalement occulté comme le montre le cri inaudible qui voudrait s'échapper de ses lèvres lorsqu'elle se donne à son mari. Or, dans la folie, « la voix a l'opacité de la chose[91]. » Le fou « n'est plus dans sa peau. Il est « dans » ses mots[92] », tandis que Sue sait qu'elle aurait pu faire un autre choix[93]. C'est pour cela qu'elle est un personnage tragique qui permet d'approcher le vide du réel tout en ne s'y perdant pas.

Sue devient plutôt l'emblème de la subjection de la femme, selon le titre de l'ouvrage de Mill. Elle semble entrer dans un état de deuil permanent où son corps n'a plus ni centre ni frontière :

> Or, une vie qui n'est plus articulée au savoir de la limite et de la mort ne peut se concevoir. La limite et la mort, et par conséquent la vie, ne

---

[90] L'expression de Sue a des échos bibliques. Dans Marc, 10 : 38, les paroles de Jésus sont les suivantes : "The cup that I drink you shall drink […] ". Et dans Luc 22 : 42 : "Father, if it be your will, take this cup from me. Yet not my will but yours be done." On peut cependant noter la différence de ton puisque le passage biblique est teinté de sentiments dont le texte de *Jude* est dénué.
[91] Vasse, p. 202.
[92] *Ibid*., p. 203.
[93] Nous avons comparé le comportement de Sue au cas du psychotique. Citons ici ce passage de J. A . Miller : « Certes, je me sers du signifiant pour faire répondre l'Autre – toute chaîne signifiante est une invocation – mais, plus radicalement, j'attends la voix de l'Autre, celle qui me dira ce qui m'attend, ce qu'il en sera de moi [...]. C'est pourquoi on peut dire du psychotique [...] qu'il est l'homme libre. Il est l'homme libre de l'Autre, parce que la voix de l'Autre est déjà avec lui et lui a déjà répondu » (J. A . Miller, in *Quarto* n°54, p. 51). Sue n'est pas véritablement libre car si elle perçoit cette voix, son désir pour le protagoniste ne s'est pas totalement éteint et il resurgit parfois, comme le rappellent les paroles finales d'Arabella. De même, Jude n'est pas libre car il s'attache à la parole de Sue comme loi bien qu'il soit conscient de l'erreur de jugement de celle-ci. Voilà peut-être aussi pourquoi il ne peut échapper à une fin tragique.

> se conçoivent que dans l'ordre symbolique : ce n'est que par l'inscription d'une vie dans les coordonnées de l'espace et du temps que le désir de la vie se donne à penser[94].

Sue va alors disparaître de la diégèse et du texte, son nom étant prononcé pour la dernière fois par Jude agonisant : "And Sue defiled !" (J 484). Le personnage a bel et bien fait sa sortie, étant désormais réduit au "shifter" "she" : "D'ye think **she** will come?" (J 489, je souligne) demande Arabella à Mrs Edlin. Elle est la femme toujours absente et désincarnée.

Lors de son sacrifice final sur l'autel du mariage, son corps s'éteint. La structure de la phrase qui décrit l'époux portant sa femme signale une anomalie :

> Placing the candlestick on the chest of drawers he led her through the doorway, and **lifting her bodily**, kissed her. (J 476, je souligne).

L'emploi de l'adverbe "bodily" est manifestement dérangeant. D'abord, il ne convient pas au personnage masculin décrit auparavant comme un homme vieillissant (J 191 et 193) et quelque peu répugnant aux yeux d'une femme (J 228). Ensuite, la structure de la phrase laisse attendre l'emploi d'un nom après le déictique "her" qui désigne Sue (verbe au gérondif + complément d'objet), plutôt que d'un adverbe qui renvoie alors à Phillotson : l'objet grammatical disparaît et avec lui le corps de Sue. Elle est la propriété de Phillotson et ne s'appartient plus car le possessif "her" s'est changé en un pronom qui marque l'absence.

Le lecteur, et Phillotson par la même occasion, se trouvent confrontés à un impossible : le corps-objet n'est plus, il a été déchétisé. Sue choisit de payer la dette symbolique avec son corps qui bascule alors dans le réel, au lieu de se laisser traverser par la coupure signifiante des mots pour devenir "Mrs Phillotson" (J 226). C'est Jude qui suggère qu'elle restera à jamais Sue Bridehead, la jeune marié pour qui l'acte sexuel relève encore de l'interdit[95] : "**Bride**, I might almost have said, as yet" (J 225, je souligne).

---

[94] Vasse, p. 105.

[95] Cet interdit de l'acte sexuel renvoie à la convention littéraire selon laquelle le roman traditionnel s'achève sur un mariage (voir *supra*, p. 3, au sujet de *The Return of the Native*) dont la consommation n'est pas représentée dans la diégèse. Hardy subvertit cette convention à bien des égards, et notamment en transformant la notion de bonheur en une expression de dégoût et de douleur de la part de Sue.

Autre signe que le corps est indissociable de l'interdit chez Sue : celui qu'elle épouse pourrait être son père : "Richard Phillotson […] was old enough to be the girl's father" (J 126). Parce qu'il remplit cette même fonction symbolique pour Jude, le père épouse la femme de son fils ! Sans compter que le couple habitera à Marygreen, village d'enfance de Jude. Le triangle incestueux est complété par l'absence des pères biologiques qui ne laissent que leur nom : le signifiant "Bridehead" fonctionne telle une marque indélébile qui entraîne le personnage dans une inévitable régression au dénouement tragique[96]. Sue joue donc avec la loi, apparaissant comme un personnage pervers dans sa relation avec Phillotson.

Le but de son choix est de pouvoir « [a]ssurer la jouissance de l'Autre »,

> [...] de se faire objet, de se réduire à cette perte, a, du jeu signifiant. « S'imaginer être l'Autre », soit s'identifier au manque de l'Autre afin d'y suppléer en le bouchant, tel sera le moyen du pervers pour assurer cette jouissance. Il s'en fait « l'instrument[97] ».

Elle se sacrifie en réponse à la voix qui, selon elle, prononce sa culpabilité et la punit en faisant mourir ses enfants. La pulsion de mort s'entend déjà dans une parole de Sue :

> "Our life has been a vain attempt to self-delight. But self-abnegation is the higher road[98]. We should mortify the flesh – the terrible flesh – the curse of Adam!"
> "Sue!" he murmured. "What has come over you?"
> "We ought to be continually sacrificing ourselves on the altar of duty!" (J 412)

Sue se ferme à toute intrusion extérieure, ne prenant pas même la peine de répondre à Jude et refusant de se plier à l'ordre symbolique qui requiert l'incomplétude. Ainsi, malgré quelques sursauts d'affection pour le protagoniste, avec des moments de larmes et des baisers échangés (J 424 et 467), la pulsion de Sue – qui ne relève pas

---

[96] C'est dans cet attachement au S1 comme signifiant paternel qui empêche l'inscription de S2 – c'est-à-dire un autre signifiant inaugurant la chaîne où le sujet peut surgir – qu'apparaît le tragique. Le S1 se répète sans que le sujet ne puisse advenir dans les trous entre les signifiants (voir *infra*, p. 217). Nous avons évoqué par exemple les attitudes enfantines de Sue et l'absence de désir chez ce personnage (voir *supra*, pp. 166-167).
[97] Castanet, in *Quarto* n°54, p. 31.
[98] Pour Sue, il n'y a pas de sauvetage possible par un passage par le symbolique. Son seul recours est l'abandon à la toute-puissance divine.

du désir ou de la demande mais qui pousse le personnage à se donner – va décider du sort final des deux personnages.

Dans un long passage qui précède celui où Sue énonce la loi divine, la narration laisse filtrer la conception de l'auteur d'une force inhumaine et inconsciente dans l'univers[99] mais annonce en même temps l'impossibilité d'une telle philosophie face à une réponse plus dogmatique : la tragédie s'explique alors par la sanction qu'impose le persécuteur, le Dieu de l'Ancien Testament et du Jugement, le Dieu de la loi[100].

> Vague and quaint imaginings had haunted Sue in the days when her intellect scintillated like a star, that the world resembled a stanza or melody composed in a dream; it was wonderfully excellent to the half-roused intelligence, but hopelessly absurd at the full waking; that the First Cause worked automatically like a somnambulist, and not reflectively like a sage [...]. But affliction makes opposing forces loom anthropomorphous; and those ideas were now exchanged for a sense of Jude and herself fleeing from a persecutor. (J 409)

La voix du grand Autre vient faire barrage à la vision idéale d'un univers qui permettrait à l'homme d'être libre de ses choix. Le déroulement de la diégèse reflète donc la tension qui à la fois sépare et relie les deux protagonistes : tandis que Jude ne cesse d'aller vers un rêve, attiré par l'objet regard qui toujours le séduit et lui échappe, Sue va se laisser conduire par des voix – celle de la culture et des grands auteurs en premier lieu, celle de Dieu ensuite. Ces voix imaginaires engloutissent le personnage féminin qui se perd dans le réel de cet appel et s'offre en un sacrifice qui ne fait pas sens :

> [...] tant que le corps de l'homme [ou de la femme] ne se trouve pas référé à cette origine symbolique, tant que l'image du corps n'est pas prise et perdue dans le réseau inconscient des signifiants pour un sujet, tant que l'ordre symbolique est forclos, réel et imaginaire ne se différencient pas ; ils se confondent, et la parole du sujet se trouve engluée dans le langage *inaudible* d'un corps réduit à la chose[101].

---

[99] Voir *supra*, pp. 107-108, 115.
[100] Une telle lecture de *Jude* est envisageable. Cependant elle négligerait bon nombre d'aspects que nous avons mentionnés. En effet, elle ferait du roman une tragédie classique alors que *Jude* est déjà empreint de la modernité naissante dont les traces sont, par exemple, la complexité des relations intersubjectives, la position subjective de Jude, la remise en question des valeurs de l'Angleterre victorienne, etc.
[101] Vasse, p. 182.

Voilà pourquoi le corps de Sue disparaît. Tandis que Jude accède à un autre langage, tel l'écrivain, Sue ne parvient pas à trouver sa place dans l'infini des signifiants. Elle est perdue pour le texte, comme elle l'est pour Jude. Quoiqu'elle reste en vie, elle est parmi les morts vivants, plus spectrale que jamais dans les bras d'un Phillotson qu'elle ne désire pas. Elle mène

> [...] une vie qui va se confondre avec la mort certaine, mort vécue de façon anticipée, mort empiétant sur le domaine de la vie, vie empiétant sur le domaine de la mort[102].

A trop vouloir se soustraire à la loi du symbolique elle échoue à s'établir solidement en tant que sujet alors que Jude, par sa mort, accède paradoxalement au rang de parlêtre traversé par la coupure du langage et par l'absence qui donne sa cohérence à la chaîne signifiante.

III. Le réel, le symbolique et l'imaginaire.

Nous venons de voir combien le destin des protagonistes se trouve irrémédiablement lié à leur rapport au langage et au réel. Si une conclusion pouvait être apportée à l'étude de *Jude*, elle pourrait montrer que l'œuvre tend à désigner, dans une confusion entre l'imaginaire et le symbolique, la cause de tous les maux de l'humanité et du destin tragique des personnages.

Lorsque nous parlions de la structure répétitive de l'œuvre, nous avons pu souligner combien le sens littéral de chaque événement de la diégèse se trouvait par la suite augmenté, épaissi par une nouvelle couche signifiante, et que cette technique contribuait à revêtir le roman d'une atmosphère tragique[103]. Chez les protagonistes, cette confusion entre sens littéral et sens figuré se manifeste également si l'on considère que Jude et Sue ne parviennent plus à faire la distinction entre leur vie véritable et leur aspiration pour une existence non dictée par la loi sociale. Ainsi ils pensent pouvoir vivre comme ils l'entendent en faisant fi des conventions. A leurs yeux, seul compte le lien secret et sacré entre deux êtres. Le mariage devient alors

---

[102] Lacan, « L'Eclat d'Antigone », *Séminaire VII*, p. 291.
[103] Voir *supra*, pp. 79-85.

une relation imaginaire et idéale : ce bonheur s'avère possible dans le texte, mais éphémère car la condamnation sociale doit tomber.

La mise en scène improvisée par Sue quelques heures avant son mariage avec Phillotson est un excellent exemple de cette confusion du symbolique et de l'imaginaire. Ainsi, la jeune fille se déplace dans l'église au bras de Jude, "almost as if she loved him" (J 206). La cérémonie se déroule avec plus de solennité et d'émotion que dans les vrais mariages dépeints dans le roman :

> They strolled up the nave towards the altar railing, which they stood against in silence, turning then and walking down the nave again, her hand still on his arm, precisely like a couple just married. (J 206)

Ce mariage, qui n'aura jamais réellement lieu et ne sera donc jamais inscrit sur les registres, n'a qu'une dimension purement imaginaire. Cela permet de souligner l'erreur de discernement des protagonistes, mais aussi de rappeler que pour eux l'imaginaire fait loi. Ainsi les « oui » s'échangent au travers de cette mise en scène, dépourvus de valeur officielle, mais emblématiques dans l'univers du roman :

> "Forgive me!… **You will, won't you, Jude**?."
> The appeal was so remorseful that Jude's eyes were even wetter than hers as he pressed her hand for **Yes**. (J 207, je souligne)

Enfin cette ambiguïté est rappelée plus bas par la narration[104] :

> "No," said Sue, "I'll go on to the house with **him**;" and requesting **her lover** not to be a long time she departed with the schoolmaster. (J 207, je souligne)

Sue s'adresse à Jude et Phillotson est ignoré, marqué comme absent par l'emploi de la troisième personne. De plus, bien que futur époux, il n'est que le maître d'école quand Jude est l'amoureux, voire l'amant. L'union pour les protagonistes existe donc au-delà de l'ordre symbolique et de la représentation dans le texte. Dans l'imaginaire de Sue, à ce mariage idéal se substituera la communion spirituelle avec Dieu[105]

---

[104] Un peu plus haut également le texte souligne *a priori* l'ironie de la scène dans l'église, puisque cette promenade est censée constituer "the last opportunity they would have of indulging in unceremonious companionship" (J 205). Sue va justement transformer ces moments de complicité en une solennelle parodie de mariage.

[105] Ceci est à l'image du mariage du Christ avec l'Église, présenté sous une forme métaphorique dans le « Cantique des Cantiques » par exemple.

tandis que Jude acceptera sa condition de solitude absolue, son état d'être perdu dans le vide du réel.

Avec Arabella, au contraire, le mariage est réduit à une inscription sur le papier, à un acte d'écriture et de loi, devant un représentant de l'ordre. Cet acte est nécessaire à la vie en société et a quelque chose à voir avec l'argent[106]. Ainsi, lorsque Cartlett décède, Arabella doit absolument trouver un autre mari pour subsister :

> "Life with a man is more business-like after [marriage], and money matters work better." (J 320)

Le mariage est une transaction qui permet à l'objet *a*, « la menue monnaie de la Chose[107] », de circuler.

Sue est consciente de la double nature du mariage : il peut constituer un acte de foi qui demande à être respecté. Cependant c'est tout autant une institution patriarcale qui bafoue les droits des femmes et dont la valeur n'est que relative ; ce deuxième aspect du mariage correspond à la conception d'Arabella et aussi probablement à ce qu'en pensait Hardy[108] :

> "If a marriage ceremony is a religious thing, it is possibly wrong; but if it is a sordid contract, based on material convenience in householding, rating, and taxing, and the inheritance of land and money by children, making it necessary that the male parent should be known – which it seems to be – why surely a person may say, or even proclaim upon the housetops, that it hurts and grieves him or her?" (J 250)

---

[106] Les allusions à l'argent se multiplient dans les scènes finales où Arabella est présente (J 444, 449, 454, 478). On se souvient aussi qu'elle avait déjà demandé de l'argent à Jude après une première séparation d'avec son mari australien (J 312-321).

[107] J. A. Miller, « Les Paradigmes de la jouissance », p. 17.

[108] Le poème de Hardy "The Conformers" présente le mariage comme le terme de toute « romance » ("their mad romance") qui unit les amoureux. En voici la première strophe :

Yes; we'll wed, my little fay,
And you shall write you mine,
And in a villa chastely gray
We'll house, and sleep, and dine.
But those night-screened, divine,
Stolen trysts of heretofore,
We of choice ecstasies and fine
Shall know no more. ("The Conformers", in *Jude*, Norton, p. 357)

Dans la Préface à *Jude*, Hardy explique sa conception du mariage : "My opinion at that time, if I remember rightly, was what it is now, that a marriage should be dissolvable as soon as it becomes a cruelty to either of the parties – being then essentially and morally no marriage […]." (J viii)

Le contrat repose cette fois sur des lois dressées par l'homme dans une société marchande où l'argent est roi et non plus sur une construction imaginaire telle que la croyance religieuse. Le symbolique a la main mise sur l'imaginaire ; l'objet du désir n'est plus l'être aimé – l'image du moi idéal – mais l'argent et le pouvoir[109].

L'amour se soutient de l'absence et du manque qui rendent possible le désir. Sue pense d'abord appartenir à Jude plus qu'à son époux légal : "I was beginning to feel that I did belong to you!" (J 291). Les obstacles qui devraient interdire toute relation amoureuse entre les deux personnages ont en réalité pour effet d'attiser leurs sentiments. C'est par exemple par jalousie que Sue décide de conquérir Jude : "envy stimulated me to oust Arabella", confie-t-elle (J 422). En contrepartie, ce dernier reconnaît que les interdits ont stimulé son désir :

> "Remember that our calling cousins when really strangers was a snare. The enmity of our parents gave a piquancy to you in my eyes that was intenser even than the novelty of ordinary new acquaintance." (J 292)

La valeur du mariage est donc toute symbolique. Il tient lieu de fantasme, et doit permettre au sujet d'accepter et en même temps de feindre d'ignorer le réel, le vide de la chose. Car « l'activité fantasmatique », que Denis Vasse appelle « [l']entre-deux de l'inconscient et de la conscience », a pour fonction d'articuler réel et imaginaire :

> le fantasme inconscient se frayant un passage au travers de la censure apparaît, modifié selon les lois du langage, « réfracté » dans la conscience[110].

C'est là aussi la fonction de la voix qui unit deux sujets, à l'instar de la voix du prêtre qui officie (J 460).

> La place qu'occupe cette activité [l'activité fantasmatique] dans l'appareil psychique est à la fois celle où s'articule la voix entre deux sujets, et de manière plus générale, la place qu'occupe dans la théorie lacanienne l'objet (a) en tant qu'il choit, éclate, ou disparaît. [...] Disons que lorsque la sonorité vocale – objet (a) ne s'évanouit pas, ne choit pas dans la traversée de l'écoute, il y a confusion entre les deux

---

[109] Cette vue du mariage comme valeur marchande fait écho à ce qu'on a pu dire de Christminster, haut-lieu d'un savoir qui unit richesse et pouvoir (voir *supra*, pp. 74-76). L'amour véritable serait donc le pendant de l'autre savoir auquel Jude a accès, le savoir de l'absence et de la perte plutôt que la connaissance encyclopédique qui recherche le « plein savoir ».
[110] Vasse, p. 199.

> activités – fantasmatique et vocale – ; l'instance du lieu et l'instance du savoir ne sont plus différenciées[111].

Dans ce cas la voix est pouvoir, elle ne choit pas pour permettre au fantasme de fonctionner comme coordinateur de la conscience et de l'inconscient. L'imaginaire est alors tout puissant : Arabella l'utilise pour occulter le vide temporel qui sépare le premier mariage du second avec Jude, et Sue s'y soumet en s'abandonnant à la voix divine.

Lorsque le fantasme de possession qui anime Arabella vis-à-vis de Jude s'éteint, le mariage n'a plus lieu d'être. Dans ce cas, l'objet *a* chute. Car le fantasme n'offre nullement un écran totalement opaque au réel : il constitue une fiction cachant une vérité qui est elle-même « toujours de l'ordre de la fiction »[112]. Selon Lacan, le fantasme protège du réel tout en permettant que le nœud borroméen se referme, coordonnant ainsi réel, symbolique et imaginaire. Ainsi le veut la formule du fantasme (S ◊ a) qui articule le sujet – en tant qu'il appartient à l'ordre symbolique de par son insertion dans la chaîne signifiante – à l'objet qui est à la fois imaginaire et désiré, et à jamais perdu dans le réel[113].

Cette alternance présence / absence fonctionne donc pour Arabella. Cependant, la lettre et son reste, la voix, figent les personnages dès qu'elles surgissent. S'il n'y a pas d'amour et plus de désir entre Jude et Arabella, ils demeurent une seule et même personne aux yeux de l'église et de la loi,

> the law being the law, and the woman between whom and himself there was no more unity than between east and west being in the eye of the Church one person with him. (J 217)

Le lien est à la fois artificiel et impérissable, tout comme les points cardinaux qui s'opposent pour mieux se définir en tant que tels : la narration suggère donc que Jude a besoin d'Arabella pour s'accomplir, même si cette forme d'accomplissement apparaît comme une lente destruction. L'autre insinuation est que la loi peut se contourner, ainsi que le fait précisément Arabella en épousant un autre homme en

---

[111] *Ibid*., p. 199.
[112] Regnault, in G. Miller, *Lacan*, p. 176. Lacan souligne la « structure de fiction de la vérité ».
[113] Brousse, in G. Miller, p. 112.

Australie. Elle dissimule son véritable état civil et ne paraît alors pas transgresser la loi, car l'infraction n'est pas visible. Seules comptent les apparences :

> She could not help feeling that she belonged to [Cartlett] more than to Jude, since she had properly married him, and had lived with him much longer than with her first husband[114]. (J 229)

Cela est d'autant plus ironique que le mariage avec Cartlett n'est pas valide puisque Arabella est déjà l'épouse de Jude. Cet interdit devient, dans la bouche de Mrs. Cartlett, un simple défaut dans le déroulement de la première cérémonie ("a little flaw in the first ceremony", J 320) et sera aisément effacé par une seconde après que le mariage avec Jude aura été annulé.

Arabella est le double sombre et manipulateur du protagoniste, qui se plie à l'ordre symbolique pour mieux y échapper, alors que Sue est son reflet dans le miroir – un reflet qui semble pur et parfait. Jude et sa bien-aimée sont présentés comme une seule personne par leurs similitudes et se perdent parfois dans cette relation imaginaire sans faille. Phillotson lui-même reconnaît que sa propre femme appartient à un autre : "she's another man's except in name and law" (J 301).

Pourtant, tandis que Sue va de l'imaginaire des belles lettres à celui de la Lettre, Jude abandonne la lettre du savoir (du savoir universitaire et religieux) et part à la quête de la lettre poétique. Leur cheminement est antinomique, à tel point que leur position finit par s'inverser. Marjorie Garson montre par exemple en quoi le personnage féminin peut sembler androgyne :

> she "tries on" male styles of thought as opportunistically as she dons Jude's clothing, or as she uses the arguments of the dead student whose lover she refused to become[115].

Sue opte finalement pour l'ordre phallique qui apprivoise la voix en ne retenant que ce qui en elle est audible. *A contrario*, Jude offre une alternative à l'écriture traditionnelle en pointant les échappées de sens dans le langage, les trous entre les

---

[114] Il est intéressant de noter la ressemblance entre ces mots d'Arabella, et ceux de Sue cités un peu plus haut : "I was beginning to feel that I did belong to you!" (J 291). Le parallèle est ironique : les deux jeunes femmes finiront par revenir sur cette affirmation en répétant leur union avec leur premier mari, mais tandis que la manœuvre d'Arabella est toute intéressée, celle de Sue s'inspire de son désespoir.

[115] Garson, p. 163.

signifiants mis en évidence par un usage oral de la langue. Or l'oralité est du côté des femmes :

> Male voices are spiritual, ghostly; they speak through print, they are the pure "presence" to which the written words point; they come out of the past as history, religion, culture; they are univocal [...]. Female voicing is more complex: it is oral rather than *écriture* [...] ; it is of the body (involving clothing[116], gesture, body-language as well as actual speech); it is double, deceptive, contradictory [...][117].

Sue veut donc être des deux côtés, tantôt énonçant un discours totalitaire, tantôt le dénonçant. Jude, lui, passe peu à peu de l'autre côté du langage. C'est ainsi qu'il ôte leur univocité aux paroles des érudits de Christminster en les laissant se bousculer dans son esprit sans offrir le moindre point de repère citationnel au lecteur (J 993-98). Son personnage a pour fonction de faire entrevoir les fissures dans l'institution qu'est le langage ; les fondations bougent, l'oralité vient y faire son trou par où pourra passer l'objet voix. Cette féminisation du personnage s'étend au texte qui devient autre, c'est-à-dire poétique, parce que la voix vient ébranler la lettre :

> How are we to prevent the voice from sliding into a consuming self-enjoyment that "effeminates" the reliable masculine word[118]?

Contrairement à Sue, Jude parvient à s'extraire de ses identifications imaginaires et de la fonction que voudrait lui imposer l'ordre social (par exemple par son statut d'ouvrier). Il fait ainsi acte de création par sa relecture des paroles du Livre de Job, par son visage qui fait parler ceux qui l'observent, par son sourire qui invite le lecteur à revenir sur la signification de l'écriture tragique de Hardy. En effet, lorsque Jude cesse de parler pour lui-même à la fin du roman, les paroles qu'il cite sont tirées de l'un des textes poétiques de la Bible. De plus, le personnage de Job se singularise par le poids de son malheur mais aussi par son accession à une vérité qui dépasse l'entendement humain : Dieu est tout-puissant, et qu'est-ce que l'homme dans cet univers ?

Jude n'affirme pas la toute-puissance divine, mais son personnage met en relief la petitesse du monde humain et ne laisse qu'une bien faible lueur d'espoir : son

---

[116] Nous pouvons rappeler ici que, pour Sue, les habits n'ont pas de fonction dans la sexuation du sujet, mais cachent simplement le corps (voir *supra*, pp. 164-165).
[117] Garson, p. 163.

sourire sur un visage sans vie, c'est-à-dire un silence qui nous parle, au même titre que l'écriture poétique qui donne un sens à ce qui n'en a pas et fait entendre la voix derrière la lettre.

> Voice is that which, in the signifier, resists meaning, it stands for the opaque inertia that cannot be recuperated by meaning[119].

Bien sûr, Jude meurt littéralement car la lettre tue (J 465) – cette lettre à laquelle il est lié par le certificat de mariage et par l'inscription des Dix Commandements qu'il restaure dans une église (J 356) – mais chez Hardy les morts ne se taisent pas. La mort offre non pas un repos absolu, mais une perspective plus vaste, "a more unclouded and farseeing vision[120]", et elle est la condition essentielle pour que la création artistique puisse surgir[121].

Ainsi, si le regard pétrifie et semble figer le personnage de Jude dans cette mort qui clôt le roman, la parole, généralement vivifiante[122], intervient alors. Cependant, cette vie qu'insuffle la voix ressemble à « l'entre-deux-morts[123] » de la tragédie classique. Car la voix ne donne en réalité que « l'illusion de la transparence de la présence à soi du sujet parlant[124] » :

> As such, voice is neither dead nor alive: its primordial phenomenological status is rather that of the living dead, of a spectral apparition that somehow survives its own death, that is the eclipse of meaning. In other words, it is true that the life of a voice can be opposed to the dead letter of a writing, but this life is the uncanny life of an undead monster, not the "healthy" living self-presence of meaning…[125].

A travers le protagoniste, le regard fait donc place à la voix : bordant le vide de la mort sans y plonger vraiment, elle fait limite sublime au regard. Tandis que Sue se

---

[118] Zizeck, p. 104.
[119] Zizeck, p. 103.
[120] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 225.
[121] Voir *supra*, p. 157, n. 30.
[122] Si l'on pense aux textes bibliques, la femme de Lot se trouve transformée en statue de sel pour avoir jeté un dernier regard sur Sodome (Genèse 19 : 26). Au contraire, le message des évangiles est appelé « Parole de Vie » (Jean 8 : 51, Philippiens 2 : 16), mais la parole humaine est souvent source de péchés (Proverbes 10 : 14, 12 : 6, ou encore Matthieu 12 : 34).
[123] Voir *supra*, p. 57.
[124] Zizeck, p. 103 : "the illusion of the transparent self-presence of the speaking subject" (ma traduction).
[125] *Ibid*., p. 103.

soumet à l'autorité divine et à la loi énoncée par la lettre, Jude va permettre à l'objet voix de retentir en silence. L'ambivalence de cet objet semble offrir ici la possibilité d'une lecture nouvelle de *Jude*, selon laquelle la terrible tragédie saurait aussi être le signe d'une renaissance. Nous n'entendons pas par-là le surgissement d'un ordre supérieur ou la réaffirmation du symbolique, mais plutôt l'ouverture sur un abîme de sens et de non-sens que cache et dévoile à la fois une écriture devenue poétique.

Parce que Jude devient personnage spectral, il est le porte-parole par excellence de l'objet voix, c'est-à-dire de ce qui se détache de la lettre, de ce qui chute de toute énonciation. Tandis que Sue symbolise l'abandon de soi à la voix qui édite les lois, Jude suggère de suivre un autre chemin, celui de la voix comme objet. Mladen Dolar démontre bien une telle ambivalence de la voix :

> But there is no Law without the voice. It seems that the voice, as a senseless remainder of the letter, is what endows the letter with authority, making it not just a signifier but an act. It is, as Lacan says, "that something which completes the relation of the subject to the signifier in what might be called, in a first approach, its *passage à l'acte*". [...]
> The secret is maybe that they are both the same; that there are not two voices, but only one object voice, which cleaves and bars the Other in an ineradicable " extimacy[126]" [...].

C'est en cela que le sort des deux protagonistes est tragique, au contraire de la destinée d'Arabella. Ils occupent bien deux positions parallèles[127]. Quoiqu'ils demeurent irrémédiablement séparés, ils sont aussi définitivement unis par le lien de la voix. Les choix qu'ils font ne sont que des leurres qui ne colmatent pas la brèche entrevue avec la mort des enfants, mais les en détournent simplement. Jude et Sue restent les personnages clef du roman, indissociables et pourtant devenus si lointains, tous deux pierres d'angle de l'édifice littéraire que construit l'auteur avec *Jude the Obscure*[128].

Dans la partie qui suit, où nous traiterons de *Tess of the D'Urbervilles*, nous développerons cette notion du double qui touche aussi bien aux personnages intra-

---

[126] Dolar, in Zizeck, p. 27.
[127] Sue est elle aussi spectrale. Absente de la diégèse, elle devient le signifiant "she" qui se répand sur les dernières lignes du texte.

diégétiques qu'à la dimension d'intertextualité qui lie les œuvres de Hardy. Nous pourrons voir aussi en quoi ces croisements structurels et thématiques – jeux d'échos et de miroir – contribuent encore à alimenter l'écriture tragique.

---

[128] Dans une lettre du 12 août 1895 adressée à Florence Henniker, Hardy explique son intérêt pour le personnage de Sue : "Curiously, I am more interested in the Sue story than in any I have written" (in *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 93).

DEUXIEME PARTIE :

DIALOGUES

CHAPITRE III : *TESS OF THE D'URBERVILLES* ET *JUDE THE OBSCURE* : JEUX DE MIROIR.

Tess of the D'Urbervilles, publié en 1891, est sans aucun doute l'œuvre la plus célèbre de Hardy. Elle inspira un film à Roman Polanski en 1979. Dès 1895 elle fut adaptée pour le théâtre par l'auteur lui-même, quoiqu'elle ne fût jouée qu'en 1924, d'abord à Dorchester puis à Londres l'année suivante. Dans sa correspondance, nous pouvons lire plusieurs lettres qui comportent une allusion à cette adaptation de *Tess* :

> An American arrangement of *Tess*, based on my draft & suggestions, is to be produced in New York the first week in March, in which production they say no expense has been spared [...]. Now all this fills me with consternation, for I had secretly hoped *Tess* was going to fall through altogether, as I have been & am, more interested in other labours[1].

Le roman porte en lui le schéma de sa propre répétition et échappe en cela au pouvoir de son créateur. Hardy ne cache pas, en effet, sa réticence à voir *Tess* faire retour sur le devant de la scène, et ce malgré lui. Ainsi dans une autre lettre :

> I received on Sunday your interesting letter & its vivid description of the first night of the play. It was really kind of you to go, & still more kind to put yourself to the trouble of sending me such a full report. You may well imagine that, though I have not taken very kindly to the idea of having the story dramatized at all, I was much entertained, as my wife was also, by your account [...][2].

Par ses nombreuses évocations de l'adaptation théâtrale de ses romans, Hardy se montre à la fois soucieux de ne pas être dépossédé de son travail et conscient qu'il

---

[1] Letter to Henry Arthur Jones, Feb 16. 1897, *The collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, p. 147. Dans son autobiographie, Hardy évoque également l'adaptation de *Tess* pour le théâtre : "During this year 1895, and before and after, *Tess of The D'Urbervilles* went through Europe in translations, German, French, Russian, Dutch, Italian, and other tongues […]." (F. E. Hardy, p. 274). "At the beginning of March [1897], a dramatization of *Tess of The D'Urbervilles* was produced in America with much success by Mr. Fiske." (I*bid.*, p. 285).
[2] Letter to Rebekah Owen, March 16. 1897, *Ibid*., p. 152.

n'a pas le choix de refuser[3]. Cette position inconfortable l'obligea, de surcroît, à se pencher sur *Tess* alors que *Jude* venait de paraître et que la poésie obtenait désormais les faveurs de l'écrivain plutôt que la prose[4].

Le roman s'offre ainsi à une incessante relecture. Non seulement Hardy en révisa-t-il le texte, mais il écrivit également un poème intitulé « Tess's Lament[5] » qui reprend les thèmes du livre, notamment le mariage malheureux avec Angel :

I
Ah! dairy where I lived so long,
I lived so long;
Where I would rise up staunch and strong,
And lie down hopefully.
'Twas there within the chimney's seat
He watched me to the clock's slow beat –
Loved me, and learnt to call me Sweet,
And whispered words to me.

II
And now he's gone; and now he's gone;…
And now he's gone!
The flowers we potted perhaps are thrown
To rot upon the farm.
And where we had our supper-fire
May now grow nettle, dock, and briar,
And all the place be mould and mire
So cozy once and warm.

III
And it was I who did it all,
Who did it all;
'Twas I who made the blow to fall
On him who thought no guile.
Well, it is finished – past, and he
Has left me to my misery,

---

[3] Il fait d'ailleurs mention des traductions de ses romans dans sa correspondance. Ainsi, dans plusieurs lettres adressées à Madeleine Rolland (voir *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 2, pp. 145, 164, 167, 170, 171, 173, 175, 177, 211, 278.), il donne son aval pour la traduction de *Tess*, de *Jude*, et également de *Life's Little Ironies*. La disposition de Hardy à voir son œuvre traduite et donc trahie apparaît cependant mesurée, puisqu'il insiste sur sa volonté de ne confier ce travail qu'à une traductrice unique pour l'instant (p. 211) et se préoccupe de la forme de la publication ("as a volume", p. 175, 177, 218) ainsi que des termes du contrat (p. 175).

[4] Voir F. E. Hardy, pp. 284-285. Hardy exprime aussi sa lassitude face aux indispensables révisions lors de la publication des romans, et notamment de *Jude* : "On account of the labour of altering *Jude the Obscure* to suit the magazine, and then having to alter it back, I have lost energy for revising and improving the original as I meant to do." (*Ibid*., p. 269)

[5] Dans ce poème, la jeune femme prénommée Tess idéalise son mari, portant seule la faute et choisissant de ne pas condamner l'acte d'abandon dont elle est victime.

> And I must take my Cross on me
> For wronging him awhile[6].

Dans un article sur *Tess*, Jules Law utilise d'ailleurs l'expression de "Tess's Lament[7]" pour évoquer les moments du récit où la jeune femme laisse échapper sa vision triste et désenchantée, comme lorsqu'elle compare la terre à une pomme gâtée ("blighted" T[8] 35), une étoile éteinte.

A ces divers échos vient s'ajouter la version de *Tess* qui fut publiée dans la revue *The Graphic* la même année que le roman : elle ne faisait pas mention d'un viol mais d'un mariage blanc avec Alec ; Angel ne prend pas les jeunes filles dans ses bras pour traverser le chemin mais les transporte en chariot. Cette première version conserve un intérêt quant aux choix de l'auteur lorsque nous lisons la version originale de 1912 :

> In the modern Penguin edition of *Tess*, the original Graphic version present through the scholarly notes at the back, exists as a hypotext to the canonical version of 1912[9].

Ce remaniement textuel qui a pour but de satisfaire la demande de l'éditeur nous rappelle aussi les nombreuses révisions apportées au manuscrit lors des retirages du roman. Ainsi ce n'est que lors de la cinquième édition, en 1892, que la plupart des passages omis dans *The Graphic* furent réintégrés. Les éditions se succédèrent, avec leur lot de révisions jusqu'à la version dite « canonique » de 1912 des "Wessex Novels[10]".

---

[6] Hardy, *The Collected Poems*, p. 161.
[7] Law, pp. 257-259.
[8] Dans les références, on conviendra d'utiliser T pour *Tess of the D'Urbervilles* (Oxford, Oxford University Press, 1998).
[9] Allen, p. 109.
[10] Cette édition des "Wessex Novels" regroupe l'ensemble de l'œuvre romanesque de Hardy et tente de donner toute sa cohésion à l'élaboration progressive et précise de l'univers qui relie les romans les uns aux autres, c'est-à-dire le Wessex (voir *supra*, p. 13, *sq*.). Par exemple, pour se rendre à Tantridge, Tess passe par Shaston (T 40), ville où l'on retrouve ensuite Sue et Phillotson. Cet espace englobe également les autres écrits de Hardy : dans la nouvelle "The Withered Arm", l'action se passe en partie à "Casterbridge" – double fictif de Dorchester – faisant écho au roman *The Mayor of Casterbridge* ; de même, une série de poèmes publiée en 1988 par l'auteur s'intitule les "Wessex Poems".
En ce qui concerne les révisions apportées aux différentes éditions, nous pouvons nous reporter aux préfaces de *Tess*. Ainsi, en novembre 1891, lors de la première édition Hardy écrit : "The main portion of the following story appeared – with slight modifications – in the *Graphic* newspaper: other chapters, more especially addressed to adult readers, in the *Fortnightly Review* and the *National*

Le texte même de *Tess* est marqué par des croisements d'influences littéraires. On y trouve la trame d'une tragédie classique à laquelle se mêlent des accents pastoraux et parfois mélodramatiques. S'y ajoutent ensuite certaines caractéristiques du roman réaliste, de la ballade, du pamphlet, et même de la comédie si l'on en croit Michael Millgate[11]. Et l'on touche là à la dimension intertextuelle de l'œuvre.

John Hillis Miller voit dans un schéma de répétition la trame qui constitue le tissu narratif de *Tess* : l'image d'un acte d'écriture sur les tables du corps remplace la scène du viol, la tache rouge sur le plafond révèle le meurtre d'Alec, le malheur de Tess reflète ce que ses ancêtres firent subir à de jeunes paysannes, le poème fait résonner le roman, etc. Tous ces substituts ou compléments de la narration ont pour fonction d'évacuer la référentialité de l'action et de pointer le caractère formel et linéaire du récit :

> This deprives the event of any real present existence and makes it a design referring backward and forward to a long chain of similar events throughout history[12].

Tess elle-même est consciente de cet aspect de la vie humaine qui lui apparaît comme la répétition de schémas antérieurs que d'autres ont déjà vécus et qui vont inévitablement se reproduire dans le cours du temps :

> "'Sometimes I feel I don't want to know anything more about it than I know already."
> "Why not?"
> "Because what's the use of learning that I am one of a long row only – finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad, that's all." (T 130)

Le roman est-il donc autre chose que la simple répétition de récits déjà contés ou ne fait-il qu'anticiper la narration d'histoires à venir ? Il semble pertinent

---

Observer, as episodic sketches. My thanks are tendered to the editors and proprietors of those periodicals for enabling me to piece the trunk and limbs of the novel altogether, and print it complete, as originally written two years ago." (T 3)
Cependant, Hardy apportera des modifications plus ou moins importantes lors de chaque nouvelle édition du roman, et ce jusqu'en 1919. C'est en 1912, pour la "Wessex edition", qu'il effectuera son plus vaste travail de correction du texte : "The present edition of this novel contains a few pages that have never appeared in any previous edition." (T 7)

[11] Michael Millgate perçoit dans *Tess* "the multiplicity of lightly invoked frames of pattern" (Shires, in Kramer, p. 156, cite Millgate, p. 269).

[12] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 120.

d'étudier *Tess* en compagnie d'autres écrits de Hardy, et notamment de *Jude*. Les deux textes frappent par leurs similitudes en dépit de la différence indéniable de ton et de couleur et sont parfois considérés comme des œuvres jumelles – "sibling novels[13]" pour citer Peter Casagrande – qui à la fois se font écho et se contredisent par leur structure et leur contenu :

> Perhaps the best way to approach them in their connectedness is to imagine oneself studying an unusual kind of diptych, a picture painted or engraved on two hinged tablets between which certain shared elements have been reversed[14].

I. Dédoublements.

A. Jude comme le double masculin de Tess.

En donnant comme titre à chaque roman le nom des protagonistes, Hardy place Tess et Jude au premier plan de la diégèse. Malgré l'hésitation possible de la part du lecteur, c'est Jude plutôt que Sue qui va être dans la position du personnage tragique – de même que Henchard, le maire de Casterbridge, porte le poids de la tragédie dans le récit du même nom[15].

Les similitudes entre Tess et Jude surgissent aussitôt qu'intervient le personnage d'Arabella dans le second roman. Elle trahit le protagoniste et le « viole » en ce sens qu'elle le manipule. Comme dans *Tess*, l'acte sexuel est masqué et la séduction entre en jeu : la jeune femme séduit Jude pour le forcer à un mariage qui le liera de façon définitive et la désigne comme "Mrs Fawley" sur le contrat de

---

[13] Casagrande, p. 199.
[14] *Ibid*., p. 199.
[15] Comme le montre Annie Ramel, le destin de Henchard est tragique car il cherche inlassablement à retourner à l'origine, « voire même à cette place interdite, innommable, inconcevable, qui serait antérieure à cette origine. » Au contraire, les autres personnages, et notamment Farfrae, son rival, en acceptant de prendre leur place dans la chaîne signifiante et d'assumer la perte que cela implique, font barrage à une écriture tragique de leur histoire (Ramel, p. 61). Simon Gatrell suggère d'ailleurs l'intérêt de ce roman dans la cadre d'une étude de *Tess* : "I have always felt, though, that Jude is too weak a creation, both in terms of Hardy's imaginative investment, and in the dramatization of his personal dilemmas, to sustain the burden of the comparison; and I would go further, and suggest that it

mariage. L'action qui unit irrémédiablement les destins de ces deux personnages est ambiguë puisque le désir de Jude s'y devine bien qu'il tourne très vite au dégoût lorsque tombe le masque d'Arabella.

Cette ambiguïté caractérise aussi la relation entre Tess et Alec[16]. La scène nocturne dans la forêt de Chaseborough frappe par l'absence de repères pour le lecteur et le débat critique ne fait qu'amplifier cette indécision : faut-il parler de viol, de séduction, ou des deux ? Alec est-il le seul coupable, Tess n'est-elle pas si pure[17] ? Pourtant la fonction de l'ellipse de cette scène – qui peut se justifier sur le plan moral dans un texte écrit au dix-neuvième siècle – ne peut être réduite à une telle lecture « psychologisante » du récit.

Un va-et-vient entre les deux romans peut éclairer cette problématique. Dans *Jude*, aucun critique n'oserait parler d'une scène de viol pour la simple et bonne raison que la distribution des rôles ne s'accorde pas avec une telle lecture. Cependant, c'est Arabella qui séduit et non pas Jude. C'est elle qui initie le jeu érotique dans la pénombre, de même qu'Alec s'arrange pour allonger le voyage du retour vers Tantridge. La scène de la forêt ne relève donc peut-être pas non plus du viol mais plutôt de la séduction.

L'importance d'une telle perspective porte sur l'ensemble du texte car le sous-titre présente Tess comme « une femme pure ». La stratégie menée par l'auteur est quelque peu provocatrice car il invite son lecteur à repenser la nature humaine qui ne peut si facilement assujettir son désir ; c'est dans cette mesure que Tess peut être appelée « enfant de la nature[18] ». Cette stratégie a de surcroît pour but de suggérer la nécessité d'une lecture attentive et critique, d'une lecture méfiante qui ne prend pas les mots à la lettre. Tout n'est pas dit car tout ne peut se dire : le langage échoue à représenter une réalité qui elle-même n'est pas stable. L'art selon Hardy doit faire fi des règles du réalisme et être avant tout fidèle aux impressions de l'auteur –

---

is more satisfying to turn to *The Mayor of Casterbridge* […] for a point of reference." (Introduction, *T* xxiv)

[16] Voir *infra*, p. 211.

[17] Au sujet de l'ambivalence de ces deux personnages et du caractère énigmatique de la scène dans la forêt, voir Shires, in Kramer, pp. 152-153.

[18] Bullen, p. 216. Cf. Vigar, p. 171, Casagrande, p. 201. Ces auteurs considèrent que Tess est une enfant de la nature car elle subit l'assaut de la cruauté sociale. Cependant la nature chez Hardy est déjà

“personal impressions[19]”–, à son idiosyncrasie[20], si bien que le non-dit peut révéler plus que les énoncés qui l’entourent. Par l’ellipse, les références chronologiques s’effondrent et la manipulation narrative affleure à la surface du texte, à l’image de la manipulation qu’opèrent les personnages d’Alec et Arabella dans la diégèse.

D’une part l’effacement de l’action se répète d’un texte à l’autre pour poser un doigt invisible sur le réel évanescent des corps. D’autre part, les récits nous font pénétrer dans un palais des glaces qui démultiplie les images. Ainsi, Alec et Arabella sont les deux “vilains”, catalyseurs de la tragédie, et les protagonistes leur demeureront attachés « à la vie à la mort » : pour Jude cela se concrétise par les liens du mariage ; quant à Tess, elle est unie à son séducteur par l’acte sexuel qui marque à jamais son corps ainsi que par les liens du sang à cause de l’enfant. Jude et Tess suivront donc leur destinée qui les ramènera inévitablement à Arabella et Alec, ces deux piliers de l’ordre symbolique.

Arabella réfère à la loi et au langage, elle qui use du mensonge et attache une importance toute matérielle au mariage. Alec, au contraire, ne ressent nullement la nécessité d’épouser Tess. En tant qu’homme, il peut exercer son pouvoir phallique hors mariage, son argent et sa position sociale lui garantissant une certaine impunité dont ne peut jouir son double féminin. La comparaison des deux romans tend donc à mettre au même niveau l’argent et le mariage. Arabella a besoin des hommes non seulement pour assouvir son désir charnel mais aussi pour gagner sa vie, tandis qu’Alec ne recherche que le corps de Tess.

En ce sens, *Tess* offre une perspective moins dérangeante de la structure sociale car le mariage y demeure un lien sacré, et ce même à outrance puisque Angel ne parvient pas à concevoir que dans cette institution puisse s’immiscer la moindre imperfection. Les couples qu’observe Tess lors de la fête à Chaseborough conservent, malgré des mœurs d’apparences légères et un goût prononcé pour l’alcool, une certaine pudeur :

---

un lieu social. Si donc Tess est bien une enfant de la nature c’est plutôt parce qu’elle représente les tourments de la nature humaine.

[19] Voir *supra*, pp. 99-100.

[20] Voir *supra*, p. 37.

> "The maids don't think it respectable to dance at The Flower-de-Luce," he explained; "they don't like to let everybody see which be their fancy-men. Besides, the house sometimes shuts up just when their jints begin to get greased. So we come here and send out for liquor." (T 67)

Dans la dernière œuvre de fiction de Hardy, l'union conjugale n'est plus qu'une feuille de papier marquée du sceau indélébile d'une loi sociale aveugle et inconsciente, d'une autorité qui dépasse le cadre de la volonté humaine. Le mariage se fait transaction dans un univers mercantile où l'art et l'amour ne subsistent que dans un ailleurs proche de la mort.

Cette évocation de l'amour nous rappelle d'autres jeux de miroir entre les deux textes. Ainsi la relation entre Jude et Sue se fait bien entendu l'écho de l'union entre Tess et Angel, à cette différence près que ces derniers respectent la bienséance sociale et se marient. Quant au personnage de Phillotson, s'il rend le schéma diégétique de *Jude* plus complexe que celui de *Tess*, il est aussi et peut-être surtout le pendant de John Durbeyfield : chacun d'eux échoue totalement à faire entrer son enfant – biologique ou imaginaire – dans la chaîne signifiante, le précipitant au contraire vers son destin tragique par son incapacité à lui donner un nom et un désir propres[21].

Phillotson oriente Jude vers des désirs interdits (désobéir au maître en laissant manger les oiseaux, intégrer l'université quand il n'est qu'un ouvrier) et l'entraîne dans un amour incestueux pour Sue. De la même manière, le père de Tess est incapable de remplir sa fonction : il ne travaille pas ou trop peu pour faire vivre sa famille, puis il ne parvient pas à s'opposer à sa femme qui prend la décision d'envoyer Tess à Tantridge. Enfin, c'est à cause de la déchéance de son nom qu'il va mener sa fille à sa perte, l'offrant en sacrifice pour boucher le trou creusé au cœur de l'histoire familiale par la décadence de ses ancêtres.

---

[21] On se souvient ici du nom de Sue – "Bridehead" – qui marque l'échec du Nom-du-Père et place cette dernière dans une position similaire à Tess (voir *supra*, p. 185 et n. 96). Le père de Sue porte un « nom de jeune fille ». Quant à celui de Tess, il ne jouit que d'un patronyme dégradé, qui marque la déchéance de ses ancêtres et dont sa fille va tragiquement restaurer la graphie.

> Si l'Autre paternel n'existe pas, ou s'il manque de consistance, la fonction paternelle ne peut plus s'exercer, et c'est cela qui cause les désastres[22].

La tragédie se met en branle, le dysfonctionnement du Nom-du-Père laisse place à un Autre tout-puissant qui en appelle au sacrifice, comme dans la tragédie classique[23].

La conclusion que nous pouvons tirer de ces premières remarques vient confirmer ce que nous avons dit plus haut de Jude[24] : il est du côté du « pas-tout » de la femme. Il est trompé, manipulé et se sacrifie pour Sue. Ne s'approprie-t-il pas d'ailleurs les mots d'Antigone ? Après la scène dans la forêt de Chaseborough, puis à nouveau après avoir été abandonnée par Angel, Tess pourrait fort bien dire ces mêmes paroles : "As Antigone said, I am neither a dweller among men or ghosts" (J 471). Il est dans cet entre-deux mort que nomme Lacan, ce lieu où nous avons situé l'art et l'amour.

Comme Jude, Tess est définitivement liée à un autre que l'être aimé. Bien qu'elle épouse celui qu'elle aime, cela ne signifie pas pour autant qu'elle échappe au châtiment qui succède à la transgression, puisque Angel la juge et la condamne en l'abandonnant. Anticipant dans une certaine mesure la trajectoire de Sue, il édicte la loi qu'il voulait défier[25]. Seule la mort peut libérer Tess de l'emprise d'Alec. Le bonheur est donc impossible, inévitablement éphémère et menacé car le personnage est avant tout tragique. Tess a franchi le seuil de l'interdit et, que ce soit malgré elle ou de plein gré, elle devra mourir pour être appelée "a pure woman".

Dans la logique du dernier roman, la mort du protagoniste ne peut le purifier aux yeux de la loi sociale. Il est et reste Jude l'obscur, tandis que Tess se doit d'être réintégrée dans l'édifice communautaire. Elle accomplit en effet un acte social et moral en tuant son séducteur et en acceptant la peine capitale décidée par le pouvoir

---

[22] Ramel, p. 55.
[23] Comme dans le cas de Sue, Tess se sacrifie. Cette dernière meurt dans la diégèse en demeurant consciente du choix qui s'offre à elle. Elle **opte** pour la mort et n'y est pas entraînée malgré elle par l'Autre dévorateur. Comme dans *Jude* donc, on n'est pas du côté de la folie ou de la psychose où le Nom-du-Père étant forclos l'Autre est totalement consistant, mais du côté de la tragédie qui offre un choix, quoique impossible, au protagoniste.
[24] Voir *supra*, pp. 151-152.
[25] Angel préfère en effet ne pas suivre le chemin tracé par son père : Angel "was the only son who had not taken a University degree" (T 119). Il se place en position de contestataire face à l'ordre établi, recherchant avant tout la liberté intellectuelle ("intellectual liberty", T 121).

en place ; sa mort est une affaire publique comme le montre le drapeau noir qui s'élève au-dessus de la tour pour signaler que l'exécution a eu lieu. Jude, au contraire, va plus loin dans un cheminement éthique cette fois qui paraît rejoindre la pensée de l'auteur : il se fait sourd à la loi sociale à laquelle il substitue la volonté de Sue[26] et meurt seul, loin du regard et des préoccupations des habitants de Christminster. L'obscurité du protagoniste est le prix qu'il doit payer pour avoir accès à l'autre savoir sur la vie et la mort, savoir qui dépasse les catégories du symbolique et de l'imaginaire et qui touche au réel.

D'une femme pure à Jude l'obscur, Hardy paraît s'être approché un peu plus de la limite qui permet à l'ordre symbolique de tenir. Il explore de plus près les fissures constitutives du langage, celles qui séparent les mots et permettent à la signification de surgir[27] ; cela marquera d'ailleurs la fin de l'écriture romanesque pour Hardy et un attachement renouvelé à la forme poétique. Car, ainsi que le déclara l'auteur lui-même, il est plus aisé de lever le voile sur le réel en jouant avec la matérialité sonore du langage poétique que par le biais de la référentialité :

> "If Galileo had said in verse that the world moved, the Inquisition might have let him alone[28]."

La langue joue donc un rôle primordial dans les deux romans. Pour Annie Ramel, Tess ne peut avoir qu'un destin tragique tant elle reste attachée, par le nom de son père et celui de ses ancêtres, à ses origines à cause du signifiant "UR" (T 21) dont elle est très tôt affectée. Elle apparaît d'abord comme une jeune fille immaculée, "untinct**ur**ed by experience" (T 21) ; or ce même signifiant s'entend dans D**ur**beyfield et D'**Ur**berville. Elle sera ensuite littéralement marquée par son expérience avec Alec :

> Mais déjà ce signifiant qui signifie sa pureté originelle porte la trace de l'écriture qui va la souiller, de l'encre ("**tinct**ured") qui va laisser

---

[26] Voir *supra*, p. 152.
[27] Dans « Lituraterre », Lacan choisit une image pour évoquer cette position dans l'écriture: « Tel invinciblement m'apparut, […] d'entre-les-nuages, le ruissellement, seule trace à apparaître, d'y opérer plus encore que d'en indiquer le relief en cette latitude, dans ce qui de la Sibérie fait plaine […]. » (*Ornicar* n° 41, p. 10). L'écriture de Hardy plonge et opère « entre-les-signifiants », dans l'abîme qui libère la lettre de l'emprise du sens et permet à la voix de surgir.
[28] F. E. Hardy, p. 285.

> sur son corps “such a coarse pattern as it was doomed to receive”, la scarification affligée par Alec dans la scène de la défloration[29].

Elle ne pourra jamais échapper à ce destin qui ne cesse de s’écrire et ses moments de bonheur avec Angel sont des instants volés qui viennent s’ajouter aux autres transgressions dans la diégèse. Elle n’a pas d’autre choix que de commettre l’irréparable, qu’elle soit une innocente victime ou quelque peu consentante :

> Tess porte sur elle le signifiant des origines (“UR”), elle n’ira pas plus loin que la forêt ancestrale où Alec lui ravit sa virginité, ce lieu originel où croît son arbre généalogique (“the primeval yews and oaks of the Chase”), et où l’homme qui a usurpé le Nom-du-Père inscrit à-même la chair la marque du signifiant-maître[30].

Elle porte les péchés de ses nobles ancêtres et de son propre père. Sa pureté est à chercher ailleurs, dans la clarté et l’intelligence de sa pensée hors du commun pour une simple paysanne, dans la chronique implacable de sa trajectoire tragique, rythmée telle une pièce classique selon les normes aristotéliciennes.

Cette pureté représente précisément un point de rupture du récit, où les identifications ordinaires se défont pour ouvrir sur une perspective nouvelle que le dernier roman nous aide à percevoir. En effet, *Jude* se caractérise par l’obscurité du personnage qui pourtant nous a dévoilé jusqu’à son dernier soupir : quand la mort de Tess est réduite au drapeau noir qu’aperçoivent Angel et Liza-Lu, Jude nous parle et son personnage devenu spectral permet à l’objet voix de se dessiner en creux dans le texte. Ainsi, ce qui s’entend dans *Jude*, ce n’est plus le signifiant “UR”, mais le “U” tel un murmure dans S**u**e et J**u**de, le “you” du dialogue dans “Obsc**u**re” comme une invitation au lecteur[31]. Mais, après tout, n’est-ce pas là également ce que Hardy veut nous faire entendre dans le mot “p**u**re” qui s’écrit **en plus** du titre, dans ce choix d’un terme ouvertement provocateur qui ne peut que faire naître la discussion ? La voix qui parcourt *Jude* ne saisit-elle pas aussi l’autre récit ?

---

[29] Ramel, p. 63, cite T 77.
[30] *Ibid*., p. 63.
[31] Voir *supra*, p. 104.

Jude et *Tess* se répondent donc, initiant un dialogue dans lequel nous sommes également invités. C'est un poème intitulé "Moments of Vision[32]" qui met en lumière cet aspect de l'écriture hardienne :

> That mirror
> Which makes men a transparency,
> Who holds that mirror
> And bids us such a breast-bare spectacle see
> Of you and me ?
>
> That mirror
> Whose magic penetrates like a dart,
> Who lights that mirror
> And throws our mind back on us, and our heart,
> Until we start ?
>
> That mirror
> Works well in these night hours of ache;
> Why in that mirror
> Are tincts we never see ourselves once take
> When the world is awake?
>
> That mirror
> Can test each mortal when unaware;
> Yea, that strange mirror
> May catch his last thoughts, whole life foul and fair,
> Glassing it – where?

Au-delà de la fonction de représentation de la forme romanesque, le dialogue qu'instaure le narrateur ("you and me") est évocateur de l'intérêt de Hardy pour le dialogisme à l'intérieur de et entre ses œuvres. De plus, l'image du miroir introduit le thème du narcissisme qui caractérise la relation unissant Jude et Sue, mais peut-être rend-il compte également du lien entre Jude et Tess. Enfin, le miroir du poème offre plus qu'un reflet, il transperce les corps pour mettre à nu les âmes et tout ce qui est d'ordinaire caché – "tincts we never see ourselves once take / When the world is awake" –, comme lorsque Tess dévoile à Angel la vérité sur son passé puisque le choix du mot "tincts" constitue un écho direct au "untinctured" de *Tess*.

Le roman devient alors un miroir mystérieux, insaisissable, où ce dit l'indicible, où l'acte sexuel se devine dans les mots qui manquent sur la page mais

---

[32] Hardy, *The Collected Poems*, p. 401.

qui s'inscrivent sur le corps de Tess lorsqu'elle reçoit la marque définitive de sa féminité. Elle connaît le partage des femmes dont la blessure ne se voit et ne se dit pas[33], et cependant s'écrit. Les phrases du poème se font de plus en plus hachées, se précipitant pour annoncer la fin d'une vie ("last", "whole life") : Tess mourra de cette blessure car, en tant que personnage tragique, elle ne peut que s'y engouffrer. L'autre protagoniste meurt aussi, mais *Jude* pourrait bien être celui des deux romans qui traverse l'étrange miroir et nous mène on ne sait où – "where ?".

Dans les pages qui suivent, nous explorerons plus avant les similitudes entre les deux textes, en nous attachant aussi bien sûr aux différences qui constituent précisément le cœur de la créativité hardienne. Cette forme de répétition avec une différence[34] revêt le récit de quelque effet spectral[35], comme lorsque Tess est supplantée par le triste double que représente la pâle et frêle Liza-Lu. L'un des jeux de miroir les plus évidents touche aux histoires d'amour que Hardy répète et réinvente sans relâche dans ses œuvres de fiction.

B. Deux histoires d'amour.

L'écriture hardienne présente deux types de relation amoureuse : soit la relation est régie par les lois du désir comme dans le cas de Jude et Arabella ou de Tess et Alec, soit elle cherche à échapper à cette emprise du corps. Si dans le dernier roman de Hardy Sue finit par appliquer à la lettre cette négation de la chair, le personnage de Tess annonce déjà une telle extrémité lorsqu'elle évite la mise en acte du désir qui la lie à Angel.

Ce qui nous intéresse ici, c'est bien le jeu amoureux qui semble reposer sur un contournement des lois de la nature et sur une esthétisation des sentiments. Il est

---

[33] La scène de la séduction se déroule dans une obscurité totale : "Everything else was blackness alike. […] Darkness and silence ruled everywhere around" (T 77). Seul l'habit blanc de Tess se devine, mais son corps reste caché ; l'acte disparaît dans le vide narratif qui sépare la première de la seconde phase du roman. Cette ellipse permet d'illustrer l'interdit social qui règne sur l'univers de Tess et la relègue au cœur de "an immeasurable social chasm" (T 77).
[34] Voir *supra*, p. 86 *sq*.
[35] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 6 : "[there is] something ghostly about the effects of this second kind of repetition."

d'ailleurs aisé de discerner les deux formes sous lesquelles Hardy présente ce jeu : l'amour courtois dans *Tess* et le narcissisme dans *Jude* .

1. La Dame et le chevalier.

Tess et *Jude* – comme *The Return of the Native* ou *The Well-Beloved*, *A Pair of Blue Eyes* ou *The Hand of Ethelbertha* pour ne citer que ceux-là – pourraient se résumer par l'intensité des relations amoureuses qui y sont dépeintes. Que le sentiment soit mutuel ou qu'il engendre le dégoût, l'émotion est toujours particulièrement vive, touchant à l'intégrité même du personnage. Car chez Hardy, il en coûte d'aimer et d'être aimé, de même qu'il en coûte de désirer et d'être désiré. Ainsi, bien que Tess semble rejeter les assauts d'Alec, elle ne parvient jamais réellement à s'en défaire dès lors qu'il pose ses yeux sur elle. Par ce premier regard Alec fait d'elle l'objet de son désir. Cherchant toujours à s'y dérober, Tess s'éternise précisément dans cette position d'objet désiré toujours absent.

La relation entre Tess et Alec apparaît d'emblée de manière éminemment ambiguë :

> A familiarity with Alec d'Urberville's presence – which that young man carefully cultivated in her by playful dialogue, and by jestingly calling her his cousin when they were alone – removed much of her original shyness of him, without, however, implanting any feeling which could engender shyness of a new and tenderer kind. (T 64)

Si Alec cultive soigneusement cette ambiguïté, Tess n'en est pas consciente et c'est la vision du narrateur qui nous éclaire. Elle ne perçoit pas clairement le désir d'Alec lorsqu'il lui offre des fraises dans un jeu subtilement érotique[36] :

> "Nonsense !" he insisted; and in a slight distress she parted her lips and took it in.
> They had spent some time wandering desultorily thus, Tess eating in a half-pleased, half-reluctant state whatever d'Urberville offered her. (T 44)

[36] Comme le note Lacan, « le pivot » de l'amour courtois était « [u]ne érotique » (« L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 174).

Il lui faut subir le regard social[37] lorsque, assise dans le véhicule qui la ramène vers Marlott, les voyageurs font allusion aux roses qui ornent son chapeau et sa poitrine, pour qu'elle prenne conscience du danger que peut représenter Alec. Puis quand une épine vient faire perler une goutte de sang sur son menton, elle identifie cet incident comme un mauvais présage (T 48).

Pourtant elle obéira à la volonté de sa mère qui espère, en la renvoyant à Tantridge, faire d'elle une véritable d'Urberville. Cette rose cueillie dans le jardin des Stoke-d'Urbervilles et qui la blesse, bien plus que d'avertir d'un danger, préfigure l'épisode de la défloraison dans la forêt ancestrale. Tess ne peut échapper à ce destin qui à la fois la précède et l'attend. Ainsi que le suggère Irving Howe, l'épisode au cours duquel Tess autorise Alec à la suivre à cheval lors du second trajet vers Tantridge, bien qu'elle refuse de monter à ses côtés pour échapper à ses avances (T 59), éclaire un peu plus le jeu incertain qui s'instaure entre les deux personnages :

> It is a clash of pride and purpose, and its suggestion that Tess is not quite indifferent to Alec's commonplace charms adds a humanizing note: Tess is to be more than a stiff bundle of virtue[38].

L'héroïne touche le lecteur par sa naïveté qui lui permet d'être appelée "pure". Le roman conserve les traces d'une écriture pastorale et romantique où la beauté du personnage reflète une pureté intérieure, où le méchant séduit mais paye aussi. Cependant la pureté de Tess est mise en doute par le texte qui refuse de qualifier la scène dans la forêt de viol : le lecteur n'a pas même droit au "delayed decoding[39]" conradien. Il lui faudra se contenter d'un vide qu'il ne pourra couvrir que des lambeaux de sens que sème la narration dans le texte.

"The Maiden" (T 11) est désormais "Maiden No More" (T 79) . L'unique certitude du texte tient dans ces deux expressions que relient à la fois une multitude de mots décrivant la jeunesse de Tess et le silence de la narration sur le moment qui la marque du sceau tragique pour la faire entrer dans l'histoire en tant que sujet divisé et non plus seulement objet du désir. C'est ce statut d'objet que Tess semble

---

[37] Dans *Jude*, les deux protagonistes n'ont qu'une vague notion de l'indécence de leurs sentiments en tant que cousins. Ils ne prennent note des interdits que parce que la société les y oblige, comme lorsque Sue est contrainte de quitter l'école de Melchester ou que les enfants meurent car leurs parents n'ont pas trouvé leur place dans le tissu social.
[38] Irving Howe (*Thomas Hardy*, New York, Macmillan, 1967), in *Tess*, Norton, p. 421.

vouloir recouvrer à tout instant dans le récit : tandis qu'elle accepte d'entrer dans le jeu de séduction initié par Alec, elle ne peut que s'enfuir une fois l'acte sexuel accompli – acte qui la désigne en tant que femme, en tant qu'autre, et l'oblige à adopter cette position subjective.

De même avec Angel, elle préfère se refuser au désir de son prétendant pour ne pas s'affirmer dans son rôle de femme. Ainsi, et malgré les recommandations de Mrs Durbeyfield, dès lors qu'elle épouse Angel, elle est contrainte de se dire toute. Cela signifie précisément qu'elle doit avouer la faille qui la constitue, cette blessure qui a fait d'elle une mère. La mort de l'enfant ne résout donc rien, car l'absence se fait présence :

> So passed away Sorrow the Undesired – that intrusive creature, that bastard gift of shameless Nature who respects not the social law; a waif to whom eternal Time had been a matter of days merely; who knew not that such things as years and centuries ever were; to whom the cottage interior was the universe, the week's weather climate, new-born babyhood human existence, and the instinct to suck human knowledge. (T 100)

Comme "Little Father Time[40]", "Sorrow" n'est pas un personnage à part entière mais plutôt une fonction du texte qui évoque la douleur de l'héroïne. Le nom de ces enfants les exclut de la chaîne des êtres et ne les rend signifiants qu'en tant que symbole. Tandis que "Father Time" semble n'être qu'une pure conscience dénuée de toute sensibilité, "Sorrow" n'est guidé lui que par ses sens, étranger à toute pensée et à toute notion temporelle. Aussi Tess n'enfante-t-elle pas seulement dans la souffrance, mais cette souffrance est le fruit de ses entrailles. Elle met au monde la perte, une absence, un spectre.

Ainsi, même si le souvenir de la brève existence de "Sorrow" semble s'effacer peu à peu dans le texte, cette disparition n'est qu'un leurre[41] ; l'enfant refuse de plonger dans l'oubli et son souvenir ressurgit après le mariage. Et lorsque, à la fin du

---

[39] Voir *infra*, p. 296, n. 53.
[40] Voir *supra*, pp. 29-30.
[41] Le mot "sorrow" réapparaît dans le texte à des moments où les autres personnages ne perçoivent nullement le caractère poignant d'une situation ou d'une anecdote. Ainsi, la détresse passée – "past sorrows" (T 195) – ne s'efface pas totalement dans l'esprit de Tess, même dans les beaux jours de son idylle avec Angel. C'est aussi le cas lorsque Dairyman Crick fait le récit de la colère d'une mère dont la fille a été humiliée (T 139).

récit, Tess et Angel se retrouvent enfin seuls, Tess demande : « Who knows what tomorrow has in store ? » Et le narrateur répond : "But it apparently had no sorrow" (T 376). Or les apparences sont trompeuses et bientôt les amoureux seront confrontés à la réalité du monde extérieur et à ses lois.

Cependant, il semble à Talbothays que l'ardoise a été effacée et que la cicatrise s'est refermée, comme si "such a coarse pattern" laissait à nouveau place à "this beautiful feminine tissue" (T 77), à la pureté de la perfection. Tess y retrouve sa fraîcheur et ses allures de jeune fille. Telle est bien l'image qu'a Angel de la jeune femme :

> "What a fresh and virginal daughter of Nature that milkmaid is," he said to himself. (T 124)

Pour ne pas briser le miroir[42] Tess choisit de prolonger indéfiniment le désir d'Angel et de demeurer pour lui un idéal inaccessible telle la Dame pour le chevalier. Elle est « l'objet féminin [qui] s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité[43]. »

Angel n'a nulle conscience de ce qui se cache derrière l'objet de son désir. Il perçoit en elle "something which carried him back into a joyous and unforseeing past" (T 124). Il cède à une vision idéalisante qui fait de Tess l'héroïne possible d'une romance[44], tout comme Jude avec Sue et Arabella. Cette méprise d'Angel permet à Tess de mettre en place le schéma de l'amour courtois et d'en conserver la trame jusqu'à la fin du roman, car « [d]ans ce champ poétique, l'objet féminin est vidé de toute substance réelle[45]. » Le sacrifice ultime de Tess serait une façon de concrétiser l'absence en échappant au temps, au regard social et autres conventions qui pourraient menacer l'amour unissant Tess et Angel. Il permettrait de centrer la

---

[42] "The exchange Tess is implicated in from the start is one that requires to be kept at a distance, transformed into a figure, so that the narcissistic needs of her lover can be satisfied to the utmost." (Bronfen, "Close encounters of a fatal kind", p. 234)
[43] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 178.
[44] Le terme est utilisé ici pour désigner une « pièce poétique simple, assez populaire, sur un sujet sentimental et attendrissant » (définition du *Petit Robert*).
[45] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 179.

lecture sur l'un des thèmes de l'amour courtois, « celui du deuil, et même d'un deuil jusqu'à la mort[46]. »

Mais l'ironie du texte se retourne ici contre les deux jeunes hommes qui ignorent combien Tess est en avance sur son âge et sur son temps par cette transgression de la loi sociale qui l'a faite mère. Leur incapacité à voir ce qui se cache derrière le voile, leur esprit ancré dans l'imaginaire et fermé au réel orientent le récit vers un dénouement tragique. Car Tess, au contraire, a entrevu le réel et devra y céder tôt ou tard, faisant s'effondrer les idéaux et les conventions de l'amour courtois.

Si son appartenance à Alec semble rappeler quelque peu la condition de la reine Guenièvre attachée à Lancelot mais mariée à Arthur, il est important de noter le renversement de la structure amoureuse : le lien du mariage chez Hardy se révèle secondaire car assujetti au lien primordial qui est d'ordre sexuel et charnel. La blessure infligée à Tess dans la forêt de ses ancêtres ne se referme pas et elle contamine l'idéal courtois. Le miroir poétique se brise, laissant alors filtrer une écriture tragique et moderne.

Ainsi, Tess osera trouver sa remplaçante en la personne de Liza-Lu, sa sœur, se positionnant alors comme un simple signifiant dans la chaîne et bloquant toute possibilité d'identification à un idéal :

> "She is so good, and simple, and pure… O Angel – I wish you would marry her, if you lose me, as you will do shortly. O if you would!"
> "If I lose you I lose all… And she is my sister-in-law."
> "That's nothing, dearest. [...] And Liza-Lu is so gentle and sweet, and she is growing so beautiful. O I could share you with her willingly when we are spirits! If you would train her and teach her, Angel, bring her up for your own self!… She has all the best of me without the bad of me; and if she were to become yours it would almost seem as if death had not divided us." (T 380)

Plus qu'une manière un peu naïve pour l'auteur de nous faire accepter la mort de Tess, ce tour de main évide le contenu romantique du texte. L'objet féminin ne se donne plus à voir comme un idéal stable, mais comme une matière malléable, une substance brute – « pure » – qui pourra devenir femme ou peut-être œuvre d'art pour

---

[46] *Ibid*., p. 175.

un Pygmalion, par un travail qui se met en scène. Le statut de la femme comme autre est donc au cœur du roman : Tess demeure insaisissable et emporte son mystère dans la mort ; Angel et le lecteur doivent se contenter d'un « bout de femme » au prénom tronqué pour la remplacer dans l'univers symbolique de la représentation.

Ainsi, l'objet féminin a ici la même fonction que le mot « je » dans la définition qu'en donne Henri Meschonnic dans son ouvrage sur la modernité :

> Ce terme n'a pas de référent. Fixe, objectif. *Il a seulement un sujet*. Dont il est plein. C'est le signifiant du sujet.
> [...] Le sujet projette chaque fois les valeurs qui le constituent sur un objet qui ne tient que de cette projection, le temps de cette projection, et qui varie quand change le sujet[47].

"Tess" elle-même est un signifiant. La femme est ailleurs, dans le réel, et s'incarne tantôt en Tess, tantôt en Liza-Lu, entre vie et mort.

Ces mots qui précèdent de peu la mort du personnage la placent non seulement dans une perspective moderne, mais également tragique. Après avoir joué le rôle de la Dame, la voici devenue Antigone[48], consciente de sa fin toute proche et préférant enfreindre les lois que de se plier à un ordre qui lui est étranger.

2. Amour courtois et tragédie.

Les histoires d'amour des héros hardiens les replacent dans la perspective de schémas antérieurs inscrits dans un passé historique ou encore dans un passé textuel que constituent les autres œuvres de l'auteur. Leur avenir n'est que la répétition de ce qui s'est déjà produit et tous les livres, selon Tess, ne font que redire la même histoire – une histoire qu'elle voudrait oublier :

> "The best is not to remember that your nature and your past doings have been just like thousands' and thousands', and that your coming life and doings'll be like thousands' and thousands'." (T 130)

Car son nom est en quelque sorte l'un de ces « vieux livres » et porte l'empreinte de la fatalité : elle ne parvient pas à se défaire de la syllabe "UR" qui

---

[47] Meschonnic, pp., 33-34.
[48] Voir *infra*, p. 221 et 224.

apparaît dans le nom de son père Durbeyfield et dans celui d'Alec D'Urberville. Avec Angel Cl**are**, le "R"est libéré du "U" ancestral pour faire résonner le "E" [e] de Tess. Seulement jamais on n'entend le nom de "Tess Clare" et c'est bien celui des d'Urberville qui ne cesse de s'écrire dans le récit :

> "Angel, I think I would rather not take – the name! It is unlucky, perhaps." She was agitated.
> "Now then, Mistress Teresa D'Urberville, I have you. Take my name, and so you will escape yours!" (T 190)

Avant même que le récit ne commence, le personnage est emprisonné dans les filets du tissu signifiant, et ce à cause du titre du roman :

> The beginning of a novel is not its first sentence but its title. Obvious as this point may appear, it usefully reminds us that when we start reading the first paragraph we have already begun, and that the problem to be explored in the fictional text may already have been signalled : "the title," observes Theodor W. Adorno, "is the microcosm of the work[49]".

L'image de Tess se cristallise dans les mots du titre, l'empêchant de s'affranchir de la décadence des ses ancêtres et de ses parents. Annie Ramel évoque « l'aspect régressif de l'histoire dans *Tess of the D'Urbervilles* » car le personnage féminin

> effectue à rebours le parcours normalement suivi par l'enfant dans l'expérience de la castration symbolique. L'itinéraire tragique ramène au signifiant premier, le « S1 », qui est le Nom du Père ; il inverse l'ordre normal selon lequel se constitue la chaîne signifiante (S1, S2), dans lequel S1 est le signifiant premier (qui « prend la place du manque ouvert par le phallus en tant que –1 dans la batterie du signifiant »), « lieu inéluctable pour l'accrochage d'un second signifiant (S2)[50]. »

La nuit passée avec Alec ne fait que mettre en relief les lettres déjà inscrites sur le corps textuel de Tess : après avoir été nommée prématurément "Tess of the D'Urbervilles", elle le devient littéralement puisque Alec prend possession d'elle.

---

[49] Lothe, in Tysdahl, p. 79, cite Theodor W. Adorno, "Titles", in *Notes to Literature*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1992, p. 4.
[50] Ramel, p. 58, cite Nestor Braumstein, *La jouissance, un concept lacanien*, Paris, 1992.

Ce qui compte dans le récit c'est le rapport sexuel[51], la marque première sur le corps plutôt que l'acte de mariage : l'union entre Tess et Angel ne fait pas le poids face à celle scellée dans la chair entre Tess et Alec. Cela est tout aussi vrai pour Jude car Arabella devient sa femme à cause de l'acte sexuel qu'elle initie. Le nom, signe d'appartenance, s'inscrit au travers des corps pour faire ensuite lien social et marque l'échec de toute métaphore.

Hardy brouille les pistes : la transmission familiale et symbolique n'est pas uniquement affaire d'ordre social. La loi matrimoniale n'a déjà plus, dans cet univers, prééminence sur la relation sexuelle. Comme le souligne Jules Law, le narrateur de *Tess* prend à maintes reprises le parti de la nature :

> Ostensibly as a consequence of the rape, a mood of fatalism descends upon Tess. The narrator suggests once again that this attitude can be repaired by her renunciation of social law and embrace of natural law [...][52].

Le narrateur tente par exemple d'amoindrir la faute de Tess en rappelant que l'enfant n'est rien d'autre qu'un don de la nature dont les lois n'ont que faire de la bienséance sociale (T 100). Il ne perçoit pas cependant que la nature engendre tout aussi bien la tragédie car c'est elle qui régit le désir, le sexe, ou encore l'hérédité, avant que ces données ne soient codifiées.

Le mariage symbolise l'étroite relation entre nature et société. Le sexe y devient un devoir, la famille une institution parfois synonyme de pouvoir comme c'est le cas pour les Stoke-d'Urberville. Il apparaît ici encore que chaque ingrédient de l'écriture hardienne passe par les mailles du tissu social. Le sexe n'échappe pas à ce régime : "sexuality presents itself as a social problem in Hardy's work[53]." De même, le corps de Tess n'est jamais représenté uniquement comme un objet de désir pour Angel ou Alec, mais le parcours de l'héroïne ne cesse de l'intégrer dans un

---

[51] L'expression « rapport sexuel » est entendue ici au sens courant. Car selon la formule lacanienne : « Il n'y a pas de rapport sexuel » (G. Miller, p. 77, cite Lacan), le terme de « rapport » étant ici « à entendre au sens d'harmonie, de complémentarité entre les sexes » (*Ibid.* , p. 77). S'il y a complémentarité entre les personnages de Hardy, cette harmonie est inlassablement détruite par les contraintes sociales, les « réticences conventionnelles » dont la plus élégante fut « l'amour courtois » (*Ibid.* , p. 81). Dans une certaine mesure donc le rapport sexuel n'existe pas plus chez Hardy que chez Lacan, « sauf imaginairement, dans l'amour, où le sujet pourra vivre les mirages d'une fusion, d'une complétude avec l'autre » (*Ibid.* , p. 90).

[52] Law, p. 255.

processus social et historique. Ainsi la béance ouverte lors de la défloraison de Tess n'est pas dite charnelle ou intime, mais « sociale » ("social chasm" T 77). Plus tard, Alec a recours aux croyances religieuses pour faire barrage à son désir pour Tess. Enfin, lorsqu'elle raconte son passé à Angel après le mariage, il ne la voit plus en tant qu'individu mais en tant que représentante de la dynastie déchue et décadente des D'Urberville :

> "I think that parson who unearthed your pedigree would have done better if he had held his tongue. I cannot help associating your decline as a family with this other fact – of your want of firmness. Decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct. Heaven, why did you give me a handle for despising you more by informing me of your decent! Here was I thinking you a new-sprung child of nature: there were you, the belated seedling of an effete aristocracy!" (T 229-230)

La personne de Tess ne se résume donc pas à son histoire personnelle ni à ses sensations propres. Sa vie relève autant, et peut-être même plus, de la sphère du public[54] que du privé ; son corps est corps politique :

> Neither the body as a fully disciplined product of ideology nor the body as a remainder beyond ideology quite describes the paradoxical body of Tess Durbeyfield, which is continually decomposed and refigured over the course of the novel. Hers is a political body, for it is a body whose destiny is actively and endlessly contested – not the least by Tess herself[55].

Selon Jules Law, la narration tend à souligner l'opposition entre ces deux lectures du corps de Tess, alors que celle-ci interprète sa destinée de manière intuitive dans une perspective historique au début du roman – une perspective qui est proche de la vision autoriale d'un monde entièrement socialisé[56] :

---

[53] *Ibid*., p. 267.
[54] Dans *Jude*, le protagoniste obéit à la loi que constitue pour lui la volonté de Sue, lui attribuant par là une fonction sociale qui va au-delà de sa position subjective.
[55] Law, p. 267.
[56] *Ibid*., p. 252 : "One might almost call Tess's interpretations intuitive – since they are rarely privileged with explicit articulation in the text – except for the fact that these interpretations tend to distinguish themselves from the narratorial ethos precisely by offering social as opposed to ostensibly natural or instinctual explanations for her behavior."

> One of the tragedies of the novel is clearly that Tess eventually capitulates to the text's binary logic, and accepts the philosophical framework suggested by the narrator [...][57].

Elle prend progressivement conscience de ce qu'elle est et paraît être : "I am only a peasant by position, not by nature" (T 229) dit-elle à Angel. A l'image du monarque en qui la tradition anglaise distinguait un corps naturel et un corps politique, Tess doit se soumettre au regard social qui la divise et l'empêche de se libérer du signifiant maître que constitue le nom des D'Urberville.

Le regard social condamne Tess qui se situe à la fois dans le champ de la représentation et hors-champ. Elle est l'idéal féminin pour Angel et Alec, mais cet objet de désir est trop pour eux : le corps de Tess ne s'apprivoise pas. Le langage ne peut le réduire à un signifiant. C'est un corps présent et absent, un corps qui fait trace. Lorsque la tragédie s'achève, elle demeure un point aveugle et mouvant dans le texte, "a black flag" (T 384) qui laisse filer le sens.

Si le regard social fige Tess en la condamnant à mort, il permet aussi au personnage féminin d'être véritablement élevé au rang de la Dame inquiétante de l'amour courtois quoiqu'elle cède à plusieurs reprises au désir de l'autre. Car elle devient alors une présence spectrale dans le texte, le lieu où s'engouffre le regard, l'espace où résonne une voix. Comme Jude, elle offre la possibilité qu'autre chose se dise : une voix étrangère à la bienséance sociale qui condamne l'adultère et le sexe, étrangère aussi à l'hégémonie du Nom-du-Père.

Angel ne voit en Tess que la beauté de la Dame, sans comprendre que derrière le voile menace le réel. Une telle interprétation, que nous avons qualifiée de méprise[58], était à l'origine le ressort même de l'écriture poétique dans la tradition courtoise. Ce ressort, Lacan l'appelle

> la visée tendancielle dans la sublimation, à savoir que ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de réel[59].

---

[57] *Ibid*., p. 252.
[58] Voir *supra*, p. 214.
[59] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 179.

Cette sublimation qui procède de l'amour courtois s'opère dans un contexte particulier où la femme n'est « rien d'autre qu'un corrélatif des fonctions d'échange social, le support d'un certain nombre de biens et de signes de puissance[60] ». L'amour courtois a alors pour fonction de faire lien social :

> cet idéal s'est trouvé au principe d'une morale, de toute une série de comportements, de loyautés, de mesures, de services, d'exemplarités de la conduite[61].

Dans ce type de poésie médiévale, la femme est donc réduite à l'état d'objet, et plus précisément d'objet absent. Or l'époque victorienne n'a pas encore affranchi la femme et, comme le souligne Jakob Lothe, "*Tess* was a critique of the suppression of women in male-dominated Victorian society[62]". Hardy, en créant Tess, parvient à mettre en lumière « quelque malaise dans la culture » comme les troubadours au Moyen-Age, lorsque la « création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain[63] ». Dans le roman de Hardy, cet objet affolant – la Dame – s'appelle Tess ; mais l'érotisme, plutôt que de faire lien social en dépeignant une image magnifiée de la femme, réaffirme la domination du pouvoir phallique, et l'acte de sublimation se résume à une méprise : l'amour courtois se trouve transposé dans une écriture moderne.

Ainsi, Hardy utilise et mélange les genres pour permettre à son récit d'entrer avec lui dans l'ère de la modernité. A travers le personnage de Tess – à la fois séduisante et terrifiante, pure et meurtrière, femme et enfant, noble et paysanne – l'auteur diffuse dans le texte une voix qui dissone avec la narration. Dans l'espace entre les voix s'inscrit la trajectoire tragique de l'héroïne qui, à l'image d'Antigone dont le lieu est l'entre-deux mort, évolue au cœur d'une écriture pouvant aller du dogmatisme à l'anticonformisme, du réalisme au romantisme. Le roman s'offre à différentes interprétations afin de ne jamais être enfermé dans aucune de ces catégories narratives, tout comme Tess se révèle mi-ange mi-démon, tout à la fois se soumettant et échappant au Nom-du-Père par sa mort. En cela, Hardy applique bien

---

[60] *Ibid*., p. 176 (voir *infra*, p. 389, n. 257).
[61] *Ibid*., p. 174.
[62] Lothe, in Tysdahl, p. 84.
[63] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 180.

entendu la définition aristotélicienne de la tragédie, mais il souligne aussi l'inadéquation radicale entre le sujet divisé et l'ordre social. Ce décalage trouve une expression sans doute plus flagrante encore dans *Jude the Obscure*.

3. L'amour narcissique de Sue et Jude.

L'histoire de Tess et Angel se termine telle une introduction au récit idéologiquement plus moderne de *Jude*. L'union entre deux membres d'une même famille – Angel et Liza-Lu – donne lieu à l'histoire d'amour entre deux cousins. Cependant, dans le second roman, l'idylle se décline sur le mode narcissique plutôt que selon les critères de l'amour courtois. La présence d'une tierce personne devient superflue pour mettre en évidence la promiscuité des protagonistes car les ressemblances entre Jude et Sue sont multiples : les sonorités de leur prénom, le lien de la transmission familiale, le timbre de leur voix[64]. Le point de capiton semble être ici l'oralité et le narrateur ne manque pas de le souligner :

> Jude knew the quality of every vibration in Sue's voice, could read every symptom of her mental condition; (J 226)

Jude éprouve pour Sue une « extraordinaire tendresse » (J 109). Phillotson évoque lui "an extraordinary affinity, or sympathy" (J 276) et finit par capituler face à cette affection hors du commun :

> "She is one of the oddest creatures I ever met. However, I have been struck with [...] the extraordinary sympathy, or similarity, between the pair. He is her cousin, which perhaps accounts for some of it. They seem to be one person split in two!" (J 274)

Plus qu'une attirance physique entre deux personnes – ce que Phillotson appelle "an ignoble, merely animal, feeling" – le lien qui les unit touche à leurs émotions et leurs rêves – "emotions, and fancies, and dreams" (J 276). Aussi le maître d'école est-il conscient qu'il ne peut rivaliser face à un amour qui dépasse l'entendement : "their affection will be enduring." (J 276)

---

[64] Voir *supra*, p. 119 (J 104).

Jude et Sue sont les deux facettes d'une même personne[65] et, bien que le titre du roman se limite au prénom de Jude, nombre de lecteurs ont été tentés de placer Sue au centre du roman.

> The result is that even though the novel is most clearly readable as the impassioned speculation on the career of its male protagonist, who deserves sympathy for the frustration and pain caused him by personal and intellectual dilemmas, for most readers the core of their reactions to the novel lies within the conflicting values and feelings of Sue[66].

Jude est sans nul doute le centre vital de l'œuvre si l'on s'en tient au titre et à la méthode narrative[67]. Mais il est essentiel de noter sur le plan de la diégèse à quel point l'auteur s'applique à relever les similitudes entre les deux personnages. Sue est, nous dit le narrateur, "as boyish as a Ganymedes" (J 184) en référence à Rosalind[68] dans *As You Like It* ; elle paraît être à Jude ce que Viola est à Sebastian dans *Twelfth Night*. A l'inverse de Tess qui décide de dissimuler ses charmes et ses formes dans une tentative désespérée de ne plus éveiller la convoitise, la féminité de Sue est dépourvue de toute exubérance et son personnage ne permet pas l'inscription d'une écriture érotique :

> Nobody stared at Sue, because she was so plainly dressed, which comforted Jude in the thought that only himself knew the charms those habiliments subdued. (J 162)

---

[65] Sue et Jude sont présentés comme les deux moitiés d'un seul et même être. Cette image renvoie au concept d'androgyne tel que le définit Aristophane dans son discours sur l'amour dans *Le banquet* de Platon : « Sachez d'abord que l'humanité comprenait trois genres, et non pas deux, mâle et femelle, comme à présent ; (…) en ce temps-là l'androgyne était un genre distinct et qui, pour la forme comme pour le nom, tenait des deux autres, à la fois mâle et femelle … » (Platon, *Le banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 29). Ces êtres doubles possédaient une force telle et montraient tant d'orgueil que Zeus décida de les séparer : "He cut them in two, like a sorb-apple which is halved for pickling, or as you might divide an egg with a hair" (Ian Ousby, "The Convergence of the Twain: Hardy's alteration of Plato's parable" (pp. 780-796), in *Modern Language Review* (77), 1982, p. 781, cite Platon, *The Dialogues of Plato*, vol. 1, Oxford, 1953, p. 522). Ian Ousby – dans son article sur l'inévitable rencontre entre l'iceberg et le Titanic dans le poème de Hardy – souligne le fait que cette division de l'androgyne introduit la sexualité dans les relations humaines. Il ajoute que cette influence platonicienne sur l'écriture hardienne est inséparable de celle de la Bible : "The *Symposium* is not Hardy's only source for this concept of affinity based on original identity, since Plato's parable of the disunited hermaphrodites closely resembles other myths about human origins, and, like so much Platonic thought, became intertwined with Christian traditions" (*Ibid*., p. 782). Les deux moitiés de l'androgyne trouvent ainsi un écho dans le Livre de la Genèse, lorsque Dieu crée la femme en prenant la côte d'Adam (Gen 2 : 21-22).

[66] Kramer, in Kramer, p. 172.

[67] Voir *supra*, p. 98 *sq*.

[68] Un poème de Hardy s'intitule "The Two Rosalinds", in Hardy, *The Collected Poems*, pp. 185-187.

La différence des sexes s'efface dans la manière dont sont présentés les protagonistes : Jude peut alors s'imaginer parmi les pensionnaires de l'école pour filles de Melchester[69] tandis que Sue revêt sans difficulté les vêtements de son ami après s'être enfuie de son pensionnat. Sue dans les habits de Jude, "masquerading as himself on a Sunday" (J 172), est une flagrante évocation de la pièce de Shakespeare et semble neutraliser l'opposition homme / femme. Mais cette « mascarade » suppose aussi que le Nom-du-Père continue de dysfonctionner et que la position masculine ne tient à rien d'autre qu'une mise en scène.

La masculinité de Jude – non pas en terme de physiologie mais de position subjective[70] – est de l'ordre du semblant, alors que seule la féminité permet d'inscrire la faille qui constitue tout sujet[71]. Le travestissement de Sue ne sert qu'à mettre un peu plus en évidence le manque inhérent à tout être humain : la mascarade ne prend fin que lorsque le sujet accepte ce manque, comme Jude qui en vient à réciter les paroles de Job sur la futilité de l'existence. Sue au contraire refusera de laisser tomber le masque et optera pour un simulacre de vie auprès de Phillotson. Les deux protagonistes sont en réalité dans une position féminine jusqu'à ce que Sue se soumette à l'ordre phallique représenté par Phillotson, dans une tentative de restauration de la fonction du père.

Cette volonté de gommer les différences sexuelles apparaît aussi dans les passages où le narrateur insiste sur le caractère enfantin de Jude et Sue. La fonction en est de rapprocher un peu plus les amants dans la diégèse et de les installer dans une relation de miroir, une relation exclusive qui les sépare du reste du monde en les enfermant dans leur propre univers. Leur désir de l'autre est en réalité le désir du même.

Quelle place reste-t-il alors pour l'amour charnel ? Lorsque Sue cède aux avances de Jude, c'est le signe que la fusion commence à s'étioler. Une certaine distance s'installe entre les protagonistes quand la jeune femme se positionne à la

---

[69] "Often at this hour after dusk he would enter the silent Close […] and wish he had nothing else to do but to sit reading and learning all day what many of the thoughtless inmates despised" (J 171).
[70] Voir *supra*, pp. 151 *sq*..
[71] Si l'on s'en réfère une nouvelle fois à une interprétation platonicienne, cette faille pourrait aussi être lue comme l'emblème de la division de l'androgyne. Cette lecture contribuerait à éclairer la masculinité de Sue et la féminité de Jude, à la manière de Viola et Sébastian dans *Twelfth Night* réunis artificiellement à travers le personnage de Cesario.

fois comme autre et objet du désir de son partenaire : cette séparation sera irréversible, laissant le réel s'infiltrer dans cet interstice de l'espace l'imaginaire, jusqu'à ce que s'accomplisse le dessein tragique. Le dernier roman de Hardy ne répond donc pas aux critères de l'amour courtois car il est purgé de tout érotisme[72]. L'idéal de la Dame s'est éteint avec Tess, dernière descendante des dames et des chevaliers nommés d'Urberville (T 384) car le statut de la femme tel qu'il est présenté dans *Jude* n'est plus le même que dans l'ouvrage précédent : l'objet féminin s'y affirme peu à peu comme sujet et, si Sue apparaît d'abord inaccessible – "tantalizing but inaccessible[73]" – elle se fait plus humaine en devenant mère.

Il est vrai que les thèmes du deuil et de l'amour malheureux demeurent. De même, en revenant vers Phillotson, Sue s'offre comme objet à une puissance phallique, n'étant plus qu'un corps « vidé de toute substance réelle[74] ». Cependant l'amour courtois n'est pas ici simplement transposé dans une écriture moderne.

L'auteur met au premier plan les dysfonctionnements du lien social, dans un univers où la fonction paternelle toujours plus fragile se pare de tous les semblants. Ce faisant, il désagrège l'idéal courtois en une structure qui se réduit au narcissisme[75] et en montre le revers. Malgré les similitudes entre Jude et Sue, l'unité du couple est menacée : "But his grief at her incredulities returned" (J 184). L'impossibilité de leur union est inscrite dans le texte et sur les personnages. Le récit oscille donc entre l'idéalisation de leur amour – "mutual sensitiveness" (J 204) – et le rappel des interdits :

> She lived in the same house with him, but on a different floor, and they saw each other little. (J 204)

Ces moments partagés, lorsque Sue est sur le point d'épouser Phillotson, mettent fort bien en relief l'ambiguïté de leur relation. Quelques lignes plus bas, la structure d'oxymore s'affirme plus clairement, leur dernière pensée commune ne faisant que souligner l'imminence de leur séparation :

---

[72] Le seul jeu érotique est mis en place par Arabella dont le personnage est à mille lieux d'évoquer celui de la Dame. Parce qu'Arabella est massivement présente en tant que corps féminin, la modalité de l'absence doit être réintroduite par le biais de l'ellipse narrative afin de mettre à distance l'acte sexuel.
[73] Garson, p. 170.

> After breakfast they went out on an errand **together**, moved by the **mutual thought** that it was **the last opportunity** they would have of indulging in unceremonious companionship. (J 205, je souligne)

La division est constitutive de leur intimité et n'est que la contre-partie du leurre narcissique :

> The gaze as the object, cleft from the eye, is precisely what is dissimulated by the image in which one recognizes oneself, it is not something that could be present in the field of vision, yet haunting it from the inside. If it appears as a part of the image, as it occurs, for example, in the experience of the double, which has filled a whole library of romantic literature, it immediately disrupts the established reality and leads to catastrophe [...][76].

Lorsque Sue comprend, après la mort des enfants, qu'elle a cru se voir en Jude et qu'elle sent le regard qu'il pose sur elle – c'est-à-dire qu'elle perçoit Jude comme autre[77] – la coupure signifiante lui interdit toute identification imaginaire à son double ; Sue doit s'accepter en tant que femme et « pas-toute », coupée de l'autre maternel et de son substitut, l'être aimé. Leurs voix se séparent aussi, comme avant leur rencontre : les dialogues se déroulent désormais entre Sue et Phillotson ou entre Jude et Arabella. Le texte se tisse de regards et de voix qui se font écho, se répondent, s'intercalent dans un dialogue – voire un diptyque – textuels au lieu d'un chant d'amour à l'unisson. Cette division est d'ailleurs mise à nu par la narration : Jude demeure le focalisateur principal, présent dans chaque chapitre, au contraire de Sue.

Quelques passages donnent l'illusion que la brèche peut se refermer, mais chacun de ces moments se déroule dans une église, c'est-à-dire le refuge de l'imaginaire, le lieu d'une foi en un amour absolu et d'une relation fusionnelle à l'image de l'amour du Christ : un tel amour ne peut se réaliser dans le réel sans que le sujet plonge dans les profondeurs du néant. C'est ce que nous montre Jude en choisissant de mourir à Christminster.

---

[74] Voir *supra*, p. 214.
[75] Voir *infra*, p. 226.
[76] Dolar, in Zizeck p. 15.
[77] "I am not his wife", dit-elle à Arabella malgré la présence de Jude (J 416). Dans une telle conjecture, Jude se voit refuser la place de l'autre avec qui l'identification serait possible par un rapport entre le locuteur et celui à qui il s'adresse ; il est *un* autre, un étranger exclu du cercle narcissique autour de la personne de Sue.

Tess fait le même choix que Jude. Elle refuse de céder à la loi du symbolique, préférant l'absence plutôt que de se voir divisée par le jeu du désir et de la satisfaction de ce désir. Lorsqu'elle finit par accepter la main d'Angel[78], l'impossibilité de consommer le mariage à cause du secret qu'elle dévoile est un moyen inattendu de prolonger la cour que lui faisait ce dernier. L'absence a pour but de retarder le moment où l'un devra reconnaître l'étrangeté de l'autre et où le sujet devra céder une part de lui-même au désir de l'autre. Lacan rappelle d'ailleurs que l'amour courtois repose sur la fonction narcissique :

> Vous savez que la fonction du miroir que j'ai cru devoir introduire comme exemplaire de la structure imaginaire se qualifie dans le rapport narcissique. Et on a assurément mis en évidence le côté d'exaltation idéale qui est expressément visé dans l'idéologie de l'amour courtois, c'est-à-dire son caractère foncièrement narcissique[79].

Sue parvient à cette « exaltation idéale » aussi longtemps qu'elle se dit aveugle à la différence sexuelle (J 177). Mais en épousant Phillotson, quoiqu'elle refuse ses avances, puis en cédant à Jude – bien que sans en arriver au mariage – elle met fin à toute possibilité d'identification avec la Dame éternellement absente et inaccessible de l'amour courtois. Au lieu de faire lien social et d'élever la femme à un rang que lui refuse la communauté[80], *Jude* met en exergue sa soumission inévitable à l'ordre phallique à travers le sacrifice de Sue.

Nous ne sommes donc pas là dans le registre de la sublimation car la modernité naissante donne à l'auteur d'ôter un peu plus le voile sur le réel. Le narcissisme est désormais privé de « l'artifice de la construction courtoise[81] » étant donné que ce qui prime dans la relation qu'entretiennent les deux protagonistes de *Jude*, c'est la recherche d'une unité parfaite, l'union du même au même. L'amour se construit sur

---

[78] Tess tente de repousser éternellement cet instant : "I don't want to marry. I have no thought o'doing it. I cannot. I only want to love you" (T 173). Ses paroles trouvent leur écho dans *Jude* lorsque Sue avoue qu'elle préfère préserver un amour non charnel – un amour courtois : "But I think I would much rather go on living always as lovers, as we are living now, and only meeting by day" (J 307). Dans les deux cas ce désir s'avère utopique : l'amour charnel prend possession des corps et Tess cèdera à Alec, quand bien même elle demeure absente pour Angel.
[79] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, pp. 180-181.
[80] Voir *supra*, p. 220 (voir aussi *infra*, p. 389, n. 258). La soumission de Sue est décrite de façon plus nette encore que pour Tess qui demeure l'intérêt principal du lecteur dans le précédent roman. Sue est sacrifiée dans la diégèse et sa trajectoire marque une régression vers le conformisme. Tess parvient au contraire à inaugurer un nouveau regard sur elle-même et à démontrer le courage de ses convictions.
[81] Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », *Séminaire VII*, p. 180.

le mode d'une relation de miroir, sur l'axe imaginaire qui masque l'absence et répond en partie au désir. Sue est ainsi parfois perçue comme un personnage dans un tableau, une image idéale – l'image dans le miroir :

> Then a wave of warmth came over him as he thought how near he stood to the bright-eyed vivacious girl with the broad forehead and pile of dark hair above it; the girl with the kindling glance, daringly soft at times – **something like that of the girls he had seen in engravings from paintings of the Spanish school**. (J 156, je souligne)

La relation exceptionnelle entre Jude et Sue, leurs attitudes enfantines, rappellent les mots de Denis Vasse au sujet de l'enfant qui tente d'établir une continuité avec le corps de la mère en portant les mains à sa bouche : « Cette tentative d'auto-restauration étaye le rêve et le leurre du narcissisme. » C'est un « [e]ssai de négation de la séparation », par un appel à « la fascination de l'image spéculaire[82]. »

La scène où Sue revêt les habits de Jude souligne de manière flagrante la volonté des protagonistes de nier leurs différences. Tess tente, elle aussi, de dissimuler sa féminité alors qu'elle est en route vers Flintcomb-Ash, mais elle cherche par là à se soustraire aux regards des hommes plutôt qu'à s'identifier à eux, c'est là une stratégie de dissimulation et non pas de travestissement qui, pour Hervé Castanet, équivaut à « une stratégie du leurre inséparable d'une *intersubjectivité* ravalée à sa pure dimension *imaginaire*[83]. » Sue, au contraire de Tess, voudrait « boucher le trou dans l'imaginaire (-φ), qui procède du symbolique, par de l'imaginaire rendu consistant[84]. »

Pour étayer son propos au sujet du travestissement de l'abbé Choisy et de la perversion de son comportement, Hervé Castanet cite Lacan :

> le sujet s'épuise à poursuivre le désir de l'autre, qu'il ne pourra jamais saisir comme son désir propre, parce que son désir est le désir de l'autre. C'est lui-même qu'il poursuit[85].

---

[82] Vasse, p. 98.
[83] Castanet, p. 44.
[84] *Ibid*., p. 53.
[85] Castanet, p. 46, cite Lacan., *Les Ecrits Techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, pp. 246-247.

Seul l'axe imaginaire régit ce type d'intersubjectivité qui relève d'un « amour narcissique », où « c'est dans les yeux de l'autre » que le sujet « se mire et s'admire[86] ». Les deux protagonistes recherchent dans cette relation de miroir un refuge qui les garderait en dehors de la société, voire hors du temps. Leurs différences mêmes ne parviennent pas à les séparer :

> **their difference** of opinion on conjectural subjects only **drew them closer together** on matters of daily human experience [...] and he could scarcely believe that time, creed, or absence, would ever divide him from her[87]. (J 184, je souligne)

Une telle forme de narcissisme aurait dû disparaître à l'âge adulte :

> [...] this fantasy of integrity and unity, along with the difference inherent to it, must be given up. It nevertheless returns in adult life as a means of mitigating the narcissistic wound contingent upon giving up the maternal body, above all in the guise of the constitutive deception and pleasurable illusion of love relationships[88].

Mais Sue et Jude vont au contraire entretenir cette relation narcissique, préférant vivre en couple de leur propre chef plutôt que par une décision qui serait inscrite sur l'état civil. Pour Marjory Garson, Sue joue le rôle de la mère pour Jude : "she marries, and eventually deserts Jude, for the man who initially served as a father to him[89]". Jude désire donc s'unir à Sue pour retrouver le corps maternel. L'interchangeabilité des deux protagonistes – "their structural interchangeability[90]" – permet à ce désir de fusion de devenir réalité quoique de façon éphémère. Grâce à cette intersubjectivité, Sue peut subsister en tant qu'individu ; le reflet qu'elle perçoit en Jude offre la seule image qu'elle accepte d'elle-même, une image où le féminin se fait subtil.

---

[86] *Ibid*. p. 40.
[87] Cette dernière phrase est un écho à l'Epitre aux Romains 8 : 38-39 – "For I am convinced that there is nothing in death or life, in the realms of spirit or superhuman powers, in the world as it is or the world as it shall be, in the forces of the universe, in heights or depths – nothing in all creation that can separate us from the love of God in Christ Jesus our Lord. "– et met en relief la façon dont Jude idéalise Sue, l'installant en lieu et place de Dieu, et annonçant à son insu le sacrifice auquel elle se soumettra.
[88] *Jude* diffère nettement de certains textes de l'époque victorienne tels que *Jane Eyre* ou *North and South* en ce sens que le roman de Hardy ne se termine pas sur une union harmonieuse entre deux êtres mais sur une fracture définitive et une réaffirmation cruelle de la loi sociale qui assujettit l'individu (au sujet du roman traditionnel, voir aussi *infra*, p. 310 et p. 369).
[89] Garson, p. 172.
[90] *Ibid*., p. 175.

Les protagonistes de *Jude* recherchent un état fusionnel inaccessible. Cet impossible est suggéré par le cadre qu'implique la mention des gravures d'artistes espagnols (J 156) : l'image est cadrée, l'idéalisation du personnage est limitée, la sublimation est vouée à l'échec. Les contraintes et les interdits briment les protagonistes : l'histoire familiale, le rang social, leur lien de parenté. Si la tradition courtoise persiste dans cette présentation d'une femme digne d'un tableau de maître, elle est sans cesse remise en question par l'attitude anti-conformiste de Sue et sa volonté finale de nier ce qu'elle a entrevu du réel. La dénégation donne lieu à un renversement de l'acte de sublimation : ce n'est pas la jeune femme mais Jude – le poète et non la Dame – qui, par sa mort, s'inscrit dans l'absence et l'inaccessibilité.

Ainsi, le miroir se brise quand Sue y lit l'horreur de la mort de ses enfants. Elle en détourne alors le regard et se réfugie dans un imaginaire qui la place comme objet du désir de Phillotson et soumise – assujettie – au Nom-du-Père devenu tout-puissant[91]. La résolution de l'histoire s'éloigne alors radicalement de la comédie shakespearienne pour rejoindre la tragédie.

II. Tragédie.

> He looked over the town into the country beyond, to the trees which screened her whose presence had at first been the support of his heart, and whose loss was now a maddening torture. But for this blow he might have borne with his fate. (J 139)

Jude apparaît à la fois en héros romantique et en héros tragique, dévoué dans son amour, déchiré par l'absence de sa bien-aimée, victime de son destin. Il ne se satisfait pas du désir mais veut la jouissance première et interdite. C'est cette pulsion qui l'entraîne dans la voie de la tragédie.

Tess sera, elle aussi, la proie d'un destin torturé et D. H. Lawrence souligne élégamment la dimension tragique du récit :

> The book is handled with very uncertain skill, botched and bungled. But it contains the elements of the greatest tragedy: Alec d'Urberville, who has killed the male in himself, as Clytemnestra symbolically for

[91] Voir *supra*, p. 182.

> Orestes, killed Agamemnon; Angel Clare, who has killed the female in himself, as Orestes killed Clytemnestra: and Tess, the Woman, the Life, destroyed by a mechanical fate, in the communal law[92].

Nous souhaitons donc étudier en quoi les deux romans se font écho ou au contraire divergent, et de quelle manière ils permettent de dessiner plus clairement la structure de la tragédie moderne.

A. La loi et ses interdits.

La trajectoire du protagoniste de *Jude* se singularise par l'inévitabilité de la transgression. Le récit s'obstine dans un anticonformisme choquant à l'époque où Hardy écrit. Non seulement, dès sa plus tendre enfance, Jude doit-il traverser le champ interdit et désobéir à sa tante pour assouvir son premier désir : voir Christminster. Mais il épouse ensuite une femme légère, "a careless woman" (J 52), ayant consommé le mariage avant même de passer devant l'autel. Tantôt le personnage cherche à atteindre une sphère intellectuelle qui le rejette à cause de son rang social :

> [...] judging from your description of yourself as a working-man, I venture to think that you will have a far better chance of success in life by remaining in your own sphere and sticking to your trade than by adopting any other course. (J 140)

Tantôt il s'abaisse en acceptant un travail qui ne requiert pas le savoir-faire qu'il a acquis – "It was a lower class of handicraft than were his former performances as a cathedral mason" (J 310) – ou en se vouant à une femme qui ne le mérite pas :

> The maid-servant **recognized** Jude, and whispered her surprise to her mistress in the background, that he, the student, "who kept hisself up so particular," should have descended so low as to keep company with Arabella." (J 52, je souligne)

Dans tous les cas, Jude est là où il ne devrait pas, il n'a pas de véritable port d'attache[93] et s'en trouve réduit à vivre dans l'éternelle quête d'un idéal qui n'existe

---

[92] Lawrence, p. 100.

pas, dans le sillage d'un désir perpétuel et à jamais inaccessible si ce n'est dans la mort.

Désir et pulsion de mort se côtoient donc, l'interdit faisant là point de capiton. Cette tendance à franchir les limites pour atteindre un idéal qui serait la jouissance toute, l'union du même au même, s'illustre particulièrement dans la relation des deux protagonistes. Sue autorise Jude à l'aimer d'un amour qui dépasse le lien familial (J 186) ; elle évoque et réfute en même temps l'idée d'un mariage :

> "I have **recognized** that the cousinship was merely nominal, since we met as total strangers. But my marrying you, dear Jude – why of course, if I had **reckoned** upon marrying you I shouldn't have come to you so often!" (J 188, je souligne).

Elle dissimule ses propres sentiments derrière des arguments contradictoires que Jude ne peut ou ne veut décoder. Sue apparaît quelque peu manipulatrice ici, mais néanmoins partagée entre son propre désir et la peur du regard social :

> "Well – **somebody** has sent **them** baseless reports about us, and **they say** you and I ought to marry as soon as possible for the sake of my **reputation**!" (J 188, je souligne).

Quant à Jude, il retarde le moment où il parlera d'Arabella pour voler des instants d'intimité avec Sue dans un entre-deux qui évite la reconnaissance ou la violation des interdits dont Jude a pourtant dressé la liste plus tôt dans le roman et qui anéantissent tout espoir de mariage avec sa cousine (J 107). Il souhaite se contenter de **voir** Sue, comme si une jouissance scopique pouvait répondre au désir sans qu'il y ait lieu de transgresser la moindre loi :

> By every law of nature and sex a kiss was the only rejoinder that fitted the mood and the moment, under the suasion of which Sue's **undemonstrative regard** of him might not inconceivably have changed its temperature. Some men would have cast scruples to the wind, and ventured it, oblivious of both Sue's declaration of feelings, and of the pair of autographs in the vestry chest of Arabella's parish church. Jude did not. He had, in fact, come in part to tell his own fatal story. It was upon his lips; yet at the hour of this distress he could not **disclose** it. He preferred to dwell upon the **recognized** barriers between them. (J 189)

---

[93] De retour à Marygreen après la mort de sa tante, Jude n'est pas perçu comme un enfant du pays : "[…] he was almost a stranger here now." (J 260)

Les corollaires de la loi qui fixe les interdits sont la voix – les commérages – et le regard comme acte social. Dans les quelques passages cités ci-dessus, les mots et en particulier les verbes faisant référence au visuel sont nombreux[94] et évoquent bien entendu l'attachement des personnages au jugement de la communauté.

Par exemple, l'opinion de Gillingham reflète celle de la société bien-pensante : il se moque de Phillotson qui défend la légitimité de la demande de Sue – "Matriarchy!" s'écrie-il (J 277) – et ne perçoit en elle qu'une capricieuse qui aurait besoin d'une bonne correction (J 278). Il est extrêmement attentif au respect de la morale : "Good God – what will Shaston say!" (J 227) s'inquiète-t-il. Puis il énonce nettement ses craintes devant Phillotson :

> "If you make a fuss it will get into the papers, and you'll never be appointed to another school. You see, they have to consider what you did as done by a teacher of youth – and its effects as such upon the morals of the town; and, to ordinary opinion, your position is indefensible. You must let me say that." (J 295)

Gillingham n'est pas le seul à souligner l'importance du discours moral, qui est bien affaire de voix ("in the papers", "say") et de regard ("you see"). Peu avant cette dernière scène, le responsable de l'école où travaille Phillotson se met à l'écart pour parler avec l'instituteur, "out of earshot of the children" (J 294). Cependant la jeune domestique de Phillotson, "who was a schoolgirl just out of her standards" (J 294), a vu et entendu ce que les gens respectables voudraient garder secret et elle est capable d'expliquer en détail les données de l'histoire entre Sue, Jude et Phillotson.

La voix et le regard sont les instruments de la condamnation des personnages et vont lourdement influencer l'attitude de Phillotson. Ainsi, au moment du départ de Sue, le maître d'école se plie au jeu des apparences : "[he] was obliged to make an appearance of kissing her" (J 280). Ce jugement moral d'une société patriarcale va lentement remodeler son personnage, lui donnant à nouveau l'allure d'un homme peu attractif et casanier, et effaçant les traces d'un anticonformisme que sa rencontre avec Sue avait pu déposer sur son personnage.

De même, lors du scandale à la "Training School" de Melchester, Sue et Jude avaient été la cible d'un coup d'œil indiscret lancé derrière une fenêtre : "a head was

---

[94] Ces mots apparaissent en gras dans ces paragraphes (voir *supra*, pp. 231-232 [J 52, 188-189, 310]).

thrust out of an upper window of his lodging and quickly withdrawn" (J 186). Un tel regard déclenche l'exclusion de Sue de son école et précipite son mariage avec Phillotson, car il devient nécessaire pour la jeune fille de sauver les apparences. Les personnages de *Jude* sont pris dans une société légaliste où le texte de loi est tout puissant. Ils sont épiés ou sermonnés par les divers représentants de cette loi – comme c'est le cas pour Jude avec le professeur Tetuphenay ou de Phillotson face aux notables de Shaston.

Le regard comme indiscrétion et moyen de contrôle se ligue avec le langage pour éditer la loi. La voix est ici toute proche de la lettre, ne laissant pas de place à l'émergence d'un sujet divisé mais figeant les êtres dans des fonctions définies par la morale. Ainsi le mariage avec Arabella a une valeur légale qui exclut toute possibilité d'union entre Sue et Jude ; leur relation entre ces deux derniers est au contraire illégale, immorale et les condamne à une mort sociale. Phillotson, en figure de la loi qui échoue, est lui aussi réduit à l'exclusion. Son retour à Marygreen, loin de ses rêves universitaires, est l'emblème sa déchéance. Quant à Jude, sa mort à l'écart des réjouissances de Christminster souligne son isolement.

Car le protagoniste embrasse l'autre versant de la voix et du regard. Il choisit par exemple d'aller vivre à Melchester uniquement dans le but d'être plus proche de sa bien-aimée cousine, malgré une conscience aiguë de la censure. Et l'on connaît le choix ultime du protagoniste qui, écoutant une voix qui lui est propre, reste sourd au bruit social évoqué par les réjouissances de "Remembrance Day". Il avoue d'ailleurs que le poids des interdits a effectivement attisé son amour pour Sue[95]. La jeune femme affirme cela sous une forme plus dogmatique encore, protestant que l'amour n'est possible que sous le joug de l'interdiction et non du devoir qu'implique le mariage :

> "it is foreign to a man's nature to go on loving a person when he is told that he must and shall be that person's lover. There would be a much likelier chance of his doing it if he were told not to." (J 308)

Comme le désir, l'amour se soutient de l'absence que précisément la loi et l'interdit garantissent. C'est bien un tel schéma qui sous-tend le récit de *Tess* : l'impossibilité du rapport sexuel – le décalage inévitable entre deux sujets qui

pourtant se cherchent l'un l'autre – dépasse le modèle courtois car la poésie du texte se teinte de notes sombres et tragiques. Ainsi l'objet féminin chute à la fin, réduit à l'état d'objet : l'histoire de la vie de Tess se réduit désormais au flottement d'un drapeau noir. Quant à l'ultime sacrifice de Sue, il la rabaisse au rang d'objet : d'une part sa douleur est mise en scène, d'autre part son retour spectral dans le texte au travers du signifiant "she" la garde soumise à la lettre.

Le sacrifice de Tess la revêt d'une dignité qui n'est pas accordée à l'autre jeune femme car il relève de l'amour, il est un don à l'autre et non un abandon au grand Autre. Tess, comme Jude, a la grandeur d'Antigone. Cependant, comme Sue, elle refuse d'être divisée : seul Jude a le courage d'accepter sa condition de sujet et transcende le tragique, prêtant sa voix à une parole qui se fait sourire lorsque la mort le saisit. Si Tess hante la fin du texte par une présence spectrale qui se dessine derrière le personnage muet de Liza-Lu, elle perd la parole en devenant objet regard et entraîne l'autre – ceux qui la regardent, "[t]he two speechless gazers" (J 384) – dans cette perte.

Tess rejoint la matière, car elle se trouve réifiée par le travail de l'écriture qui la fige dans un silence éternel. En cela elle est bien fille de la nature et plus précisément de la terre qui,

> dans ses profondeurs matricielles, est obscure, menaçante, étouffante ; elle est souterrain et tombe, réceptacle de la mort aussi bien que source de la vie, lieu de l'origine et lieu du retour interdit, sauf pour l'éternité du cimetière[96].

La logique naturaliste rejoint ici l'écriture de la fatalité ; la circularité du récit de *Tess* dans lequel l'héroïne partage la destinée de ses illustres ancêtres annonce le retour de Jude à l'origine de son désir : Christminster – un retour qui ne peut conduire qu'à la mort.

Tess qui veut jouir pleinement du bonheur retrouvé avec Angel sait que le temps et le va-et-vient du désir empêchent la jouissance :

---

[95] Voir *supra*, p. 190.
[96] Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p 74.

> "It is as it should be!" she murmured. "Angel – I am almost glad – yes, glad! This happiness could not have lasted – it was too much – I have had enough; and now I shall not live for you to despise me!" (T 381-382)

Elle reconnaît et rejette à la fois la fracture qui engendre le sujet. Sa quête s'oriente vers un état de plénitude, de fusion totale où l'autre se confondrait avec le sujet comme dans la relation entre la mère et l'enfant, car elle sent que le regard que l'autre – ici Angel – pose sur elle la condamne : le désir d'Alec l'aliène totalement, faisant d'elle un objet sexuel et ornemental, un signe extérieur de richesse.

Sa quête – si quête il y a dans cette histoire qui semble mener le personnage par le bout de son nez jusqu'à une fin tragique – est duelle : elle veut échapper à son nom qui lui dicte un parcours la ramenant vers les d'Urberville, c'est-à-dire soit vers le cimetière de Kingsbere où reposent ses ancêtres, soit vers le personnage artificiel et convenu d'Alec pour qui le nom de d'Urberville n'est qu'un autre signe extérieur de richesse, le signifiant de sa réussite sociale et non de son histoire. Aussi tente-t-elle de refaire sa vie à Talbothays, puis avec Angel. Mais parallèlement elle ne peut s'empêcher de se considérer comme une véritable d'Urberville[97] et elle accepte son sort comme le juste achèvement d'une vie forgée sur le modèle de ses illustres prédécesseurs.

Dans *Tess*, la voix est d'abord ce nom qui ne cesse de faire retour dans le texte et qui attire le regard du lecteur avant même qu'il n'ouvre le roman. Ce nom fixe la limite entre Tess en tant que sujet – statut auquel elle n'accède que pour mieux le rejeter en choisissant de mourir – et Tess en tant qu'objet du désir d'Alec[98]. La voix de la loi ancestrale se mêle à la tradition d'une transmission orale de l'histoire. Au premier chapitre de *Tess*, le révérend s'adresse à John Durbeyfield avec désinvolture, du haut de son cheval :

> "Good-night, Sir John," said the parson.
> The pedestrian, after another pace or two, halted, and turned round.

---

[97] Elle souhaite parler à Angel de ses nobles origines afin d'attirer son estime (T 131). Elle le fera plus tard, espérant retarder le mariage (T 181). Cet aveu ne fera qu'aggraver sa faute aux yeux d'Angel lorsqu'elle lui racontera son passé au soir de leur mariage.

[98] Alec recherche en Tess à la fois la femme idéale – celle qu'il appelle "my beauty" (T 45) et dont les lèvres ont la douceur d'un bouton de rose ("her rosy lips" T 45) –, et son origine puisqu'elle est la descendante des vrais d'Urberville. Il ne perçoit pas cependant qu'elle est aussi peu une authentique d'Urberville qu'il ne l'est lui-même.

> "Now, sir, [...] what might your meaning be in calling me "Sir John" [...], when I be plain Jack Durbeyfield the haggler?"
> The parson rode a step or two nearer. "It was only my whim," he said; and, after a moment's hesitation: "It was on account of a discovery I made some little time ago, whilst I was hunting up pedigrees for the new county history. [...] Don't you really know, Durbeyfield, that you are the lineal representative of the ancient and knightly family of the d'Urbervilles, who derive their descent from Sir Pagan d'Urberville, that renowned knight who came from Normandy with William the Conqueror, as appears by Battle Abbey Roll?" (T 13-14)

Le révérend ne perçoit pas que sa voix se fait porteuse d'une loi plus réelle encore que la lettre de la loi sociale ; car c'est bien dans le réel de la chair que Tess reçoit l'inscription du nom paternel lorsque Alec inflige une irréversible cicatrice à son corps vierge. Tess sera donc inévitablement divisée entre sa pureté virginale et la marque de l'histoire familiale. Rejetant obstinément cette fracture elle est tantôt revêtue de l'innocence d'une enfant de la nature, tantôt soumise au désir d'Alec. Elle devra donc s'affranchir de ces signes pour rester « pure » et, par là, ne pourra pas accéder au même statut que Jude.

Les deux romans diffèrent donc dans leur présentation de la loi. Si dans les deux textes elle est toute-puissante et voue les personnages qui s'y opposent à l'anathème, il semble que dans *Tess* l'ordre est régi par un pouvoir impalpable, par le célèbre "Immanent Will" informe et inaccessible. Dans *Jude*, cette présentation abstraite de la loi et de la fatalité – quoique toujours perceptible dans l'insistance sur l'histoire des Fawley par exemple – fait place à une vision plus froide et lucide du social qui semble occuper l'espace laissé vide par la mort de Dieu[99]. De manière significative, *Tess* se termine par la référence à Eschyle et ses dieux, tandis que c'est la pragmatique Arabella qui clôt l'autre roman[100].

Cette dernière est un personnage complexe qui à la fois se joue des interdits et renforce le pouvoir phallique qui sous-tend l'ordre communautaire. Nous avons déjà souligné combien son rôle est essentiel au fonctionnement de la tragédie, et cela

---

[99] Nous avons déjà fait allusion à une hypothétique influence de Nietzsche sur l'écriture de Hardy, voir *supra*, pp. 69-70.
[100] Cette nuance entre *Tess* et *Jude* fait écho à la différence de ton entre les pièces d'Eschyle à l'inspiration religieuse et celles de Sophocle qui donne la prééminence aux personnages dans ses tragédies de caractère, du terme « ethos » employé par Aristote afin de désigner « ce qui manifeste un choix délibéré », « une donnée que manifeste l'histoire elle-même : action et parole » (Aristote, Notes p. 261).

pourrait bien être dû à cette relation ambivalente qu'elle entretient avec la loi. Car c'est peut-être dans les moments où celle-ci se désagrège que l'intention de l'auteur se dessine plus clairement derrière l'écriture hardienne.

B. Quand la loi fait défaut.

Arabella et Phillotson sont les deux personnages dans *Jude* qui mettent en évidence les limites de la loi. Cependant leur fonction n'est autre que de renforcer cette loi et d'en réaffirmer la toute-puissance dans l'ordre établi. Si dans ce dernier ouvrage les rôles se distribuent assez clairement, dans *Tess* le jeu se brouille quelque peu : Alec, Angel et Jack Durbeyfield, en tant qu'hommes du roman, doivent intégrer ces fonctions. Mais il semble également, et de manière significative, que Tess endosse à elle seule une diversité de rôles et se fait le reflet de multiples positions subjectives.

1. Arabella, femme phallique.

Dans le dernier roman de Hardy, un des personnages secondaires frappe par sa modernité, son mode de vie étant plus proche des pratiques contemporaines que de la morale victorienne. Il s'agit évidemment d'Arabella dont on a déjà dit qu'elle était l'instrument de la tragédie[101]. Elle est l'ombre qui demeure toujours menaçante dans le récit, la pierre qui fait trébucher le protagoniste et éclaire le lecteur sur les faiblesses de Jude.

Face à ce dernier, Arabella apparaît en femme maîtresse : elle le séduit et mène le jeu à l'image d'Alec[102]. Ses amies ne peuvent s'empêcher de mettre en lumière son côté manipulateur :

---

[101] Voir *supra*, pp. 52-54. Arabella fait immanquablement retour dans les moments qui semblent favorables aux protagonistes. Par exemple, lorsque Sue est sur le point de dévoiler ses sentiments pour Jude celui-ci ne peut s'empêcher de lui parler d'Arabella : "Jude saw that they were getting upon dangerous ground. It was now, he thought, that he must speak as an honest man"(J 197).

[102] D.H. Lawrence propose une lecture relativement sévère des deux romans et met en évidence les similitudes structurales qui les unissent : "Jude is only Tess turned round about […]. Arabella is Alec d'Urberville, Sue is Angel Clare." (Lawrence, p. 101)

> "O Arabella, Arabella; you be a deep one! Mistaken! Well, that's clever – it's a real stroke of genius!" (J 69)

Elle est une image inversée et machiavélique de Tess, jamais menacée par la tragédie car elle est tout entière dans le symbolique : elle tient les rênes de la chaîne signifiante quand Tess en subit le mouvement. C'est elle par exemple qui décide de ses mariages ou qui choisit de quitter le foyer conjugal :

> A line written by his wife on the inside of an old envelope was pinned to the cotton blower of the fireplace:
> "*Have gone to my friends. Shall not return*." (J 84)

Son adhésion à l'ordre symbolique est d'autant plus nette qu'elle attache une importance considérable à l'argent. C'est en des termes financiers qu'elle gère son divorce puis son mariage avec Cartlett et enfin son remariage avec Jude[103]. Arabella cherche à maîtriser le flux et le reflux des objets qu'elle désire : elle est bonne connaisseuse en matière d'alcool et peut citer "three or four ingredients that she detected in the liquor beyond malts and hops, much to Jude's surprise" (J 52) ; elle aime parler et utilise souvent le langage à des fins mensongères.

L'argent, l'alcool et le langage sont des substituts de la Chose et viennent en combler le manque. Arabella se satisfait de ces succédanés – auxquels peuvent s'ajouter la tresse et les fossettes artificielles – et choisit ainsi de rester aveugle au trou dans le réel. L'oralité est exacerbée chez ce personnage : Jude la retrouve à Christminster où elle est serveuse dans une taverne, puis elle travaille à Londres avec son mari australien dans une auberge où elle vend de l'alcool et espère gagner encore plus d'argent, "already doing a trade of £ 200 a month, which could easily be doubled" (J 229). Avant de devenir Mrs Fawley, elle avait également travaillé comme serveuse dans un bar à Aldbrickham :

> "Well, not exactly a barmaid – I used to draw the drink at a public house there – just for a little time" (J 68).

Elle cherche à obtenir les objets de son désir et son corps est un outil dans cette quête. Si elle s'offre à Jude, c'est pour mieux le posséder :

---

[103] Voir *supra*, p. 189, n. 106.

> "But I want him to more than care for me; I want him to have me – to marry me! I must have him." (J 56)

Son corps est morcelé à l'image du morceau de chair de cochon qu'elle lance à Jude pour attirer son attention. Sa poitrine est souvent mentionnée et semble être une incessante source de malaise pour Jude, que ce soit lorsqu'elle y dissimule un œuf enveloppé dans de la peau de cochon (J 63) ou lorsque le protagoniste voyage en train avec Sue, si différente de l'autre femme (J 224). Les artifices auxquels Arabella a recours sur différentes parties de son corps – ses joues, ses cheveux – forment une sorte d'écriture ; ils sont tels des mots qui, dans le langage, peuvent changer de sens selon le contexte, donner naissance à une phrase, être déplacés ou encore modifiés par le ton de la voix. Arabella utilise son corps comme elle utilise le langage, c'est-à-dire telle une arme afin de parvenir à ses fins : couvrir le réel de son corps de parures artificielles et séduire l'autre.

Ce lien entre corps et langage est perceptible au travers de l'attitude des serveuses dans le bar où travaille Arabella :

> The faces of the barmaidens had risen in colour, each having a pink flush on her cheek; their manners were still more vivacious than before – more abandoned, more excited, more sensuous, and they expressed their sentiments and desires less euphemistically, laughing in a lackadaisical tone, without reserve. (J 218)

Les paroles sont alors le prolongement du langage du corps en tant que corps socialisé.

Ce commentaire sur Zola suggère que les gens du peuple évoquent ou permettent d'évoquer la réalité du corps sans excès de retenue :

> Dévoilant le corps, [Zola] dévoilait le peuple, et inversement. Car le corps, c'est le peuple, et le peuple, c'est le corps. Les gens bien éduqués ne parlent ni de l'un ni de l'autre[104].

Cependant, sous des apparences licencieuses, le peuple que décrit Hardy respecte certaines lois. Dans *Tess*, les jeunes filles refusent de s'exposer au regard des gens,

---

[104] Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p 79. Il apparaît ainsi plus clairement encore que Hardy s'intéresse moins à la « nature » au sens le plus large qu'au social.

même si c'est pour se rendre ensuite dans un endroit où l'alcool coule à flot[105]. Ce maniement des codes ne laisse pas de place au corps réel mais à un corps sensuel et fétichisé, se donnant par petits bouts dans un jeu de séduction et de pouvoir. Chacun des attributs de ce corps socialisé renvoie non pas « à ce qui est derrière le voile » mais constitue « un objet fascinant inscrit sur le voile[106] ».

Arabella est donc, dans une certaine mesure, la représentante de ceux qui ne questionnent pas la validité de l'ordre social, acceptent la superficialité de ses codes et s'en accommodent parfois. Cependant sa propension à la manipulation est quelque peu caricaturale et d'autant plus dérangeante que, au contraire d'Alec[107], elle s'en sort indemne. Les gens du peuple chez Hardy n'ont d'autre choix que de rester aveugles et sourds aux rouages qui ébranlent la machine sociale ou de tenter d'enrayer ces engrenages au prix de leur vie.

Le personnage d'Arabella est l'insigne d'une oralité pervertie : malgré ses formes généreuses et attractives, elle n'est pas du côté des femmes. La voix n'a pas chez elle la fonction d'objet, elle ne chute pas et ne permet donc pas la transmission orale d'un autre savoir. Elle est plutôt porteuse du désir de domination du personnage, dans la perspective d'une oralité dévoratrice. Arabella est une femme phallique. Elle est le signe de l'Autre qui dévore, capable de s'exprimer posément, "in a curiously low, hungry tone of latent sensuousness" (J 56).

A l'image de Diane dans le mythe d'Actéon, Arabella se laisse regarder pour mieux subjuguer l'autre et le soumettre à son propre désir. Jude devient alors l'objet dévoré[108], réduit au même statut que l'argent recherché par Arabella dans ses manœuvres maritales. A la fin du roman, celle-ci peut contempler à loisir le corps de Jude : "He's a 'andsome corpse" commente-t-elle (J 488). Le narrateur quant à lui s'arrête sur "the marble features of Jude" (J 489).

C'est Arabella qui dicte son désir et jouit de l'objet qu'elle possède : Jude. Pour parvenir à ses fins elle use d'artifices, organisant toute une mise en scène –

---

[105] Voir *supra*, pp. 204-205.
[106] Castanet, p. 48.
[107] Wildeve, dans *The Return of the Native,* est un autre exemple : s'il ose au départ se jouer des lois, il en arrive comme Alec à une fin tragique.
[108] Voir *supra*, p. 78 (Castanet, p. 16).

"her strategy" (J 459) – à l'aide de son père pour en arriver au remariage, en essayant de se montrer sous son meilleur jour :

> "Well, we've been waiting for certain legal hours to arrive, to tell the truth," she continued bashfully, and making her spirituous crimson look as much like a maiden blush as possible. (J 456)

Ses manigances sont telles « le voile qui les [les femmes] fait phallus et où leur jouissance n'est *pas-toute* prise[109] ».

Le phallus, c'est le manque qui constitue la femme. Arabella se le fabrique, capable à la fois de s'inscrire en creux dans le récit – s'inventant des fossettes ou portant le deuil – et en excès – revêtant la postiche phallique que constitue la tresse ou dévoilant ses formes généreuses. Elle est capable de se travestir en jeune fille innocente, en veuve éplorée, en dévote ou encore en séductrice dans le but de rester aux commandes de la situation sans jamais avoir à faire de concessions à l'autre :

> Arabella, like Alec d'Urberville, had that in her which resisted full consummation, wanted only to enjoy herself in contact with the male. She would have no transmission[110].

Elle ne désire pas d'enfant, est incapable d'aimer le fils qu'elle a avec Jude, et utilise la maternité comme un autre voile, un leurre de plus. Elle recherche en réalité la jouissance, cette jouissance féminine qui pétrifie l'autre et le soumet à la loi de la castration. Elle est la mère phallique qui séduit mais n'engendre pas de descendance :

> Comme nous l'indiquent les textes, et les observations aussi, il s'agit de l'être au monde qui sur le plan du réel, aurait le moins lieu de se présumer châtré, à savoir la mère […] Le fait qu'elle se propose comme objet du désir, l'identifie de façon latente et secrète au phallus, et situe son être de sujet comme phallus désiré, signifiant du désir de l'Autre[111].

Lawrence souligne ce refus de la part d'Arabella de donner à Jude la place de l'homme dominateur et elle devient, en termes lacaniens, le symbole, non pas de la

---

[109] Castanet, p. 17.
[110] Lawrence, pp. 102-103.
[111] Lacan, *Séminaire V*, pp. 148-150.

femme toute, mais de la jouissance féminine – de « l'Autre absolu[112] » – qui demeure inaccessible et interdite à l'homme :

> She sees in him a male who can gratify her. She takes him, and is gratified by him[113].

Lawrence ajoute que cela fait de Jude un homme. Il me semble plutôt que la conséquence en est une plus nette marginalisation de Jude qui s'affirmera peu à peu en dehors de la loi.

Arabella réfute par son existence, par ses faits et gestes, le Nom-du-Père dans un « déni inconscient de la loi » :

> La dénégation de la castration est alors corrélative de la toute-puissance d'un phallus imaginaire à l'endroit précis où le pervers « sait » qu'il n'est pas réellement, à l'endroit de la mère. Son savoir devient sa loi : déniée l'une comme l'autre dans le registre du « peut-être » ou du « comme si ». Un tel sujet ne tombe sous le coup d'aucune loi. Il est constitué par ce qu'il sait et fait ; et non plus par l'interdit qui l'articule aux choses et aux êtres[114].

Arabella est une figure perverse qui contourne et manipule l'ordre établi. Elle s'attribue par là le phallus qui n'est

> pas du tout identique à l'organe en tant qu'appartenance du corps, prolongement, membre, organe en fonction [mais plutôt] un simulacre, un insigne, un objet substitutif[115].

Arabella est donc une figure de la mère castratrice[116] qui subjugue Jude. Nous avons fait allusion plus haut à la dimension perverse du personnage de Sue[117] qui séduit, elle aussi, le protagoniste et épouse le père symbolique. Jude se fait alors le porte-parole de Hardy qui dépeint le plus souvent des femmes manipulatrices :

> Was it that they were, instead of more sensitive, as reputed, more callous, and less romantic; or were there more heroic? Or was Sue simply so perverse that she wilfully gave herself and him pain for the odd and mournful luxury of practising long-suffering in her own

---

[112] Castanet, p. 17.
[113] Lawrence, p. 105.
[114] Vasse, p. 124.
[115] Lacan, *Séminaire V*, p. 346.
[116] Garson, p. 159 : "Arabella is a castrating woman […] a fearsomely phallic figure."
[117] Voir *supra*, p. 166.

> person, and of being touched with tender pity for him at having made him practise it? (J 208)

Pourtant la position des deux personnages féminins est très différente. Sue refuse d'être divisée et reste soumise à un imaginaire qui la conduit finalement à une forme de mysticisme et au sacrifice. Arabella, au contraire, se contente de ce qu'elle est mais pas de ce qu'elle a car elle ne veut pas voir le vide qui l'entoure et doit sans cesse boucher les trous qui risquent d'apparaître dans sa réalité : après l'échec de son mariage, elle part en Australie où elle trouve un nouveau mari ; veuve, elle s'empresse de se réapproprier Jude. Son refus de la perte la pousse à ne pas reconnaître l'enfant comme le fruit de ses entrailles. Elle se tient du côté du tout, du plein et de la possession. Tandis que Sue se soumet à la loi phallique, Arabella en tient les rênes.

Le fait qu'elle reste présente à la fin du roman et donne le dernier mot est significatif. Elle sait modifier le cours des événements afin que la situation réponde à ses désirs ; elle et Vilbert sont des acteurs sociaux, utilisant les forces de la nature aussi bien que celles de la société pour construire leur univers. Que cet univers soit constitué de semblants – d'un faux savoir pour Vilbert, de faux cheveux pour Arabella – ne fait que les ancrer un peu plus dans un ordre symbolique qui s'offre à la manipulation.

Arabella marque les limites de la loi qui se laisse esquiver et manipuler. Phillotson semble occuper la même fonction, mais en mettant cette fois en évidence la brèche qui peut être ouverte dans l'édifice social.

2. Phillotson, l'échec de la fonction paternelle.

Le personnage de Phillotson représente, au début du roman, le Nom-du-Père qui devrait instaurer la limite de la transgression.

> Richard Phillotson thought of the absurdity of the regulation in this case, when he was old enough to be the girl's father. (J 126)

Mais il se révèle inévitablement inefficace puisque, quoique père symbolique de Jude, il choisit de devenir l'époux de Sue, c'est-à-dire de celle qui a l'âge d'être sa

fille. Il est celui qui déclenche la transgression en commettant l'inceste et engendre la forclusion du Nom-du-Père.

Il apparaît au départ attaché à des valeurs sures et stables, "a spare and thoughtful personage of five-and-forty" (J 121), qui ne cache pas son attachement aux Saintes Ecritures (J 127). Il paraît s'attacher à certains éléments de sa réalité pour ne pas être confronté au réel instable et menaçant : il abandonne ainsi son ambition de poursuivre des études universitaires et s'en tient à son métier d'instituteur. Ses projets respectent scrupuleusement le cadre du possible et de la bienséance sociale : dans un passage où il est focalisateur, la narration présente son travail en compagnie de Sue comme le fruit d'un heureux hasard s'accordant parfaitement avec les exigences du lieu et du moment (J 125). De même, en temps de crise, alors que Sue est sur le point de lui demander qu'ils se séparent, il choisit plutôt de se consacrer aux problèmes matériels de l'école (J 262).

Si la suite dépeint un Phillotson généreux et tolérant, les jalons de son retour à un ordre patriarcal inébranlable sont posés dès le départ. Ainsi, en réaction à la demande scandaleuse de Sue il s'écrie : "Just think if either of the parsons in this town was to see us now!" (J 264). Ce qui le dérange avant tout dans l'attitude de son épouse, c'est qu'elle déroge à la règle[118] et à l'ordre établi par l'usage.

> "I was, and am, the most old-fashioned man in the world on the question of marriage". (J 281)

Ce personnage conventionnel va pourtant soudain écouter une autre voix que celle de l'ordre moral et social, se fiant à son instinct : "I simply am going to act by instinct, and let principles take care of themselves" avoue-t-il à son ami Gillingham, sans craindre le regard social, "the question of neighbours and society" (J 275). Il cède au désir de Sue qu'il aime plus qu'il n'aime la loi et l'ordre : "I would have died for her; but I wouldn't be cruel to her in the name of the law." (J 281).

La position du maître d'école rappelle fortement celle de Jude qui se plie tout autant à la volonté de Sue[119] : la jeune femme ne cesse de vouloir se soustraire au

---

[118] Sue utilise l'adjectif "irregular" pour se décrire aux yeux de Phillotson (J 266).
[119] Tel est le cas également de l'ami étudiant au triste destin qui ne fit que se plier aux vœux de Sue : "He wanted me to be his mistress, in fact, but I wasn't in love with him – and on my saying I should go away if he didn't agree to *my* plan, he did so." (J 177)

désir de l'autre masculin et d'instaurer son propre désir comme substitut à la loi sociale et patriarcale qui fait du mariage un lieu de consommation. S'il est une explication à rechercher pour cette clémence de Phillotson, il semble que c'est dans la présentation du personnage de Sue qu'elle se trouve. Ce dernier pourrait dire, avec Jude : "my doctrines and I begin to part company" (J 256).

Cet homme se laisse diviser par la femme. Il ne sait que choisir entre ces deux options : le respect de la loi ou son abandon qui signifie qu'une faille se creuse dans l'ordre symbolique. Cette faille, c'est la rupture d'avec les promesses de vie commune et d'unité du mariage et elle est représentée dans le récit par la pauvreté et la déchéance de Phillotson . Et lorsqu'il croise le chemin Arabella, celle-ci aperçoit

> an elderly man of spare stature and thoughtful gait. In his hand he carried a basket; and there was a touch of slovenliness in his attire, together with that indefinable something in his whole appearance which suggested one who was his own housekeeper, purveyor, confidant, and friend, through possessing nobody else at all in the world to act in those capacities for him. (J 376)

La solitude et la disgrâce sont le prix à payer pour la renonciation au pouvoir phallique. Mais Phillotson semble l'assumer totalement ainsi qu'il l'affirme devant son vieil ami Gillingham :

> "[...] I am more and more convinced every day that in the sight of Heaven and by all natural, straightforward humanity, I have acted rightly." (J 295)

Puis il réitère cette déclaration en présence d'Arabella : "I am convinced I did only what was right, and just, and moral" (J 377). Ceci implique que la loi sociale n'est respectueuse ni de la nature humaine, ni de Dieu, mais qu'elle est biaisée et sert ceux qui savent en tirer leur parti, comme Arabella.

Ces paroles de Phillotson rappellent également au lecteur l'impossibilité pour Jude et Sue de vivre leur idylle en toute légitimité. Ainsi, la prononciation du divorce est un acte de loi qui, autorisant une relative liberté au cœur des codes sociaux, est néanmoins fondé sur le mensonge : la présomption d'adultère est la condition de recevabilité de la requête auprès du tribunal, entachant alors la relation entre les deux protagonistes d'une faute qu'ils n'ont pas commise. Là encore Sue et Jude sont hors-

la-loi car, paradoxalement, ils n'ont pas transgressé le commandement qui interdit l'adultère :

> "But I have an uncomfortable feeling that my freedom has been obtained under false pretences! [...] It is only, is it, because we have made no defence, and have led them into a false supposition?" (J 306)

Phillotson contribue, à la fois par ses paroles, son comportement et son fonctionnement dans le texte, à révéler le fondement artificiel de l'ordre qui régit la vie de la communauté. Les codes, sans cesse manipulés par l'homme, font office de loi et emprisonnent ceux qui refusent d'entrer dans la ronde de la duplicité et du pouvoir dans un lieu à l'écart de la société où la tragédie peut s'accomplir :

> "It is none of the natural tragedies of love that's love's usual tragedy in civilized life, but a tragedy artificially manufactured for people who in a natural state would find relief in parting!" (J 256)

L'artificialité de l'univers de Jude ne laisse pas de place à ceux qui ne s'en accommodent pas. Lorsque les chemins de Phillotson et Arabella se croisent, le retour de la loi s'aménage. Les mots de la manipulatrice vont faire leur travail dans l'esprit de Phillotson qui, de son côté, va permettre aux barrières sociales de se reconstruire. Arabella sera une nouvelle fois appelée Mrs Fawley, en conformité avec les registres de son église, et Sue redevient Mrs Phillotson. Le cercle se referme et l'instituteur apparaît à nouveau comme ce personnage antipathique et ultra-conservateur qui profite quelque peu de la situation pour s'approprier Sue. Il est l'instrument qui permet à l'engrenage tragique de se remettre en marche, tandis qu'Arabella semble en être le moteur.

Le dernier roman de Hardy n'offre donc nulle espérance d'un monde meilleur. La foi dans l'avenir qu'exprime le personnage de Sue s'éteint bientôt :

> "When people of a later age look back upon the barbarous customs and superstitions of the times that we have the unhappiness to live in, what will they say! " (J 256)

Il faut au lecteur se tourner vers les textes du passé pour trouver chez l'auteur une vision moins tranchée et plus nuancée de la loi sociale. Avec *Tess* précisément les modalités de l'autorité patriarcale sont présentées sous un autre jour, dans une guerre des sexes qui brouille parfois les pistes.

3. La guerre des sexes.

Les personnages secondaires de *Jude*, même s'ils changent souvent de direction, conservent ou retrouvent des positions subjectives relativement tranchées, au point parfois de paraître stéréotypés. C'est particulièrement le cas avec "Little Father Time" qui ne parvient pas véritablement à acquérir l'étoffe d'un personnage et fonctionne plutôt comme une allégorie dans le texte. Bien entendu, cette superficialité est transcendée dès lors que la dimension tragique de l'œuvre est prise en compte et que la rigueur quasi géométrique de la représentation des personnages se révèle être le fruit d'une observation des principes aristotéliciens.

Dans *Tess*, l'organisation est sensiblement moins rigoureuse. Prenons l'exemple d'Alec dont Hardy semble avoir copié les traits pour façonner Arabella. Tous deux en effet manipulent les lois : la famille du jeune homme s'est acheté un nom, symbole d'un ordre symbolique réduit à l'état d'objets à valeur marchande. Comme Arabella, Alec se convertit à la foi évangélique pour mieux succomber une fois encore à la loi du désir. Dans sa relation avec l'autre il recherche la possession. Il veut que Tess lui appartienne, aussi lui offre-t-il une belle maison, de beaux habits, et pourvoit-il aux besoins de sa famille afin de mieux la posséder elle :

> Alec d'Urberville sees [Tess] as the embodied fulfilment of his own desire: something, that is, belonging to him[120].

L'un comme l'autre puise sa force dans ce rapport de possession qu'il instaure avec l'autre. C'est pourquoi Alec est désespéré dans sa quête pour retrouver Tess[121]. Arabella, quant à elle, est clairement associée à Dalila qui réduisit à néant la force de Samson.

Cependant, cette dernière échappe à la tragédie, ce qui n'est pas le cas pour Alec. S'il n'est pas véritablement un personnage tragique en ce sens qu'il n'éveille

---

[120] Lawrence, p. 96.

[121] Cette quête s'étend sur la sixième partie du roman (voir T 297-352, *Phase the Sixth*). D. H. Lawrence montre qu'Alec "seeks with all his power for the source of stimulus in woman" parce qu'il voit en Tess l'archétype féminin où il pourra trouver la force qu'il recherche, "the deep impulse" (Lawrence p. 96). Selon Lawrence telle est la cause de la tragédie de Tess : "For Alec d'Urberville could reach some of the real sources of the female in woman, and draw from them […]. And, as a woman instinctively knows, such men are rare. Therefore they have a power over a woman. They draw from the depth of her being." (*Ibid*., p. 96)

guère de pitié chez le lecteur qui voit en lui le tortionnaire de Tess, il entre tout de même dans le tourbillon de la tragédie et s'avère finalement plus proche de l'héroïne que ne l'est Angel :

> He [Angel] had no idea that there was such a thing as a positive Woman, as the Female [...].
>
> Angel Clare would never have reached her [...]. She would have lived in with her husband, Clare, in a state of abandon to him, like a coma[122].

Alors que, dans *Jude,* le couple qui reçoit la sympathie du narrateur est incontestablement celui composé de Jude et Sue, le jugement narratif est moins catégorique dans *Tess*. Angel est raillé par Alec pour avoir abandonné Tess – "Far away? From *you*? What sort of a husband can he be?" (T 308) – avant de subir la critique du narrateur :

> "Ah, because he knew everything!" said she with a triumphant simplicity of faith in Angel Clare that the most perfect man could hardly have deserved, much less her husband. (T 311)

Cette ambivalence du traitement des personnages dans *Tess* brouille les pistes et évite qu'ils ne soient réduits à l'état de stéréotypes. La complexité de la présentation d'Alec ("a three-dimensional Alec[123]") au fil du roman ne permet pas, par exemple, de ne voir dans son personnage qu'un avide et insatiable manipulateur. Cependant, la sympathie de l'auteur étant focalisée sur l'héroïne, la narration simplifie à l'extrême la délinéation des personnages secondaires :

> For in Tess [Hardy] stakes everything on his sensuous apprehension of a young woman's life, a girl who is at once a simple milkmaid and an archetype of feminine strength. Nothing finally matters in the novel nearly so much as Tess herself[124].

Elle est de loin le personnage le plus complexe et le plus intéressant du roman, quand les autres ne sont que des satellites de son histoire. S'ils influent sur le cours de sa vie, c'est avant toute chose son destin à elle qui occupe l'esprit du lecteur. La

---

[122] *Ibid*., pp. 97 et p. 99.
[123] Shires, in Kramer, p. 152.
[124] Howe, in *Tess*, Norton, p. 407.

narration épargne donc au narrataire la tâche de choisir un centre d'intérêt comme c'est le cas avec *Jude* qui offre une présentation soignée et dérangeante de Sue.

Tess concentre dans son personnage les facettes que se distribueront dans *Jude* les protagonistes mais aussi les personnages secondaires dont la place dans le récit sera accrue. Cette nouvelle donne dans le dernier roman tient en grande partie au fait que Jude et Sue permettent à l'auteur de présenter la question de la loi sous des angles différents, alors que dans *Tess* le protagoniste est une femme confrontée au problème du Nom-du-Père. Sa position féminine n'est jamais remise en cause[125], ce qui apaise en quelque sorte les tourments de la loi. Jude, au contraire, transgresse l'ordre établi en suivant un autre chemin que celui tracé par la bienséance sociale et se place du côté des femmes, passant de la loi à la voix.

Dans *Jude*, les positions se radicalisent et divergent plus nettement encore à la clôture du texte, tandis que le mouvement est convergent dans *Tess*. Un semblant d'ordre s'organise autour du personnage de l'héroïne : Alec n'est pas si mauvais puisqu'il apporte confort et subsistance à Tess et sa famille, puis il paie de sa personne la vilenie de ses passions. Angel non plus n'est pas totalement antipathique pour avoir abandonné Tess, étant donné qu'il accomplit solennellement chacun des désirs de son épouse après leurs brèves retrouvailles. Quant à Tess, elle est entièrement lavée de ses fautes car elle accepte sa condamnation avec docilité. Cette ultime attitude de soumission la rend un peu plus pure qu'elle ne l'était déjà aux yeux du lecteur et permet dans un même temps à la loi de reprendre ses droits. Le ton du roman hésite donc entre la tragédie qui rend inévitable la mort des coupables pour qu'un ordre nouveau s'instaure et une vision plus romantique qui rend justice à Tess pour sa beauté physique et intérieure.

> Whereas in classical tragedy, cause-and-effect explanations may elucidate a character's fate, Hardy makes sure that no one reason for Tess's fate can stand out among the many offered, because no one choice Tess might have made could have redirected her life[126].

---

[125] Même lorsque Tess travaille à Flintcomb-Ash où elle tente de cacher ses attraits et d'annihiler sa féminité, elle possède encore son pouvoir de séduction et Alec ne cesse de la voir comme objet de son désir.
[126] Shires, in Kramer, p. 151.

Hardy nous livre une « tragédie romantique », c'est pourquoi la conclusion n'est pas véritablement satisfaisante. La description d'Angel et Liza-Lu à la dernière page du roman évoque à demi-mots la stérilité et l'artificialité de ce nouveau monde :

> The two speechless gazers bent themselves down to the earth, as if in prayer, and remained thus a long time, absolutely motionless: the flag continued to wave silently. As soon as they had strength they arose, joined hands again, and went on. (T 384)

Ils ne sont pas ici des personnages à part entière mais tous deux sont revêtus d'une spectralité qui les prive de parole. Ils ne peuvent que regarder, figés dans une contemplation de l'horreur de la mort symbolisée par le drapeau noir, comme pétrifiés par ce point de l'horizon qui les regarde et fait d'eux des objets aussi inertes que la terre sur laquelle ils se penchent. Tess représente ici l'appel de l'Autre maternel qui entraîne le sujet dans un mouvement régressif jusqu'à sa disparition. Le sursaut qui met les deux personnages en branle relève à peine d'un élan vital, et ils sont davantage semblables à des marionnettes qui ne seraient tenues que par un fil de soie[127].

Tess est réduite à l'état de signe pour que son histoire ait un terme et que la leur commence. Mais, comme Jude, elle devient objet regard et jamais ils ne pourront éclore en tant que sujets car ils demeurent soumis à la puissance mortifère qui se cache derrière la cause de leur union, derrière ce signifiant muet et sombre qui flotte dans le ciel de Wintoncester :

> The novel's ending is especially disturbing because Hardy deprives the reader of cathartic closure. Instead, his narrator aestheticizes Tess and those close to her[128].

Si Angel et Liza-Lu perdent la voix, ce n'est pas le cas d'Arabella. Elle n'a rien de spectral, car le réel ne l'effleure jamais tant elle s'empresse de le recouvrir à tout instant de ses paroles et autres semblants. Elle apparaît plus phallique que jamais

---

[127] L'image d'une telle fragilité de la vie est récurrente chez Hardy. On peut en particulier noter son utilisation du terme "gossamer". Il fait d'abord référence au corps de Tess lors de la scène de séduction ; sa peau est un voile, "this feminine tissue, sensitive as gossamer" (T 77), qui se laisse déchirer par le désir d'Alec; à Talbothays, les moucherons qu'observe Tess et Angel forment au soleil "a glistening ripple of gossamer-webs" avant de disparaître (T 200). L'image délicate et sophistiquée que véhicule cette étoffe légère ne s'accorde évidemment plus avec le ton de la narration à la fin du roman et laisse place à la texture rude et austère du drapeau noir.

[128] Shires, in Kramer, p. 158.

lorsque, ignorant le corps inerte de Jude et dissimulant le réel de sa mort à Vilbert, elle se tient aux côtés de ce dernier pour participer aux réjouissances de "Remembrance Day". Et comble de l'ironie, elle est le personnage qui refuse de se tourner vers le passé, qui refuse de se souvenir sinon pour mieux manipuler[129]. Tandis qu'Angel et Liza-Lu sont la proie du passé et prisonniers des semblants, Arabella en tire son parti.

Phillotson lui-même ne fait pas autre chose. La fin de *Jude* nous présente un instituteur dogmatique et autoritaire, reniant les sentiments qui l'avaient fait céder à la volonté de Sue. Les protagonistes sont donc encore plus nettement isolés dans l'univers romanesque. Sue a beau s'abandonner au désir de son époux, elle n'en est pas pour autant unie à lui aux yeux du lecteur. Elle demeure un personnage en souffrance – dans les deux sens du terme –, qui opte pour l'imaginaire religieux afin de boucher les trous dans le réel qui l'attire à lui.

Enfin, Jude devient un peu plus obscur puisqu'il se détourne de l'ordre symbolique pour rendre un ultime hommage au réel. Il est exclu de la lumière festive de "Remembrace Day" mais irradie cependant d'un autre savoir qui le fait sourire. C'est une lumière obscure qui fait de lui un être spectral. Au contraire du couple muet qui clôt le récit du destin de Tess, Jude a droit à la parole[130] et bien qu'Arabella se fasse entendre dans les dernières lignes elle ne parvient pas à faire taire l'autre voix[131].

Voilà sans doute la raison pour laquelle *Jude* est lu comme un roman particulièrement sombre et pesant. Les évènements qui se succèdent entraînent le lecteur toujours plus loin dans la présentation d'un destin tragique et déchiré. Ainsi que le souligne Linda M. Shires, la réalité dans *Tess* est, *a contrario*, esthétisée : elle fait entre autres choses référence au traitement non-conventionnel du style pastoral et du réalisme et à la façon dont la narration cède à l'attrait érotique de Tess au point de

---

[129] Ainsi, c'est elle qui parle à Jude de la tragique histoire des Fawley par le passé (J 81) alors qu'eux-mêmes se déchirent. Plus tard, elle évoque leur mariage près de Marygreen afin de parvenir à une deuxième union.

[130] La spectralité d'Angel et Liza-Lu vient du dehors : c'est Tess devenue regard qui les fige dans leur mutisme et dans une pulsion scopique paralysante. Tess comme Sue hésitent entre la position de sujet ou d'objet spectral à cause du pouvoir de la lettre et du signe. Seul Jude atteint le statut de sujet divisé. Sa spectralité vient du dedans, parce qu'il est devenu, au cœur du texte, voix et regard.

[131] Voir *supra*, pp. 69-70.

présenter un point de vue peu fiable parfois. La transgression des lois dans *Tess* se fait en premier lieu sur le plan esthétique, si bien que le récit insiste moins nettement sur les interdits sociaux que dans *Jude*.

De la même manière, la disparition de Tess est esthétisée. Non seulement la mort est symbolisée par le drapeau, intégrant ainsi le niveau de la représentation, mais elle est aussi lentement préparée par le texte :

> Yet as the book proceeds, she becomes less and less individualized: turned into a "figure in a landscape", she eventually disappears altogether, marked only as having once existed by the raising of a black flag[132].

Hardy cherche la voie vers la modernité en écrivant *Tess* dont la narration cache de façon bien imparfaite la fissure qui menace le tissu social et ses conventions :

> *Tess* enacts the confusions and divisions of modern consciousness, the "ache of modernism" (T 129) [...]. In offering no final explanation or a satisfying resolution, Hardy defiles narrative community by exploding conventions which cement the bond between audience and teller to show them as being unfit for the times. He shatters narrative to make his readers simultaneously love Tess and experience fragmentation[133].

L'auteur conserve les conventions du roman victorien, en omettant par exemple la scène de séduction, tout en égratignant la surface polie de ce type d'ouvrages.

L'autre roman ne ménage pas ainsi le lecteur. La thématique est moins traditionnelle, les lieux ont perdu leur charme pittoresque. La pierre a pris la place des prairies. L'influence de la pastorale s'est évanouie. Le réalisme ne se laisse plus vraiment inspirer par les peintures de Turner[134] mais évolue davantage vers le rendu sobre et froid d'une réalité menacée par le réel, vers un avant-goût de l'expressionnisme où se lit « l'horreur existentielle[135] ». En bref, à la pureté de Tess s'est substituée l'obscurité de Jude.

---

[132] Shires, in Kramer, p. 154.
[133] *Ibid.*, p. 161.
[134] *Ibid*., p. 148. Voir aussi Bullen, p. 21 *sq*..
[135] *Encyclopedia Universalis* (éd.), Corpus 9, France, 2002, p. 115. L'expression "Horreur existentielle" fut utilisée pour décrire le tableau d'un contemporain de Hardy : *Le Cri* (1893), de Edvard Munch, qui est « la première dramaturgie géniale de l'expressionisme. ». Le style de Hardy ne

Cette obscurité du protagoniste s'étend à l'ensemble du dernier roman. Pour conclure notre travail sur l'écriture hardienne, nous allons donc maintenant comparer l'univers des deux romans : quel est le rôle de l'espace et du temps dans l'un et dans l'autre ? Quelle est, ensuite, cette loi qui décide du destin des personnages tragiques ?

C. Les trois dimensions de la tragédie chez Hardy.

1. Espace .

Le récit de la vie de Tess épouse les formes des lieux qu'elle traverse et qui acquièrent une valeur emblématique : **Mar**lott – comme **Mar**ygreen pour Jude – est le lieu de l'origine maternelle dont le signifiant « ma » inscrit le sujet dans la logique de l'échec : « mar ». Dans la forêt de **Chase**borough, la proie se nomme Tess. Puis tandis que Talbothays apparaît comme un havre de paix, le personnage échoue un peu plus tard à Kingsbere, là où sont enterrés les grands hommes de la dynastie des d'Urberville : c'est en cet endroit que ressurgit le séducteur qui conduira Tess à se perdre et à abandonner son intégrité. C'est finalement à Stonehenge qu'elle pourra s'affirmer dans son désir d'être une, optant pour le sacrifice dans un mouvement d'identification à la culture païenne, orale, non patriarcale qui l'arrache *in extremis* à ses origines paternelles. Cette démarche enfin la replace du côté des femmes : elle n'est « pas-toute » là, déjà dans les griffes du réel de la mort, mais encore offerte à la représentation et au lecteur.

Tess voudrait donc échapper à sa destinée en se disant fille de sa mère plus que de son père :

---

cède pas à la violence qui se manifeste dans les œuvres expressionnistes, mais certains de leurs thèmes se dessinent dans *Jude* : « Les expressionnistes, fascinés et épouvantés par les rythmes de la ville et de la technique, rêvent d'apocalypse et de régénération et veulent détruire au marteau le confort bourgeois, sa dignité rationnelle et ses artifices. » Dans ce dernier roman, la ville et le chemin de fer font irruption dans l'univers hardien, mettant à distance les paysages du Wessex. Les enfants n'ont pas d'avenir et sombrent eux aussi dans l'horreur. Le cri de Sue ainsi que les dernières paroles de Jude peuvent s'interpréter comme un faible mais reconnaissable affront au « confort bourgeois », à « sa dignité rationnelle et ses artifices. »

> "Pooh – I have as much of mother as father in me!" she said. "All my prettiness comes from her, and she was only a dairymaid." (T 108)

Mais le nom des d'Urberville lui colle à la peau – au même titre que sa beauté, cause de ses tourments avec Alec – et ressurgit même dans les moments d'espoir comme lorsqu'elle s'apprête à partir pour Talbothays[136] ou dans les jours idylliques de sa romance avec Angel (T 189). Elle est incapable de mettre en pratique les conseils maternels (T 193), préférant dévoiler son histoire à son mari que de dissimuler une vérité qui la lie aux d'Urberville. Le nom de cette dynastie marque Tess du sceau de la tragédie[137], tandis que celui de sa mère la ramène toujours à la terre jusqu'à ce qu'elle pense y trouver l'unique moyen d'échapper à l'Autre paternel et autoritaire de la loi. Aussi dit-elle à Stonehenge :

> "One of my mother's people was a shepherd hereabout, now I think of it. And you used to say at Talbothays that I was a heathen. So now I am at home." (T 379)

Tess doit donc choisir entre la soumission à l'ordre patriarcal à l'image de Sue et la mort. Elle fait le même choix que Jude, optant pour un mode d'évasion qui, en mettant fin à la trajectoire du sujet dans le symbolique, lui autorise de s'inscrire dans le réel du texte au travers des signifiants. John Hillis Miller a souligné que la mort chez Hardy n'est pas synonyme de paix ou de silence : en d'autres termes, le choix des deux protagonistes ne les libère pas entièrement du symbolique et de la loi phallique.

La forclusion du Nom-du-Père relève de la psychose et de cette jouissance qui est peut-être « toute proche de l'horreur[138] ». Il s'agit plutôt dans *Tess* d'un dysfonctionnement du Nom-du-Père. Les limites ne sont jamais totalement abolies, les interdits ne sont pas surmontés, et c'est bien le S1 – que ce soit le nom des d'Urberville ou l'histoire de la famille Fawley – qui lie les personnages à leur destin tragique. Le retour à la mère – représentée par la venue à Stonehenge pour Tess, par

---

[136] "The dairy called Talbothays, for which she was bound, stood not remotely from some of the former estates of the d'Urbervilles, near the great family vaults of her granddames and their powerful husbands." (T 104)

[137] Notons que Tess possède précisément le sceau des D'Urberville : "not a thing of all that had been theirs did she retain but the old seal and spoon" (T 108).

[138] G. Miller, p. 89.

la pulsion de mort pour Jude – demeure interdit car la « mère « lacanienne », cet Autre préalable, est un personnage foncièrement inquiétant[139]. »

Selon Lacan, « la femme présentifie par excellence l'Autre pour le sujet[140]. » Il est donc indispensable qu'elle demeure « pas-toute », que « l'institution du Nom-du-Père » ait pour conséquence « une forclusion de La femme[141]. » Dans le cas contraire, « *[c]'est l'angoisse qui signe l'approche de la jouissance en tant qu'opposé au désir*[142] ». C'est ce qu'Angel éprouve devant la révélation de sa jeune épouse qui lui apparaît alors comme La femme, toute et dévoratrice, porteuse de cette « jouissance inconnue de lui et qui ne se laisse pas réduire à la signification phallique que lui garantit le fantasme[143] » : il ne lui est plus possible désormais de l'appeler darling Tessy (T 172) car il voit en elle "[a]nother woman in your shape" (T 226).

Il en est de même pour Sue qui s'obstine à fuir le réel qu'elle a entrevu à la disparition de ses enfants et se soumet avec dégoût au désir de Phillotson. Au contraire, Tess et Jude ne connaissent pas l'angoisse mais plutôt un sentiment de délivrance car ils parviennent à rendre leur mort signifiante au travers du travail de l'écriture : le drapeau noir est l'objet regard qui happe l'attention des spectateurs dans la diégèse comme celle du narrataire, l'objet voix transporte le souvenir de Jude jusque dans le silence de l'après-lecture. Ces objets permettent alors que

> se dépose un reste de jouissance [...] *le plus-de-jouir*, un surplus de jouissance qui sera aussi difficile à localiser que l'est la plus-value dans le système des échanges économiques[144].

Les deux romans se répondent donc. Avant l'écriture de *Jude*, Hardy façonne la figure tragique de Tess : cette femme doit mourir car elle ne s'accorde pas avec la loi de ses *pairs* / *pères*. C'est pourquoi les personnages de Hardy qui refusent d'être emprisonnés par une loi que les lieux des romans symbolisent, sont destinés à errer toujours. Les personnages tragiques ne s'échappent pas mais demeurent dans l'univers clos du Wessex .

---

[139] Strauss, in G. Miller, p. 67.
[140] G. Miller, p. 86.
[141] Strauss, in G. Miller, p. 68.
[142] *Ibid*., p. 69.
[143] Strauss, in G. Miller, p. 69.
[144] G. Miller, p. 90.

Partout où elle va, Tess est confrontée à l'empreinte de son histoire sur le paysage et elle n'accède jamais à un au-delà où le nom des d'Urberville perdrait toute référentialité. Aussi vit-elle sous l'emprise du signifiant et le sens de sa vie la précède inéluctablement :

> Tess had never before visited this part of the country, and yet she felt akin to the landscape. Not so very far to the left of her she could discern a dark patch in the scenery, which inquiry confirmed her in supposing to be trees, marking the environs of Kingsbere – in the church of which parish the bones of her ancestors – her useless ancestors – lay entombed. (T 108)

Les personnages qui, chez Hardy, séjournent à l'étranger n'accèdent pas véritablement à la dimension tragique, hormis le fait qu'ils reviennent immanquablement à leur terre d'origine. Clym dans *The Return of the Native* par exemple abandonne la prospérité qu'il a connue à Paris et finit par se vouer à l'annonce de l'Evangile : à l'image de Sue, il se soumet à une loi régie par l'imaginaire mais échappe à la tragédie au contraire de Eustacia qui se jette corps et âme dans le réel. La trajectoire de Tess se limite à l'univers rural du sud du Wessex ; l'unique scène qui se déroule dans une ville se situe à la fin du roman, à Sandbourne, dans la maison où elle vit avec Alec. De plus cet épisode dérange le lecteur parce que rien chez le personnage de Tess ne s'accorde avec ce qui nous y est présenté d'elle[145] :

> Tess appeared on the threshold – not at all as he had expected to see her – bewilderingly otherwise, indeed. Her great natural beauty was, if not heightened, rendered more obvious by her attire. She was loosely wrapped in a cashmere dressing-gown of grey-white, embroidered in half-mourning tints, and she wore slippers of the same hue. Her neck rose out of a frill of down, and her well-remembered cable of dark-brown hair was partially coiled up in a mass at the back of her head, and partly hanging on her shoulder, the evident result of haste. (T 365)

---

[145] Dans *The Saturday Review* (January 16, 1892), le critique évoque l'incohérence de l'ultime capitulation de Tess face à Alec : "The impression of most readers will be that Tess, never having cared for d'Urberville even in her early days, hating him as the cause of her ruin, and, more so, as the cause of her separation from Clare, whom she madly loved, would have died by the roadside" (*Tess*, Norton, p. 384). Mais le critique ne pèse pas le poids de la tragédie qui ramène inévitablement le personnage vers son séducteur. Il ne perçoit pas non plus l'ambiguïté de la relation entre Tess et Alec et le jeu de l'écriture qui déstabilise l'ordre des signifiants : la scène dérange car on ne sait qu'y faire de la pureté de Tess.

La surprise d'Angel donne voix à celle du lecteur, tandis que sa souffrance met en relief l'inéluctable fatalité de l'histoire de Tess qui ne parvient pas à échapper au nom des d'Urberville et porte déjà les couleurs du deuil – annonçant par là sa mort et celle d'Alec. Par le meurtre du dernier des représentants des d'Urberville, dans une mise à mort symbolique du Nom-du-Père, Tess retrouve son intégrité ; elle accède à nouveau au statut de sujet, dépouillée de ses artifices qui la plaçait au rang d'objet du désir, et peut se dénuder dans la chambre obscure d'une maison isolée et inhabitée :

> Through the latter miles of their walk their footpath had taken them into the depths of the New Forest, and, towards evening, turning the corner of a lane, they perceived behind a brook and bridge a white board on which was painted in white letters, "This desirable Mansion to be Let Furnished;" [...]
> Under his escort she went hardily to the main front, whose shuttered windows, like sightless eyeballs, excluded the possibility of watchers. The door was reached a few steps further, and one of the windows beside it was open. [...]
> Except the hall the rooms were all in darkness [...]. (T 374-375)

Ces paragraphes suggèrent toutefois que l'habitation n'est pas totalement recluse et que des trous y apparaissent pour attirer le regard : les fenêtres telles des yeux aveugles et l'ouverture près de la porte. Ce lieu n'offre qu'un havre éphémère qui disparaît au premier rayon de soleil dont la lumière se fait le vecteur du regard de la concierge lorsqu'elle observe les amants à leur insu :

> A stream of morning light through the shutter-chink fell upon the faces of the pair wrapped in profound slumber, Tess's lips being parted like a half-opened flower near his cheek. (T 377)

L'espace ne laisse pas de liberté aux personnages : leur refuge ne les coupe qu'imparfaitement de l'univers social qui fait retour avec l'arrivée de la concierge. Celle-ci est séduite par les habits de Tess alors que ces artifices sont un symbole fort inapproprié de l'héroïne. Cet épisode rappelle donc la superficialité et l'indiscrétion du regard social dont le corollaire est la voix des commérages. En outre, ces deux instruments autorisent que la tragédie reprenne ses droits. Le conte de fée s'interrompt, comme pour Cendrillon lorsque sonnent les douze coups, mais ici le récit n'aboutit qu'à un mariage de pacotille entre une pâle réplique silencieuse de Tess nommée Liza-Lu et un Angel au regard vide. Cet ultime artifice ne fait pas

illusion et s'avère inapte à masquer la présence spectrale de Tess qui, réduite à l'état d'objet dans la représentation, hante cependant le texte en y imposant sa volonté.

L'étendue dans laquelle avancent les protagonistes ne leur offre donc aucun refuge. La nature ne se présente nullement comme une alternative ou un moyen d'échapper à la société. Plus tôt dans le roman, Tess avance vers Talbothays dans un univers naturel qui ne paraît pas industrialisé, "for the railways which engirdled this interior tract of country had never yet struck across it" (T 107). Cependant ces descriptions annoncent *Jude*[146] : la mécanisation des transports se fait sentir non loin de ces lieux encore inviolés, semble-t-il, par les progrès de la révolution industrielle[147] et forme un rideau de fer qui encercle cette partie du Wessex.

La révolution agricole a, elle, déjà pris place[148] et la nature porte l'empreinte d'un état social :

> It was intrinsically different from the Vale of Little Dairies [...]. The world was drawn to a larger pattern here. The **enclosures** numbered fifty acres instead of ten, the **farmsteads** were more extended, the **groups of cattle** formed tribes hereabout; there only families [...]. The green lea was **speckled** as thickly with them as a **canvas** by Van Alsloot or Sallaert with burghers. The ripe hue of the red and dun kine absorbed the evening sunlight, which the white-coated animals returned to the eye in **rays** almost dazzling, even at the distant elevation on which she stood. (T 108)

---

[146] Si la plupart du temps Jude voyage en train quand Tess n'a d'autre choix que la marche à pied, certaines scènes se font écho. Lorsque Jude, en visite chez le compositeur, hésite à se manifester (J 232), il se comporte comme Tess près de la maison des parents d'Angel (T 289-291). L'univers pastoral très présent dans Tess continue de jeter son ombre – l'ombre d'une ruine peut-être – sur l'autre roman.

[147] Simon Gatrell fait justement remarquer que le Wessex plus urbain de *Jude* se trouve en germe dans *Tess : "Jude* resumed where *Tess* had ended." (Gatrell, in Kramer, p. 28)

[148] Raymond Williams attire l'attention sur ce traitement du monde rural en tant que lieu où le progrès social peut se faire sentir : "But there was nothing timeless about nineteenth-century rural England. It was changing constantly in Hardy's lifetime and before it" (Williams ["Thomas Hardy", in *The English Novel: From Dickens to Lawrence*, New York, 1970], in *Tess*, Norton, p. 468). Le ton du roman ne peut donc être purement pastoral ni même totalement désespéré face à la menace technologique. Le social et le rural se confondent : "It is also that the social forces within his fiction are deeply based in the rural economy itself : in a system of rent and trade; in the hazards of ownership and tenancy; in the differing conditions of labour on good or bad land and in socially different villages (as in the contrast between Talbothays and Flintcomb Ash); in what happens to people and to families in the interaction between general forces and personal histories – that complex area of survival or ruin, exposure or continuity. This is his actual society, and we cannot suppress it in favour of an external view of a seamless abstracted country "way of life"." (*Ibid*., p. 469).

Dans ce paragraphe, l'espace a été découpé par la main de l'homme qui a pris possession des terres, de la végétation, des animaux.

Selon J. Hillis Miller, la nature se fait parfois le miroir des sentiments humains – par exemple à Talbothays lorsque la chaleur de l'été fait écho à la ferveur des émotions de Tess et Angel – parce que l'homme s'y est intégré au point de comprendre son langage. Pour Hardy,

> this language is not arbitrary labels imposed on nature [...], but is a further articulation of the murmuring words already spoken unconsciously by shrubs and trees[149].

Le langage des paysans serait le fruit de cette friction ancestrale entre l'homme et son milieu. Ainsi, l'impression d'enfermement des personnages dans l'univers naturel du Wesex est peut-être moins due à une emprise croissante de la technologie qu'au caractère intrinsèquement arbitraire et dominateur de l'environnement naturel. Dans le passage cité plus haut, l'immense étendue dans laquelle Tess paraît aussi insignifiante qu'une mouche –"like a fly on a billiard-table of indefinite length, and of no more consequence to the surroundings than the fly" (T 110) – est saturée de limites et de cadres[150], quadrillée par les exploitations agricoles comme l'univers de *Jude* l'est par le chemin de fer.

La socialisation de la nature chez Hardy est inévitable : elle se concrétise par le travail de la main de l'homme, mais elle le précède tout autant. Avec Hardy, pourtant amoureux de l'histoire, difficile de discerner la cause de sa conséquence :

> Hardy's characters never encounter a bare, nameless river, heath, hill, or wood, but always find themselves in places which already have a name. This naming has assimilated these places into the continuity of human history[151].

C'est ainsi que fonctionne le tragique dans ses romans : tout est écrit d'avance et seuls peuvent échapper à cette loi ceux qui, telle Arabella, parviennent à déplacer les cadres du consensus social ou à s'y insérer.

---

[149] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 81.
[150] Les termes qui évoquent cette saturation sont en gras dans la citation de *Tess* (T 108), en haut de cette page et sur la page précédente.
[151] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 105.

Les différents lieux orientent les personnages vers des itinéraires divergents : Flintcomb-Ash, lieu rude et austère, semble armer Tess contre les tentatives de séduction d'Alec alors que Sandbourne est un espace qui encourage le libertinage. Dans *Jude*, aucun lieu n'obtient la faveur de la narration à la manière de Talbothays. Les sites urbanisés semblent tous également condamner les protagonistes. Seul un espace plus étroit, qui affleure à peine à la surface diégétique, peut se faire l'écho du carcan social : la fenêtre au travers de laquelle les deux protagonistes se parlent à Shaston puis à Marygreen (J 244 et 255) autorise une tendresse extrême entre eux tout en préservant une distance entre les corps qui appuie l'interdit.

Cette infime brèche qui s'ouvre dans l'univers représenté renvoie aux lettres que s'envoient les personnages de *Jude* ainsi que de *Tess*. Celles-ci sont un autre cadre à l'intérieur duquel celui qui écrit peut se plier au conformisme ambiant, comme c'est le cas avec l'échange épistolaire entre Sue et Phillotson, ou bien donner libre cours à des sentiments habituellement refoulés[152] : Sue dévoile doucement ses émotions dans ses lettres à Jude ; puis elle ose exiger une séparation dans les papiers qu'elle écrit à Phillotson (J 267-269). De la même manière, Joan Durbeyfield montre à Tess la voie du mensonge et de la dissimulation dans la missive qu'elle envoie à sa fille avant le mariage avec Angel[153]. Mais cet espace de liberté est tout relatif, étant enclavé dans une réalité sociale où les écrits, tels les actes de mariage, dictent le destin des individus.

2. Temps.

Tess et *Jude* évoquent l'enfermement social du sujet. Peu importe que le contexte soit rural ou urbain car l'emprisonnement spatial se trouve amplifié par la façon dont l'auteur traite la donnée temporelle. Les jours qui s'écoulent hors de portée du regard social, dans la mi-ombre d'une chambre après le meurtre d'Alec, se caractérisent par une temporalité en suspens :

---

[152] Voir *supra*, pp. 173-174.
[153] Ironiquement, la note qu'elle tente de transmettre à Angel afin de lui raconter son passé avant leur mariage n'arrive pas jusqu'à son destinataire et ne remplit donc pas sa fonction (T 207-208). Elle participe plutôt à renforcer le dispositif du leurre et du mensonge dans l'univers de Tess.

> There follows a passage of time-lapse which is tenderly appropriate for this time-haunted novel, for these time-haunted lovers [...] a lull, before the expected storm[154].

De même, à Stonehenge, le temps semble s'être arrêté : Tess souhaite y dormir pour immortaliser les derniers instants avec Alec.

Mais la fin se fait inéluctable et le temps reprend ses droits avec la venue des policiers, représentants de la loi. Hardy accroît ainsi l'aspect tragique du récit. Pour Virginia Woolf, le temps dans les œuvres de Hardy outrepasse le cadre de la vie ordinaire pour atteindre une dimension universelle. Au sujet des personnages, elle souligne le tragique de leur existence :

> If we do not know his men and women in their relations to each other, we know them in their relations to time, death, and fate. If we do not see them in quick agitation against the lights and crowds of cities, we see them against the earth, the storm, and the seasons. [...] They take on a more than mortal size in memory. We see them, not in detail but enlarged and dignified[155].

De même, la donnée temporelle s'oriente vers la mise en valeur de la consonance tragique des romans :

> Thus it is no mere transcript of life at a certain time and place that Hardy has given us. It is a vision of the world and of man's lot as they revealed themselves to a powerful imagination, a profound and poetic genius, a gentle and humane soul[156].

Les personnages sont pris entre la petitesse de leur vie comparée à l'immensité de l'univers et l'ampleur d'une destinée qui les dépasse. C'est la loi sociale qui fait lien entre ces deux dimensions puisqu'elle n'est que le prolongement symbolique de l'immuable loi de la nature qui reste sourde à la volonté des individus – elle est à la fois la métonymie d'un ordre universel dont elle découle et sa métaphore en ce sens qu'elle met en mots une réalité inhumaine : la loi sociale rend signifiante la loi de la nature.

---

[154] Barbara Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction*, p. 163.
[155] Woolf, in *Tess*, Norton, p. 404.
[156] *Ibid*., p. 406.

Pour le narrateur de *Tess* le naturel et le social s'opposent. Cela apparaît clairement dans l'épisode de la mort de l'enfant[157]. Mais une telle antinomie est en réalité ambivalente ; un décryptage de la critique sociale dans *Tess* ne peut suffir à rendre compte de la complexité de l'œuvre de Hardy. Ainsi la lecture traditionaliste de Douglas Brown et l'interprétation marxiste de Arnold Kettle mettent en exergue la « fable sociale » que conte le récit,

> that is, a narrative in which attention is steadily being directed to a scheme of social relations behind the foreground events[158].

Si un tel point de vue se justifie fort aisément – et se trouve même appuyé par la gravité de ton du dernier roman – il ne permet nullement de rendre justice aux ondulations sémantiques et à la poésie du texte. Irving Howe insiste :

> When the book is fully alive, forming a self-sufficient area of the imagination, I cannot for a moment believe that *Tess* is "the agricultural predicament in metaphor" or that she represents "the disintegration of the peasantry[159]."

Tess est en effet plus que l'instrument du jugement que Hardy porte sur la société et le progrès. Au travers de son personnage, le social se mêle au naturel, l'histoire passée fusionne avec son destin propre, les différents points de vue dans le récit – celui du narrateur, du lecteur et ceux des personnages secondaires – se télescopent. "Simply as a fictional character, she is endlessly various[160]." Cette richesse de l'héroïne pour Howe tient au fait que l'auteur est attaché à elle comme un père à son enfant :

> and if we thus see Hardy's role in his narrative, we can grasp fully the overwhelming force of the lines from Shakespeare with which he prefaces the book : "… Poor wounded name! My bosom as a bed / Shall lodge thee." It is her only rest[161].

Le critique souligne à juste titre que Tess ne trouve du repos que dans l'espace que lui ouvre puis que referme l'auteur. Mais il est tout aussi vrai que ce repos n'en est pas un et que Tess demeure avant toute chose un personnage tragique, qui connaît

---

[157] Voir *supra,* p. 218.
[158] Howe, in *Tess*, Norton, p. 419.
[159] *Ibid*., p. 420, cite Douglas Brown et Arnold Kettle.
[160] *Ibid*., p. 421.
[161] *Ibid*., p. 422.

le désespoir amoureux d'une Ophélie et accepte de mourir pour avoir failli à l'image de Hamlet.

C'est précisément l'attrait de Hardy pour la tragédie qui rend si fondamental le traitement de l'unité temporelle dans ses textes. Ainsi le poids de l'histoire familiale, inscrite non seulement dans la mémoire des mortels mais aussi dans les paysages ancestraux du Wessex, pèse sur Tess comme sur Jude selon le principe de l'hérédité : cette fois, une des modalités du naturalisme[162] se trouve décuplée par la force symbolique du langage qui régit l'attribution des noms (d'Urberville ou Fawley) et permet l'inscription du récit d'une vie dans la chaîne signifiante.

D'une part le temps paraît parfois s'arrêter, l'espace se fait illimité – comme dans le passage cité plus haut où Tess est comparée à une mouche sur une table de billard ou lorsqu'elle n'est plus qu'une tache obscure à l'horizon de Wintoncester. Le texte connote dès lors l'enfermement des individus dans un univers trop grand pour eux parce qu'il représente la vie humaine

> against the backdrop of geological and evolutionary time – a time he would emphasize was incomparably longer than man's archaeological time[163].

D'autre part, le sentiment nostalgique se manifeste chez Hardy comme pour Wordsworth : "Hardy's writing is a remembrance of things past[164]," dira J. Hillis Miller. Le langage permet au passé regretté de faire retour[165] et rend symboliquement présent ce qui est absent dans le réel.

L'action de *Tess* se situe dans le monde rural. Les villes présentées vers la fin du roman signalent l'aliénation croissante de l'héroïne qui arrive en bout de course.

---

[162] Peter R. Morton met en exergue cet intérêt de l'auteur pour les écrits de Darwin et le courant naturaliste : "This new interest in heredity – particularly in human heredity – is very noticeable in the last decade of the century [and] many notes in Hardy's diary show that he had fairly complete access to this very new climate of opinion when he settled down in August, 1889, to write the novel which became *Tess*" (Morton ["*Tess of the D'Urbervilles*: A Neo-Darwinian Reading", *Southern Review* 7, 1974], in *Tess*, Norton, p. 435). Cette notion d'hérédité chère au darwinisme contribua aussi à conférer aux écrits de Hardy une consonance naturaliste : "In his presentation of *hamartia* and *nemesis* however, Hardy moves outside the classical frame of tragedy and draws rather on the conventions of late nineteenth-century Naturalistic tragedy" (*Ibid*., p. 438).
[163] Schweik, in Kramer, p. 62.
[164] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 239.
[165] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *Dictionnaires Le Robert*, Paris, 1992, p. 1332 : « *Nostos* est le nom dérivé de *nesthai* « revenir, retourner chez soi ». »

A Sandbourne, "[t]his fashionable watering place" (T 363), "that fine old city (T 383), tout n'est que plaisir : la ville semble n'abriter que des dames oisives qui goûtent le beurre fabriqué à Talbothays, sans se douter de l'existence de personnes telles que Tess, qui deviendra d'ailleurs l'une de ces "Sandbourne ladies" (T 202) aux habits raffinés. Wintoncester, "that fine old city, aforetime capital of Wessex" (T 383) est une ville du passé, de même que le nom des d'Urberville appartient à un temps révolu. La vie s'y confond avec la mort et c'est là qu'est planté le gibet.

C'est pour cette raison que le roman rappelle parfois le ton des pastorales[166] alors que l'univers de *Jude* est urbanisé sans toutefois être défiguré. Les scènes à la ville se multiplient et la campagne cesse d'être un lieu à part préservé du progrès : à Marygreen, la vieille église a été rasée puis remplacée par un édifice moderne, "by a certain obliterator of historic records" (J 7). Le chemin de fer permet aux personnages de découvrir un plus grand nombre de paysages. Le progrès s'inscrit dans le roman au même titre que l'histoire ne cesse de faire retour. Le *nostos* qui se fait sentir parfois chez le narrateur s'efface pour que germe la modernité de l'œuvre où le temps devient présence et absence, "flux and reflux – the rhythm of change" (T 338). Passé, présent, futur se superposent ; comme Stendhal, Hardy écrivit à une époque où

> la temporalité pensée dans son accélération devenait une succession de modernités, réduisant jusqu'à son effacement la séparation de l'ancien et du moderne et ouvrant à leur dialogue[167].

Sue peut être regardée comme une fille des années 1860 ou 1890[168] ; Jude est indéniablement lié par l'histoire de sa famille, mais il vit aussi en avance sur son temps. Pour Irving Howe,

> *Jude the Obscure* is a distinctly "modern" work, for it rests upon a cluster of assumptions central to modernist literature [...] life has become inherently problematic [...] courage, if it is to be found at all, consists in a readiness to accept pain while refusing the comforts of certainty[169].

---

[166] Lothe, in Kramer, p. 126 : "an elegiac tone obtains in Hardy's use of pastoral."
[167] Nouss, p. 13.
[168] Gittings, in *Jude*, Norton, pp. 428-429.
[169] Howe, in *Jude*, Norton, p. 395.

Le traitement des thèmes reflète la structure de l'œuvre qui empiète sur le roman moderne :

> What is essential in *Jude*, surviving and deepening in memory, is a series of moments rather than a sequence of actions[170].

La temporalité perd de son unité et, si la chronologie est respectée, elle apparaît fragmentée par les changements de point de vue et les répétitions du texte.

Tess serait donc un écrit empreint de nostalgie qui n'opère qu'un « renoncement partiel à l'objet[171] ». Le processus nostalgique élabore un fantasme afin de replacer l'objet dans l'imaginaire : Tess trouve son double dans le personnage de Liza-Lu et la narration espère ainsi combler le vide laissé béant par la disparition de l'héroïne. Ce que dit Freud du poète épique peut bien s'appliquer à Hardy : « Le poète a, par ses mensonges, transformé la réalité dans le sens de ses désirs[172]. »

Il est vrai que le ton élégiaque[173] perce déjà dans *Tess* si l'on s'en réfère au poème intitulé « Tess's Lament », puisque le thème de la plainte est propre aux élégies. Cependant, ces dernières, au lieu d'éviter « la castration en donnant à notre imperfection les marques d'une légitimité tout entière fondée sur la construction imaginaire d'un paradis perdu », font place à la mélancolie qui donne lieu à « l'irrémédiable d'une perte à laquelle on s'identifie » et « détruit l'objet[174] ». Le couple de spectateurs silencieux à la fin du roman ne parvient pas véritablement à s'affranchir de l'objet regard qui les fige dans « le regret d'une jouissance toujours plus grande[175] ».

Un tel sentiment nostalgique se fait également sentir chez Sue qui, pour ne pas affronter le réel, se réfugie dans l'imaginaire, dans « une croyance à la toute-puissance où le temps du retour se fait toujours attendre[176] » si l'on en croit Arabella.

---

[170] *Ibid*., p. 403.
[171] Marie-Claude Lambotte, in *Encyclopaedia Universalis* (éd.), Paris, 2002, tome 16, p. 337.
[172] *Ibid*., p. 338, cite Sigmund Freud dans *Psychologie des foules et analyse du moi*.
[173] Alain Rey, *op. cit.*, p. 671 : « Elégie est un emprunt (1500) au latin *elegia* « élégie », lui-même pris au grec *elegeia, de elegos* « un chant de deuil ». »
[174] Marie-Claude Lambotte au sujet de Novalis, *op. cit.*, p. 337.
[175] *Ibid*., p. 337.
[176] *Ibid*., p. 337.

Le destin de Jude indique au contraire l'accomplissement d'un deuil[177]. Le protagoniste s'identifie bel et bien à la perte de l'objet comme le suggèrent ses citations du Livre de Job. Il opte pour le vide du réel plutôt que pour le plein de l'imaginaire, offrant ses derniers mots ainsi que ceux du roman à l'invasion de l'objet voix[178]. Le temps demeure un des éléments clef de la tragédie, mais il s'humanise quelque peu, devenant le réceptacle des espoirs et des déceptions. Dans ce roman, l'insistance sur le passé ancestral s'estompe et le temps, comme la nature, se mesurent à l'échelle sociale. Le personnage de "Father Time" représente d'ailleurs le temps fait chair, un Chronos à visage humain et sans âge. Corrélativement, Jude porte dès son enfance les marques d'un temps qui use les êtres tant il est chargé d'histoire et de sens, « his face wearing the fixity of a thoughtful child's who has felt the pricks of life somewhat before its time » (J 5).

Dans les deux œuvres, Hardy élève donc l'unité de temps au-delà du rang de pré-requis dans la tragédie[179] pour en faire l'un des pivots. Les lieux et les moments présentés dans ses romans constituent la trame sur laquelle va pouvoir se greffer la destinée des personnages et contribuent parallèlement à orienter leur avenir : ils les emprisonnent dans un espace-temps où choix des personnages et fatalité se confondent. La tragédie de Tess est ainsi consignée dans l'histoire des d'Urberville dont la mort est annoncée par la décadence de leur nom et de leurs descendants : John Durbeyfield est moribond, l'éphémère "Sorrow" ou la pâle Liza-Lu n'offre aucune promesse de renaissance. La noblesse qui se lit sur le beau visage de Tess ou s'entend dans son langage ne contribue qu'à faire d'elle une personne hors du commun, digne d'une destinée tragique et fatale à l'instar de ses ancêtres.

Jude est quant à lui enchaîné par son attrait pour Christminster où il ne cesse de revenir : le nom de la cité fait inlassablement retour dans l'espace-temps de la lecture et la teneur tragique n'aboutit pas véritablement à une *catharsis* au niveau de la

---

[177] Jakob Lothe suggère que le ton élégiaque est propre à l'écriture hardienne : "Its sense of loss is integral to Hardy's understanding of history, which, though it does not romanticize the past, is skeptical about the far-reaching effects of mechanization and urbanization" (Lothe, in Kramer, p. 126). En ce sens, le personnage de Jude est particulièrement proche de son créateur.

[178] Marie-Claude Lambotte souligne que le renoncement mélancolique s'opère « sur le mode infantile cannibalique » (Marie-Claude Lambotte, *op. cit*., p. 337). Elégie et nostalgie fonctionnent toutes deux sur ce mode oral. Cela apparaît dans *Tess* lorsque la jeune femme revient sur la terre maternelle et matricielle, puis dans *Jude* avec l'émergence de l'objet voix.

[179] Au sujet de la tragédie classique, voir *supra*, pp. 50-58.

représentation. Cette absence de résolution satisfaisante prive le lecteur de tout espoir d'un monde meilleur qu'auraient pu apporter les dernières lignes du texte – si ce n'est dans la mort – et évide le sens de la tragédie[180]. Une question se pose alors, qui pourrait toucher à la puissance tragique de l'œuvre de Hardy : quelle est cette ombre qui rôde sur le récit ? Quelle est cet Autre qui décide du cours des évènements ?

3. L'Action : le pouvoir de l'Autre.

Ce traitement de l'espace et du temps chez Hardy a bien entendu des conséquences sur le contenu de chaque roman. Le narrateur propose une interprétation de la fin de *Tess* :

> "Justice" was done, and the President of the Immortals (in Æschylean phrase) had ended his sport with Tess. (T 384)

Hardy choisit de conclure son œuvre par une note scrupuleusement fidèle à la tragédie classique, au point de résumer la vie du personnage central de façon un peu trop expéditive. Les critiques donc n'ont pas manqué de décrier cette phrase du roman.

Cependant il est possible de considérer que ces mots ne sont que l'expression d'une opinion reçue, d'une lecture esthétisée de *Tess* qui satisferait aux besoins des conventions socio-culturelles : le codage est clair car la référence à Eschyle[181] est notifiée en toutes lettres. Mais ce n'est peut-être là qu'un leurre de la narration qui laisse entendre dans un non-dit que le destin est entre les mains des êtres du passé. Ces êtres ne sont pas des dieux mais ils ont tout de même écrit l'histoire et semblent encore poser leur regard sans vie sur les actants de *Tess*, tout comme celle-ci, réduite à l'état de signe, continue de figer Liza-Lu et Angel dans l'impossibilité de voir ou de parler.

"And the D'Urberville knights and dames slept on in their tombs unknowing" (T 384). Ne se peut-il pas que ce terme de "unknowing" soit un acte de dénégation ?

---

[180] Voir *supra*, pp. 96-97.
[181] Nous avons déjà suggéré que Jude était dans la lignée des tragédies de Sophocle (voir *supra*, p. 237, n. 97). Il se pourrait que cette influence soit également perceptible dans *Tess*, en particulier dans ce renvoie inopportun au théâtre d'Eschyle.

La référence aux d'Urberville ne rappelle-t-elle pas simplement que le passé et la mort ne cessent de faire retour dans le réel et que Tess elle-même continue de regarder et de parler dans le silence qui fait suite à la lecture ? C'est pourquoi les deux spectateurs sont muets et immobiles, cloués là par la puissance de Tess devenue objet regard et objet voix, réduisant la vision à un point obscur et la parole à une absence.

Dans *Jude,* le narrateur ne cherche plus à donner l'illusion d'un sens conventionnel à la tragédie. La tonalité nostalgique et les résidus d'une croyance en une quelconque transcendance se sont évanouis. Barbara Hardy écrit :

> This is the world without Providence, where there is no malignant President of the Immortals, but conditions in nature and society which, in the absence of Providence, work together to frustrate energy and intelligence[182].

Le narrateur ne donne pas de réponse aux interrogations du personnage principal et les derniers mots de Jude, empruntés au texte biblique, laissent la question ouverte pour le lecteur.

Ironiquement, c'est Arabella qui réapparaît sur la scène de la représentation aussitôt que ces dernières paroles se sont échappées de la bouche du protagoniste, coupant court à toute tentative d'interprétation rassurante : Arabella vient évider le sens de la tragédie qu'elle a jusqu'ici alimentée. La fonction de chœur tragique que lui confère la narration fait d'elle un repère pour le lecteur. Or elle rejette l'interprétation de Mrs Edlin qui veut croire à quelque lueur d'espoir pour Sue.

Arabella apporte une note nettement plus matérialiste, réduisant la réalité des personnages à une dimension purement intersubjective. Dans cet univers abandonné de Dieu, la vie en dehors des limites du social n'est pas concevable ; elle est passible de mort ou, dans le cas de Sue, d'une « vie sans vie ». Les instruments de cette condamnation sont les autres personnages : Phillotson et Arabella – "[who] was perhaps an intended intervention to punish him for his unauthorized love" (J 217-218) – dans *Jude*, Alec et Angel dans *Tess*.

---

[182] Barbara Hardy, *The Appropriate Form*, p. 71.

Tandis que Hardy en est à ses premiers pas lorsqu'il écrit *The Return of the Native* dans lequel il plie la tragédie classique aux exigences d'une thématique moderne[183], il affine sa vision dans *Tess* et *Jude* jusqu'à donner naissance à une **forme** moderne de la tragédie adaptée à la fiction. Hardy applique les principes de la tragédie aristotélicienne en les intégrant à l'écriture romanesque et déplace le centre causal du tragique :

> The difference is, that whereas in Shakespeare or Sophocles the greater morality, or fate, is actively transgressed and gives active punishment, in Hardy and Tolstoi the lesser, human morality, the mechanical system is actively transgressed, and holds, and punishes the protagonist, whilst the greater morality is only passively, negatively transgressed [...].
> Their real tragedy is that they are unfaithful to the greater unwritten morality [...][184].

Les personnages tragiques ne désobéissent pas aux dieux ou à Dieu, mais ils s'éloignent du chemin tracé par la loi sociale et ne se plient pas non plus à une loi de la nature qui n'a pour fonction que de sous-tendre l'ordre établi dans la société. L'ordre naturel, quoique "unwritten", subit les lois du langage[185]. En d'autres termes, le naturel et le divin chez Hardy ne sont pas véritablement indépendants du pouvoir du langage ni plus grands ("greater" dit Lawrence) que l'ordre social.

Cette inscription du tragique dans la modernité que Lawrence qualifie de faiblesse pourrait tout aussi bien être la plus remarquable audace de l'écrivain :

> Which is the weakness of modern tragedy, where transgression against the social code is made to bring destruction as though the social code worked our irrevocable fate[186].

La tragédie classique cède face à la tragédie du vide. L'espace infini n'abrite plus de divinité qui lui donnerait un sens mais réduit l'homme à une insignifiance qui paradoxalement fait de lui le seul être doué de sens et de sensibilité. Voilà pourquoi

---

[183] Lothe, in Kramer, p. 118, cite King, p. 105 : "In superimposing images of classical tragedy onto a portrait of contemporary life, Hardy is working towards that vision of tragedy which finds its more complete expression in his later novels."
[184] Lawrence, p. 29.
[185] Voir *supra*, pp. 258-260.
[186] Lawrence, p. 30.

chez Hardy les relations intersubjectives sont toujours si problématiques et si riches. Ainsi toutes les ambitions de Jude échouent à cause des femmes :

> "Strange that his first aspiration – towards academical proficiency – had been checked by a woman, and that his second aspiration - towards apostleship – had also been checked by a woman. "Is it," he said, "that the women are to blame; or is it the artificial system of things, under which the normal sex-impulses are turned into devilish domestic gins and springes to noose and hold back those who want to progress?" (J 259)

C'est uniquement entre les sujets et sur les corps que peut s'inscrire l'histoire car au-dehors rien ne fait sens.

Les protagonistes n'ont, il est vrai, pas conscience de ce monde sans transcendance que dépeint Hardy. Ils n'affirment cependant pas non plus la toute-puissance divine ou, s'ils le font, c'est de façon soit excessive, soit éphémère. Par exemple, Jude choisit d'étudier les Ecritures, cependant son ambition est d'abord intellectuelle, puis sentimentale lorsqu'il décide d'aller à Melchester où réside Sue :

> [...] that might have a touch of goodness and greatness in it; that might be true religion, and a purgatorial course worthy of being followed by a remorseful man.
> [...] He did nothing, however, for some long stagnant time to advance his new desire [...].
> The human interest of the new intention – and a human interest is indispensable to the most spiritual and self-sacrificing – was created by a letter from Sue, bearing a fresh postmark. (J 153-154)

Dieu n'est pas mentionné. Le narrateur suggère que c'est bien la dimension inter-subjective des relations humaines qui a un rôle clef dans les décisions des individus. Quand surgit l'idée de la Providence, elle est vite congédiée car par trop ridicule :

> [...] his chimerical expedition to Kennetbridge really did seem to have been another special intervention of Providence to keep him away from temptation. But a growing impatience of faith, which he had noticed in himself more than once of late, made him pass over in ridicule the idea that God sent people on fool's errands. (J 234)

Lorsque Sue se sacrifie à la toute-puissance divine, elle le fait avec pour intention d'échapper à son désir pour Jude qu'elle juge défendu et elle qualifie cet interdit de divin : Dieu est en réalité pour elle un semblant, mais elle lui attribue la fonction de

juge jaloux et autoritaire comme dans l'Ancien Testament. Arabella et Alec, pour leur part, ne vivent qu'une dévotion passagère à la parole biblique.

Une autre forme de transcendance peut être évoquée : de même que les coïncidences et autres coups du sort sont nombreux dans *Jude*[187], les exemples d'un hasard malheureux ne manquent pas dans *Tess* : pensons à la première rencontre infructueuse entre Tess et Angel, à la lettre glissée sous la porte de ce dernier et restée introuvée, à la rencontre d'Alec et du Révérend Clare ou encore aux maintes allusions au nom des d'Urberville. Nous entrons là dans la dimension cosmique de l'ironie hardienne au cœur de laquelle semble s'égarer l'homme. Tess se fait parfois le porte-parole de cette dérision : si le monde qu'elle habite est une étoile, c'est une étoile putride, "blighted" (T 35). Les individus n'y sont pas plus conséquents que des grains de poussière, de minuscules mouches sur une surface infinie (T 110), des noms qui se succèdent dans l'histoire (T 130).

Linda M. Shires propose une lecture pertinente du paragraphe final de *Tess* qui met en relief la complexité des interprétations envisageables :

> The paragraph [...] conjoins pagan and Christian, political and religious, gaming and ethics, aristocratic and middle-classes, Norman and Gothic architecture, and the speechless living and the muted dead[188].

L'expression "the living-dead" pourrait compléter cette liste, puisque Tess dans sa présence spectrale ne se tait pas réellement. Elle continue de faire porter son regard et sa voix sur les autres personnages et sur le récit.

Cette multiplicité de pistes de lecture peut sembler maladroite.

> Yet educating his readers by defamiliarization is the primary goal of a novelist who would have us treat women differently, alter linguistic conventions, and reform the institutions that misshape women as much as language[189].

La narration aboutit en effet à ébranler les conventions littéraires et culturelles. L'acte de lecture se renouvelle dans un désert herméneutique où le sujet doit se

---

[187] Voir *supra*, pp. 79-86.
[188] Shires, in Kramer, p. 159.
[189] *Ibid*., p. 159.

positionner indépendamment des courants de pensée de son siècle ou de celui du roman, en référence uniquement aux positions subjectives présentées dans l'œuvre. Le questionnement intellectuel derrière cette fragmentation esthétique permet des variations sur le thème tragique et annonce la modernité.

Si l'on s'en tient à la surface des mots, on peut alors accepter le sens conventionnel que la religion donne au monde. Tess serait bien dans ce cas donnée en sacrifice pour satisfaire l'appétit des dieux courroucés. Le narrateur de *Jude*, au contraire de celui de *Tess*, a su s'affranchir d'une attirance pour ses personnages et d'une vision manichéenne de la vie déchirée entre nature et culture. Il avance que Dieu n'est que le substitut d'une autre conception qui n'offre aucun réconfort en temps de détresse[190], à savoir que l'homme est une erreur de la nature dans ce monde dénué de toute sensibilité. Hardy écrit le 7 avril 1888 dans son autobiographie :

> A woeful fact – that the human race is too extremely developed for its corporeal conditions, the nerves being evolved to an activity abnormal in such an environment[191].

Cette pensée renvoie, il est vrai, à Schopenhauer et à la notion de « Immanent Will[192] », mais elle annonce aussi le théâtre de l'absurde, voire de la cruauté si l'on s'en réfère à la violence avec laquelle s'achève le destin des personnages tragiques.

Les dieux ont disparu de l'univers hardien et le narrateur de *Tess* ne peut que nous présenter en guise de résolution « un Autre imaginaire, mis en place pour les besoins de la fiction, dont l'existence est rendue nécessaire par la logique de la tragédie[193]. » L'Autre du Fatum selon Aristote devient ici un semblant qui offre au lecteur l'illusion du respect des conventions et de son horizon d'attente. Puis, avec *Jude*, l'Autre ne dicte plus sa loi sur le texte mais demeure cantonné au monde de la représentation et n'a plus de pouvoir que sur Sue. La tragédie devient plus nettement encore une « écriture du vide », construite « autour d'une béance tragique, la place vide jadis occupée par le Père[194]. »

---

[190] Voir *supra*, p. 186 (J 409).
[191] F. E. Hardy, p. 118.
[192] Voir *supra*, p. 107-108.
[193] Ramel, p. 68.
[194] *Ibid*., p. 69.

L'univers diégétique est alors saturé par la présence impalpable et non localisable d'un Autre dévorateur qui entraîne les personnages dans le trou du réel. Dans *Jude* et *Tess*,

> il y a coïncidence parfaite de la lettre et de l'esprit. Quand l'Autre devient consistant, [...] la parole se « littéralise », c'est-à-dire que la parole qui donne la vie est subvertie en parole qui tue[195].

C'est en sublimant la lettre pour accéder à la voix que l'auteur parvient à affranchir Tess et plus nettement encore Jude de l'artificialité de la loi humaine et des chaînes de la signification.

C'est pourquoi l'acte d'écriture ne s'arrête pas et se fragmente même en une multiplicité d'inscriptions. Le passé de Tess s'écrit autour d'elle et sur elle. Jude finit par endosser la position subjective de l'artiste et de lui sort une voix lorsque disparaît la lettre. La diégèse prive le lecteur d'une *catharsis* conventionnelle. Cependant dans l'acte d'écriture et de lecture se profile l'espoir d'un ordre qui serait autre où vient se loger la lueur cathartique des romans.

D. La tragédie : une marque indélébile, une trace sur le corps.

Tout est écrit d'avance pour les personnages tragiques de *Tess* et *Jude.* Dans le premier roman, l'échec de la métaphore paternelle a pour conséquence le nouage du signifié au signifiant, du sens à la lettre, et condamne Tess à être sacrifiée à un Autre dévorateur, substitut du Nom-du-Père. Dans *Jude* aussi la lettre est mortifère à cause de ce que j'ai appelé la confusion entre l'imaginaire et le symbolique : le réel fait violemment retour au cœur des leurres mis en place par les personnages pour tenter de s'en détourner.

> [...] dans l'univers tragique, les trois cercles du nœud borroméen se superposent exactement, au point que Réel, Symbolique et Imaginaire ne sont plus dissociables[196].

Le télescopage de ces trois ordres reflète l'écho de l'imbrication du passé dans le présent et l'avenir. Ce que les ancêtres ont écrit dans l'histoire est indélébile et la

---

[195] *Ibid*., p. 69 (cf. J 465, voir *supra* p. 152).

mort elle-même n'efface rien : nulle promesse d'une quelconque purification ou rédemption dans l'au-delà.

> [...] for Hardy a man's life has always been written out from all time and remains even after death recorded on the coiled parchment which inscribes his fate down to the last detail. To perform an act, feel an emotion, or glimpse a landscape is only to bring into temporal existence something which has always already been fated and which will continue to exist forever in eternity [...].[197]

Les espoirs et les rêves des personnages se heurtent à leur enfermement spatial et temporel, à cette localisation du temps, "past, present and future in a single, "cognate" realm of immediacy[198]". Une scène peut aider à mettre en évidence ce jeu entre les lieux, le temps et la teneur du récit : à l'instant précis où Sue semble prête à avouer son attachement à Jude, le protagoniste se décide pour sa part à dévoiler son passé ; l'endroit qui abrite cet épisode n'est autre que la place du marché :

> The building by which they stood was the market-house; it was the only place available [...]. He would have preferred a more congenial spot, but, as usually happens, in place of a romantic field or solemn aisle for his tale, it was told while they walked up and down over a floor littered with rotten cabbage-leaves, and amid all the usual squalors of decayed vegetable matter and unsaleable refuse. (J 198)

Dans ce lieu de commerce tout s'échange. Or l'on se souvient que pour Arabella le mariage a avant tout une valeur marchande. La place du marché symbolise donc son union avec Jude. L'endroit permet aussi d'anticiper ce qui arrivera aux deux protagonistes s'ils bravent les interdits : ils seront rejetés par la société, réduits à l'état de déchets. Mais cette déchétisation opère dans le roman un bouleversement de l'ordre des choses qui permet que, quand l'objet chute, surgisse la voix qui fait bord sublime au réel. Le foisonnement sémantique d'un tel passage est à l'image de la superposition des cercles du nœud borroméen et précipite les protagonistes vers leur fin tragique.

Les lois du langage dictent les méandres du récit. John Hillis Miller, dans sa lecture riche et audacieuse de l'œuvre de Hardy, met en avant le rôle essentiel qu'y joue le pouvoir de la lettre :

---

[196] Ramel, p. 69.

> History is the tracing of various lines which inscribe themselves through time as the destinies of all the individuals who make up mankind [...]. Tess's seduction is a form of writing even before it is described in words [199].

Ces écritures qui traversent les textes hardiens font du hasard et du chaos existentiels un tableau visible *a posteriori* : ainsi la vie du protagoniste de *Jude* prend toute son ampleur et sa signification au moment précis de sa mort. C'est également le rôle du narrateur que d'imposer son regard extérieur et ses mots du dehors sur l'action – ou sur des « impressions » pour citer Hardy[200] – afin d'en faire un récit.

L'art de Hardy est en quelque sorte "a revelation of the cause behind the design[201]". Cette cause qui serait l'origine des maux de l'humanité est logée dans le réel et échappe aux défilés du signifiant qui auraient pour but de la nommer. Toujours absent, ce principe originel chez Hardy n'est autre qu'une béance que l'auteur habille – maladroitement parfois – de ses mots enfin d'en dire les contours :

> What really exists is the shapeless and ageless marble of hills. The imposition of a pattern on the marble by the builders and carvers of the Norman churches is only the superficial laying on of an evanescent and artificial design. The shape of the novel by Hardy is no less artificial[202].

Le tragique consiste en ce jeu avec le réel, quand le sujet décide de ne plus se satisfaire des semblants mais ôte le voile et met le vide à vif. La beauté vient épouser la tragédie lorsque le personnage s'immisce dans la béance pour en ramener des poussières de réel ; lorsque, devenu spectral, il nous regarde par-delà la mort du texte ; devenu déchet, il nous éblouit par la puissance muette de son chant.

Une telle confrontation avec l'inconnu, une telle évocation de l'envers du décor, en sont encore à leurs balbutiements lorsque Thomas Hardy écrit *Tess of the D'Urbervilles* et *Jude the Obscure*, même s'il sait poser sur l'histoire un voile de mots que soulève parfois le souffle du réel. Avec la fin de l'ère victorienne et l'érosion des valeurs morales, les « modernes » vont s'aventurer plus avant au cœur

---

[197] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 232.
[198] *Ibid.*, p. 230.
[199] *Ibid*., p. 266.
[200] J vi, voir *supra*, pp. 99-100.
[201] J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, p. 267.

de l'abîme. Joseph Conrad fait figure de modèle dans cette quête qui conduit vers les limbes de la culture. L'étude commune des textes de ces deux écrivains permettra de voir en quoi un auteur souvent qualifié de victorien s'avance déjà sur le territoire de la modernité.

---

[202] *Ibid*., 260.

CHAPITRE IV :
THOMAS HARDY ET JOSEPH CONRAD :
RÉÉCRIRE LE TRAGIQUE.

Nous avons rappelé dans les chapitres précédents l'intérêt de Hardy pour les ouvrages des grands hommes du dix-neuvième siècle tels que Darwin, Carlyle, Ruskin et Schopenhauer. Son attrait pour des idées nouvelles[1], sa désillusion face à la société dont il se coupa au fil des ans et son évocation du progrès – notamment du chemin de fer – le situent cependant déjà dans le vingtième siècle où il se distingua d'ailleurs en tant que poète.

I. Hardy, Conrad et l'écriture.

Les thèmes abordés par *Tess* et *Jude* annoncent les bouleversements de l'époque contemporaine et l'effondrement d'un système de valeurs qui jusque-là garantissait une certaine cohésion sociale. Annie Ramel montre fort bien en quoi l'ère victorienne, dans sa tentative d'occulter « le déclin du Nom-du-Père[2] » provoqué par l'avancée de la science, se fait la « civilisation du plein[3] ». L'Autre désormais manquant, barré par le nouveau discours scientifique, vient à être comblé par l'objet. L'idéologie morale et religieuse dont le poids influe sur la destinée de Tess et de Jude est un rempart qui, par le « déferlement de l'Imaginaire[4] » – auquel Sue se soumet entièrement à la fin – voudrait cacher les failles de l'édifice victorien. Conrad dénonce cette même illusion de complétude au cœur du colonialisme :

> L'impérialisme participe de la même logique, puisqu'il est désir de conquête, insatiable boulimie qui voudrait tout avaler, des territoires, des populations, des richesses, de l'ivoire… L'impérialisme, par

---

[1] Voir Schweik, in Kramer, pp. 54-72.
[2] Ramel, p. 34.
[3] *Ibid*., p. 79.
[4] Ramel, p. 83.

> nécessité structurale, n'est jamais repu, car il est une stratégie mise en place pour servir de bouchon à la castration[5].

L'intersubjectivité, traitée plus particulièrement au travers de la question du mariage, permet à Hardy de mettre le doigt sur les dangers de l'idéologie dominante. Chez Conrad l'intersubjectivité sort du carcan d'une communauté géographiquement délimitée ; l'univers clos du Wessex est remplacé par un espace hors-cadre qui s'étend aux confins de la terre, d'un bout à l'autre du monde, de l'Amérique Latine à la mer de Chine en passant par la Russie. L'horizon glané par le régionalisme hardien qui donne aux romans leur signe distinctif se craquelle en une multitude de lieux et c'est le terme de "solidarity[6]" que, dans la préface à *The Nigger of the "Narcissus"*, Conrad utilise "to denote the community of human interests which art expresses[7]". L'espace et le temps se disloquent dans des œuvres telles que *Lord Jim* ou *Under Western Eyes* : les personnages sont réduits à l'exil, la chronologie se fracture en de multiples prolepses et analepses, et la narration éclate entre les différents narrateurs.

Le passage dans lequel Conrad emploie ce mot mérite d'être cité car la solidarité mise en œuvre par l'art touche au tragique :

> [It] speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation – and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds man to each other, which binds together all humanity – the dead to the living, the living to the unborn[8].

Ces lignes font écho à la définition de la tragédie selon Aristote[9] : la pitié et la peur sont indispensables à l'adhésion du public et sur ces émotions reposent l'universalité de l'œuvre ainsi que sa dimension cathartique.

---

[5] *Ibid*., p. 84.
[6] Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, p. xl.
[7] Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 81. Ian Watt souligne l'emploi particulier de ce terme de "solidarity": "whereas its meaning is normally restricted to collective human activities, the preface uses it in a much wider sense to denote man's common experience in general, whether collective or individual, and whether concerned with the human or natural world" (*Ibid.*, p. 81).
[8] Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, p. xl.
[9] Voir *supra*, p. 47 *sq*..

Hardy revendique cette même notion d'universalité dans sa préface à *Jude*[10]. De plus ses romans éveillent les émotions que mentionne Conrad : on pense par exemple à l'enfant de Tess prénommé "Sorrow", ce petit être qui vient au monde sans jamais vivre réellement. Dans la dernière strophe du poème "Tess's Lament[11]", la jeune femme voudrait effacer toute trace de son existence : "I'd have my life unbe" dit-elle, mettant en mots la pulsion de mort qui conduit le personnage de Tess au gibet. Quant à Jude, il voudrait ne jamais être né et reprend à son compte les paroles de Job. Enfin, pour les deux auteurs il semble nécessaire que le « héros » – selon la terminologie aristotélicienne, puisque la teneur de l'héroïsme est évidée dans leurs romans – soit un individu isolé, vivant l'exclusion ou la différence, afin paradoxalement de mieux faire naître ce sentiment de « solidarité » : sommes-nous tels que lui ? Est-il l'un des nôtres, "one of us" comme le répète Marlow ?

Ces remarques nous amènent à nous demander si, à la lumière de l'écriture conradienne, nous ne pourrions pas – sur le modèle de Ian Watt qui a tenté de situer Conrad dans le dix-neuvième siècle – replacer Hardy le romancier, et non pas seulement le poète, dans le vingtième siècle. Plusieurs critiques ont manifesté un intérêt commun pour ces deux écrivains : c'est le cas de Albert J.Guerard, Tony Tanner, Ian Watt, John Hillis Miller, Jakob Lothe[12]. De plus, des auteurs tels que D. H. Lawrence ou Virginia Woolf, pionniers dans l'écriture de la modernité au même titre que Conrad, se sont penchés sur les romans de Hardy[13].

Thomas Hardy et Joseph Conrad pourraient sembler fort différents si l'on ne tenait compte, par exemple, que de l'intérêt de l'un pour l'étude des personnages féminins ou de l'attrait de l'autre pour les récits d'aventure. Dans les deux cas la perspective est bien trop limitée et fausse tout jugement de leur art. Cependant, des points communs apparaissent lorsque l'on s'intéresse au point de vue des deux

---

[10] J viii.
[11] Hardy, *The Collected Poems*, p. 162.
[12] Albert J. Guerard, *Thomas Hardy: The Novels and Stories*, Harvard University Press, Cambridge, 1949 (in *Tess*, Norton, pp. 425-429). Tony Tanner, "Butterflies and Beetles – Conrad's Two Truths," *Chicago Review* 16, Winter-Spring 1963, pp. 123-140. Les ouvrages et articles de Watt, J. Hillis Miller et Lothe sont cités dans la bibliographie.
[13] Nous pourrions ajouter Henry James à cette liste, mais son jugement envers Hardy fut nettement défavorable. Dans une lettre à Stevenson, il écrit : "The pretence of "sexuality" is only equalled by the absence of it, and the abomination of the language by the author's reputation for style" (in *Tess*, Norton, p. 388). Il fut plus clément, voire admiratif, envers Conrad, décrivant *The Nigger of the*

auteurs vis-à-vis de leur tâche d'écrivain. Ainsi, Conrad connaissait et appréciait l'œuvre de Walter Pater[14] et de Schopenhauer[15], deux penseurs qui ont influencé Hardy ; mais chacun sut s'en détacher.

Pour Schopenhauer comme pour Conrad l'artiste est donneur de sens dans un univers qui n'en a pas[16] ; l'affect a la primauté sur la raison[17]. Tous deux affirment également le caractère paradoxal de la conscience humaine[18] ; ce vacillement du sujet qui, dans *Lord Jim*, se fait aussi objet du regard de l'autre est par ailleurs à l'image de ce qui se passe dans *Tess* et *Jude*. On peut donc avancer que, plus audacieusement que Hardy encore, "[t]he modernity of Conrad is to rewrite through powerful fictions Schopenhauerian concepts in terms of creativity[19]."

Dans un mouvement qui rappelle celui de Nietzsche passant du concept de "will-to-live" à celui de "will-to-power", Conrad s'éloigne de la notion de "Immanent Will" qui chez Hardy s'apparente à la vision schopenhauerienne de l'existence, pour avancer celle de "knitting machine[20]". Le terme « machine » est celui qu'emploie le narrateur de "An Outpost of Progress" pour décrire l'état d'aliénation des deux personnages principaux :

> Society, not from any tenderness, but because of its strange needs, had taken care of those two men, forbidding them all independent thought,

---

"Narcissus" comme "the finest and strongest picture of the sea and sea life that our language possesses – the masterpiece in a whole great class" (in F. E. Hardy, p. 246).

[14] Voir Bullen, p. 213 : "Hardy's familiarity with Pater's view of the persistence of paganism is beyond question."

[15] Voir *supra*, p. 99.

[16] Moutet, "Jim's trial : Sympathy, or the new voice of conviction", p. 76 : "I have already said, after Schopenhauer and Conrad, that only artists can give meaning to a set of events." Hardy pourrait être ajouté à cette liste de noms.

[17] *Ibid*., p. 78.

[18] *Ibid*., p. 80 : "[Marlow] and Jim are only two characters seen from outside. In fact, [Conrad] gives there a concrete illustration of what Schopenhauer has identified as the fundamental paradox of human conscience : that of being at the same time a subject, the place of the Will's display (the place of the manifestation of the thing-in-itself) and an object in the other's representation / idea of the world."

[19] *Ibid*., p. 81.

[20] Voir Watts, 20th Dec. 1897, pp. 56-57. Philip M. Weinstein avance que la question de l'identité chez Conrad trouve un écho dans la pensée de Schopenhauer, et plus particulièrement dans sa conception de la volonté comme antérieure à toute acquisition cognitive (Philip M. Weinstein, *The Semantics of Desire : Changing Models of I dentity from Dickens to Joyce*, Princeton, Princeton University Press, 1984, in *Lord Jim*, Norton, p. 464). Ce commentaire met en lumière un aspect quelque peu déterministe de l'écriture conradienne où le passé ne peut être effacé.

> all departure from routine; and forbidding it under pain of death. They could only live on condition of being machines[21].

Edward Said souligne à son tour le rôle de cette image dans l'écriture conradienne :

> The machine, [Conrad] had written Graham, knits us in and out[22] – thought, perception, everything. In accordance with its devilish activity, men become the machine's efficient servants, existing under its strictures, colonizing whatever is dark and different from them. Remarkably enough, though, the knitting machine itself was Conrad's version of what Schopenhauer had uncompromisingly distinguished as *principium individuationis*, the principle of differentiation that is man's – and not the universe's – power. Without thought, Schopenhauer had said, man is in almost mystic and passive community with shadowy truth. In that state man is at one with the unextended, unimagined, and formless will to live. Yet as soon as man begins to use his intellect, he asserts his ego and becomes objectified will. The highest form of objectified will is civilized man [...]. There, in Schopenhauer, we essentially have Conrad's reasoning, with the single difference, as I said, of the knitting machine – an outer rather than a native human cause of the whole process[23].

La machine se dessine déjà chez Hardy avec l'émergence du chemin de fer qui quadrille et remodèle le Wessex ; de même le social fonctionne tel un filet entre les mailles duquel passe le moindre élément dépeint dans le récit. Avec Conrad, c'est l'impérialisme qui, du haut de ses fortifications imaginaires, vient conquérir des lieux inconnus. Les participants d'une telle idéologie sont eux-mêmes réduits à l'état de machine comme Carlier et Kayerts dans "An Outpost of Progress" ou comme Brierly qui doit disparaître dès lors que le mécanisme s'enraye car la machine cesse d'être distincte des hommes qui lui sont dévoués[24].

---

[21] Conrad, "An Outpost of Progress", in *Heart of Darkness and Other Stories*, p. 8. Conrad met d'ailleurs en évidence l'allusion à cette « machine à tricoter » qui travaille derrière le récit . Au sujet de la langue que le personnage de Kayerts tire irrévérentieusement au directeur ("And, irreverently, he was putting out a swollen tongue at his Managing Director." "An Outpost of Progress", *op. cit*., p. 34), il écrit : "And the machine will run on all the same […]." (Watts, 14 Jan. 98, p. 65)

[22] Watts, 20th Dec. 1897, p. 57 : "It knits us in and it knits us out. It has knitted space, time, pain, death, corruption, despair and all the illusions – and nothing matters." Cette vision renvoie à celle de Hardy et de Schopenhauer car y est soulignée l'inévitabilité de la souffrance inhérente à toute existence dans un univers indifférent.

[23] Said, *The Fiction of Autobiography*, p. 139.

[24] "For the purposes of Conrad's further arguments, nevertheless, the machine becomes almost indistinguishable from the men who serve it." *Ibid*., p. 139.

Conrad et Hardy sont ainsi tous deux modernes car aux dieux dévorateurs se sont substituées d'autres forces : "dark powers" (LJ[25] 304, 345), "opposing forces" (J 409). Conrad apparaît néanmoins plus nettement ancré dans la modernité dont l'essor est indissociable du développement industriel et technologique de la fin du dix-neuvième siècle – essor entériné par le déclenchement de la première guerre mondiale, l'illustration même de la machine dans toute son horreur[26].

Les deux auteurs ont en outre en commun leur méfiance à l'égard du réalisme qui selon Hardy ne relève pas de l'art[27]. Conrad avance dans sa préface à *The Nigger of the "Narcissus"* que les grands courants littéraires du dix-neuvième siècle ne permettent jamais de faire justice à une œuvre :

> It is evident that he who, rightly or wrongly, holds by the convictions expressed above cannot be faithful to any one of the temporary formulas of his craft. The enduring part of them – the truth which each only imperfectly veils – should abide with him as the most precious of his possessions, but they all: Realism, Romanticism, Naturalism, even the unofficial sentimentalism (which like the poor, is exceedingly difficult to get rid of); these gods must, after a short period of fellowship, abandon him – even on the very threshold of the temple – to the stammerings of his conscience and to the outspoken consciousness of the difficulties of his work[28].

Ian Watt suggère que Conrad se situe à la croisée de ces courants littéraires. Il ne rejette ni n'applique à la lettre aucun d'entre eux :

---

[25] Dans les références, on conviendra d'utiliser LJ pour *Lord Jim* (Harmondsworth, Penguin, 1989).
[26] Cf. Nouss, p. 72 : l'auteur explique que la technologie moderne élabore sa propre logique, indépendamment de celle de la raison, et part à la recherche de prouesses techniques qui s'appellent par exemple Hiroshima ou Auschwitz.
[27] Voir *supra*, p. 71. Conrad partage un point de vue similaire : "Fiction is history, human history, or it is nothing. But it is also more than that, being based on the reality of forms and the observation of social phenomena, whereas history is based on documents, and the reading of print and handwriting – on second-hand impressions. Thus fiction is nearer truth." (Conrad, *Notes on Life and Letters*, p. 17)
[28] Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, pp. xlii-xliii. Dans une lettre à Cunninghame Graham, Conrad parle de la foi et des croyances à l'aide d'images similaires à celles employées dans la Préface pour évoquer les courants littéraires à ceci près que le voile est devenu brume, selon une image qui renvoie le lecteur à *Lord Jim* : "Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced, die; and the memory of yesterday is as shadowy as the hope of to-morrow – only the string of my platitudes seems to have no end." (Watts, 14 Jan. 98, p. 65) Il en ressort que, chez Conrad, l'art est un objet fragile est vacillant dont les fruits peuvent se briser comme les souvenirs puisque les mots en sont l'unique recours malgré leurs déficience : "Half the words we use have no meaning whatever and of the other half each man understands each word after the fashion of his own folly and conceit." (*Ibid*., p. 65) La « vérité » à laquelle aspire l'artiste est donc insaisissable : "And imagine Truth is just round the corner like the elusive and useless loafer it is?" (*Ibid*., 5th Aug 1987, p. 45)

> Conrad refuses to accept the aesthetic and symbolic doctrines of the separation of art from life, and he maintains his own version of a correspondence theory of literature : after all, what we are "made to see" is the real world of man and nature. Nevertheless the conclusion of the preface is not inconsistent with the art-for-art's-sake attitude of the primacy of aesthetic response to momentary experience[29].

Conrad, pas plus que Hardy auparavant, ne théorise mais donne son opinion personnelle sur le travail de l'écrivain – "his own personal feelings about writing fiction[30]". L'un comme l'autre était "usually skeptical and hesitant to embrace wholeheartedly any of the various systems of ideas current in [their] days[31]". Leur style naît de leur habileté à créer des œuvres nouvelles tout en s'inspirant des écrits du passé : *Tess* est influencé par les traditions courtoise et pastorale, *Jude* a quelque chose d'épique, *Lord Jim* rappelle le roman d'aventures et *Under Western Eyes* emprunte à la confession. Le style conradien, "a crossbred of many genres, visions and voices[32]", n'est peut-être pas si loin du style de Hardy, émaillé de voix du passé, de citations bibliques et de bribes de poèmes anonymes[33].

Il est possible d'aller plus loin encore et de percevoir d'autres échos stylistiques. Ainsi, dans sa célèbre préface, Conrad emploie une expression qui annonce les vues voilées par la brume ou rendues floues par trop ou pas assez de lumière qui colonisent le texte de *Lord Jim* :

> And so it is with the workman of art. Art is long and life is short, and success is very far off. And thus, doubtful of strength to travel so far, we talk a little about the aim – the aim of art, which, like life itself, is inspiring, difficult – **obscured by mists** [...].
> To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile – such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a few to achieve. But sometimes, for the deserving and the fortunate, even that task is accomplished. And when it is accomplished – behold!

---

[29] Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 88.
[30] *Ibid*., p. 88.
[31] Schweik, in Kramer, p. 54. Cette remarque sur Hardy fait écho à ce que dit Watt au sujet de Conrad : "the main quality of his mind was not simplicity but its opposite, scepticism" (Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 77).
[32] Paccaud-Huguet, "Gaze, voice and the will to style in "Karain" ", p. 12.
[33] Sur l'intertextualité dans *Jude*, voir *supra*, p. 107 *sq*.. Pensons aussi à ce que nous avons dit du régionalisme, du naturalisme, du romantisme et bien entendu de la tragédie dans *Jude* (voir *supra*, p. 12 *sq*.) et dans *Tess* (voir *supra*, p. 198 *sq*.).

> – all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile – and the return to an eternal rest[34].

Cette citation de Conrad offre un éclairage saisissant de l'œuvre de Hardy. Bien sûr, l'expression "obscured by mists" fait référence à Jim que Marlow perçoit à maintes reprises "under a cloud", mais elle renvoie tout autant au personnage de Jude qui se laisse gagner par l'obscurité. La fin de la citation multiplie les allusions au mode visuel pour en arriver à un ultime regard, puis au bruissement de la voix, et enfin à un sourire silencieux : n'est-ce pas là une retranscription inattendue de la fin de *Jude* ? Le « repos éternel » n'est-il pas semblable à ce qui attend le protagoniste lors de son ultime retour à Christminster, ainsi que l'auteur qui abandonne la carrière de romancier ?

D'autre part, l'instant que Conrad appelle "a moment of vision" rappelle un poème de Hardy intitulé "Moments of Vision[35]" : le cœur de l'homme et sa pensée sont comparés à un miroir, mais on peut étendre la métaphore à la littérature. Or il apparaît au travers de ces miroirs que sont les préfaces et les romans de ces deux auteurs que, quoiqu'ils n'aient pas à première vue d'affinités, ils ont une façon similaire d'aborder leur art. Cela se dessine plus clairement encore lorsque l'on considère le choix des titres. Ainsi, *Jude the Obscure* n'est pas si différent de *Lord Jim,* car dans les deux cas il s'agit d'un prénom dont les sonorités sont proches et qui est à chaque fois accompagné d'un complément suggérant l'ironie du texte : *Jude* invite le lecteur à dialoguer avec un personnage à jamais insaisissable par son obscurité, *Lord Jim* ne cesse de commémorer l'échec du personnage dans sa volonté de devenir un héros. « L'intrigue du roman consiste à montrer l'échec à reconquérir cette unité imaginaire[36] » que recherche chacun des protagonistes. Le désir s'avère être la cause de tous les maux dans les deux récits[37].

---

[34] Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, p. xliv, je souligne.

[35] Voir *supra*, pp. 208-209. Virginia Woolf souligne la force de certains passages des romans de Hardy : "His own word, "moments of vision," exactly describes those passages of astonishing beauty and force which are to be found in every book that he wrote." (Woolf, in *Tess*, Norton, p. 401).

[36] Paccaud-Huguet, « Conrad, un moderne ? », 1992, p. 121.

[37] Le désir du protagoniste de *Jude* pour l'autre féminin est mis à nu par Hardy. Le narrateur ne cache pas l'influence des femmes sur le destin de Jude : "Strange that his first aspiration – towards academical proficiency – had been checked by a woman, and that his second aspiration - towards apostleship – had also been checked by a woman" (J 259). Ces dernières demeurent à jamais énigmatiques et Sue en est, à cet égard, la plus apte représentante. Dans *Lord Jim*, l'énigme reste entière, d'autant plus que la présence féminine y est fort limitée : Jewel est l'étrangère, celle qui n'est

Confronté à la souffrance de l'humanité, Conrad réclame enfin l'indulgence au jour du jugement à l'aide d'un vocabulaire qui ne peut que faire écho à la tonalité tragique de *Tess* et *Jude*, dont l'auteur semble en appeler à la compassion du lecteur :

> Since the Day of Creation two veiled figures, Doubt and Melancholy, are pacing endlessly in the Sunshine of the world. What humanity needs is not the promise of scientific immortality, but compassionate pity in this life and infinite mercy on the Day of Judgment[38].

Une étude comparative de Thomas Hardy et Joseph Conrad est donc susceptible de révéler quelques perles cachées, à la fois chez le premier dont les romans méritent d'être redécouverts et lus sous une nouvelle lumière, et chez le second dont les œuvres sont souvent d'une richesse déroutante. Nous commencerons par explorer le texte de *Lord Jim,* écrit cinq ans seulement après *Jude the Obscure* – après que Hardy, déçu par la violence des critiques à l'encontre de *Jude* et par l'ignorance du public[39], décida de se tourner vers la poésie –, avant de nous pencher sur *Under Western Eyes* : deux romans de Conrad où l'objet regard, auquel nous nous sommes intéressés au cours de notre travail sur Hardy, joue un rôle essentiel et où se manifeste la question du langage et de la voix.

II. *Lord Jim* face à *Jude*.

A. *Lord Jim* : brillance obscure.

Lord Jim est un texte où s'animent des effets de lumière. Tantôt les ombres se font plus denses, tantôt l'éclat du soleil est éblouissant. Le clair-obscur revêt le roman de mystère et d'incertitude. Au cœur de cette indécision, "obscured by mists," le personnage de Jim s'avère emblématique. Le choix d'un narrateur intra-diégétique, Marlow, a pour conséquence de ne pas dissiper les ombres qui pèsent sur

---

ni blanche, ni une indigène au Patusan. Le narrateur ne fait que marquer plus clairement encore la distance qui sépare les sexes et fige les femmes dans leur inaccessible altérité (LJ 247). Les femmes sont pour Marlow et son auditoire ("we") de l'autre côté, sur le versant du réel, au-delà des semblants.

[38] Conrad, *Notes on Life and Letters,* p. 69.

[39] Cf. J vii. Dans une lettre du 19 Mai 1902 à Arthur Symons, Hardy écrit : "A growing sense that there is nobody to address, no public that knows, takes away my zest for production. The few who do know are submerged in the mass of imbecilities" (*The Collected Letters*, vol. 3, p. 21).

le protagoniste, alors que Hardy, plus fidèle à la forme du roman victorien, opte pour un narrateur omniscient et anonyme malgré sa sympathie pour Jude et Tess.

A maintes reprises dans *Lord Jim*, Marlow évoque son incapacité à discerner la silhouette du protagoniste, de même qu'il avoue son impuissance à comprendre Jim. Ces difficultés de perception ont pour effet de soulever la question de la voix et du regard dans un récit où est mis en scène un personnage qui toujours cherche à voir et à entendre, sous le regard insistant d'un narrateur qui toujours parle et écoute.

Cet aspect du roman implique d'autres éléments de réflexion, tels les jeux de miroir entre les personnages, le statut du protagoniste, la fiabilité du narrateur, et l'enjeu de l'écriture conradienne elle-même. Afin d'évoquer ces différents aspects de *Lord Jim*, nous entreprendrons de mettre en évidence la place que prennent ces deux modes de perception dans le texte. Nous tenterons ensuite de voir en quoi Conrad parvient à faire de Jim un personnage complexe et à aller au-delà des considérations psychologiques pour soulever des questions relatives au langage et à la création littéraire.

1. A la recherche d'une voix.

Marlow est un homme de paroles qui se plaît à dire et redire l'histoire de Jim :

> And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length and audibly. (LJ 67)

Il ménage même de courtes pauses dans sa narration pour mesurer l'intérêt de son public : "He paused again to wait for an encouraging remark, perhaps [...]" (LJ 112). Le protagoniste, au contraire, se montre fort maladroit chaque fois qu'il doit en venir aux mots. Il est souvent décrit comme un enfant, d'une façon plus marquée encore que pour Jude : sa naïveté (LJ 180) lui vaut la confiance de ses employeurs et fait parfois apparaître des traits de féminité dans son personnage : "Such a quiet, soft-

spoken chap too – blush like a girl when he came on board…" (LJ 185). Quand il parle, il rougit sans cesse[40] et son discours est souvent bredouillant ou excessif :

> "And that's more than I meant when I"… he shivered as if about to swallow some nauseous drug… "jumped," he pronounced with a convulsive effort, whose stress, as if propagated by the waves of the air, made my body stir a little in the chair. He fixed me with lowering eyes. "Don't you believe me?" he cried. "I swear!… Confound it! You got me here to talk, and… You must! You said you would believe." (LJ 138-139)

Ses paroles trahissent son sentiment de culpabilité et d'échec :

> "Jumped," he corrected me incisively. "Jumped – mind!" he repeated, and I wondered at the evident but obscure intention. (LJ 139)

Le personnage est hanté par son passé qui resurgit dans l'acte d'énonciation. Ces interférences – le passé, le corps, les émotions – brouillent la réception des paroles de Jim et Marlow avoue son incapacité partielle à les comprendre.

Il est non seulement malaisé à Jim de dire les choses mais aussi de les entendre. Les voix des autres personnages, souvent sous la forme du commérage, le font fuir. Il quitte Egström & Blake à cause de l'histoire du *Patna* qui ressurgit : "Wasn't there something said about the *Patna* case ?" (LJ 184) demande Marlow au patron dépité par le départ inattendu de son employé. Ce sont toujours les rumeurs qui précipitent la fuite de Jim car elles sont l'écho de son échec, la voix d'un passé honteux :

> He had, of course, another name, but he was anxious that it should not be pronounced. His incognito, which had as many holes as a sieve, was not meant to hide a personality but a fact. When the fact broke through the incognito he would leave suddenly the seaport where he happened to be at the time and go to another – generally farther east." (LJ 46).

L'identité que Jim cherche à se donner est à l'image de son langage, pleine de trous et d'hésitations.

C'est au Patusan qu'il espère enfin échapper à ces voix qui effraient Jewel tout autant que lui :

---

[40] Sur le thème de l'embarras plutôt que de la culpabilité dans *Lord Jim*, voir Michael Greaney, "*Lord*

> She feared nothing, but she was checked by the profound incertitude and the extreme strangeness – a brave person groping in the dark. I belonged to the dark that might claim Jim for its own at any moment. I was, as it were, in the secret of its nature and its intentions – the confidant of a threatening mystery – armed with its power, perhaps! I believe she supposed I could with a word whisk away Jim out of her very arms […]. (LJ 271)

Les craintes de Jewel sont affaires de langage, de dit et de non-dit. Elle devine que derrière le langage, sous le voile des mots, se tapit la chose, terrifiante et dévorante :

> "He says he had been afraid. How can I believe this? Am I a mad woman to believe this? You all remember something! You all go back to **it**. What is **it**? You tell me! What is **this thing**? Is **it** alive? – is it dead? I hate it. It is cruel. Has it got a face and **a voice** – this calamity? Will he see it – will he hear it?" (LJ 275, je souligne)

Elle décèle l'objet voix – et l'objet regard – que recouvre imparfaitement la langue de Marlow qui se plaît à l'usage des mots, se voulant rassurant et assumant le rôle du père face aux amoureux : "You shall never be troubled by a voice from there again" (LJ 277), dit-il à Jewel. Cette parole est d'ailleurs ironique puisqu'il est lui-même la plus pertinente et la plus tenace de ces voix qui ne cessent de conter l'histoire de Jim.

En effet, le narrateur raconte et prolonge indéfiniment son récit là où Jim se tait, comme au cours du procès par exemple :

> For days, for many days, he had spoken to no one, but had kept silent, incoherent, endless converse with himself, like a prisoner alone in his cell or like a wayfarer lost in a wilderness. (LJ 66-67)

Et lorsque Jim parle, ses mots s'enchaînent de façon anarchique, sans lien logique, permettant de percevoir des points de rupture où la parole cesse un instant. Dans le passage qui suit, le protagoniste laisse entrer dans son discours les paroles d'autres personnages, mais fait aussi entendre le silence :

> " "And Dain Waris – their son – is the best friend (barring you) I ever had. What Mr. Stein would call a good "war-comrade." I was in luck. Jove! I was in luck when I tumbled amongst them at my last gasp." He meditated with bowed head, then rousing himself he added –

Jim and Embarrassment", in *The Conradian, Lord Jim: Centennial Essays*, Allan H. Simmons et J. H. Stape, ed., Amsterdam, Atlanta GA, Rodopi, 2000, pp. 1-14.

> " "Of course I didn't go to sleep over it, but..." He paused again. "It seemed to come to me," he murmured. "All at once I saw what I had to do..." " (LJ 235[41])

Dans ces espaces inscrits sur la page à l'aide des points de suspension peut se glisser une voix désincarnée, étrangère, porteuse d'un sens nouveau dans le roman, tout comme Dain Waris, l'ami étranger, s'insère dans l'histoire : la voix du lecteur qui interprète, les voix des autres personnages qui résonnent dans l'intervalle des mots du protagoniste. D'autant plus que les positions narratives évoluent : si Marlow est le principal narrateur, il n'est qu'au second rang puisque le récit démarre à la troisième. Jim lui-même endossera le rôle de narrateur au Malabar House ; Marlow se trouve alors être son auditoire. Il en sera de même lors de son entrevue avec Jewel (LJ 300), puis Brown (LJ 296).

D'emblée le lecteur doit suivre la piste d'une réflexion sur le langage dans un texte où la narration fluctue, change de main et de médium, et où Marlow va devoir combler les trous laissés béants par le silence du personnage de Jim. En quoi Marlow sera-t-il à son tour digne de foi ("truthful") ? Jim peut-il l'être, tant il demeure énigmatique ? Et ne va-t-il pas au Patusan, contre toute attente, se vouer à la toute-puissance du verbe ?

Sur cette île, l'hésitation qui caractérisait son énonciation avant le Patusan paraît avoir disparu. Face aux envahisseurs guidés par Gentleman Brown,

> [w]hen he began to speak, the unaccustomed difficulty seemed only to fix his resolve more immovably (LJ 333).

Il retrouve l'usage de la parole et c'est même lui qui enseigne l'anglais à Jewel :

> she had learned a good bit of English from Jim, and she spoke it most amusingly, with his own clipping, boyish intonation. (LJ 251)

Cependant, le langage que le protagoniste manie est de plus en plus oral, soumis à l'influence de la langue des indigènes. Cela s'entend dans les paroles de Jewel qui portent la marque distinctive de l'intonation de Jim. Plus tard, il semble ne plus savoir écrire[42]. Il est en quelque sorte dépossédé de sa langue et soumis au dictat

---

[41] Voir *supra*, p. 287, pour un autre exemple (LJ 138-139).
[42] Voir *supra*, p. 391.

d'une autre. Les verbes disparaissent alors de ses phrases tronquées : "What? No lights! [...] You there, Marlow?" (LJ 280) ; l'anglais est même ponctuellement abandonné lorsque Jim s'adresse aux habitants du Patusan. Les mots que Marlow emploie pour rendre compte de ce discours nous laissent deviner qu'il **traduit** les paroles du protagoniste :

> He was ready to answer with his life for any harm that should come to them if **the white men with beards** were allowed to retire. (LJ 333, je souligne)

Cette dernière citation montre que l'aura qu'on lui décerne dans cette contrée hors-civilisation donne au langage une dimension quasi-magique, performative à l'excès ; si bien que ce que dit Jim y est pris à la lettre et, lorsqu'il s'engage à mourir pour le Patusan, il signe en réalité son arrêt de mort.

A ce moment de l'histoire, la boucle se referme. Jim renoue avec l'échec et le déshonneur. Sa parole est devenue mensonge et ne peut, en dépit de sa promesse que tout se passerait bien ("Everybody shall be safe", LJ 333), éviter un massacre. Elle se transforme en cri lorsqu'il apprend la mort de Dain Waris et qu'il comprend que Tamb'Itam va l'abandonner. Elle finit alors par s'éteindre une nouvelle fois :

> He sat like a stone figure [...]. The girl he loved came in and spoke to him, but he made a sign with his hand, and she was awed by the dumb appeal for silence in it. (LJ 345)

Mais tandis qu'après le procès Jim retrouve quelque confiance dans le langage, cette fois le mutisme est définitif et s'éternise dans le silence de la mort.

C'est en effet la main posée sur les lèvres qu'il reçoit la sentence décidée par Doramin. Dans ce qui pourrait être lu comme un second procès, au cours duquel le chef des Bugis serait le juge et où l'assistance serait composée des gens du peuple du Patusan, la peine capitale est prononcée et exécutée sur-le-champ. L'acte de Doramin se substitue à la parole dont ce dernier semble avoir perdu l'usage :

> The unwieldy old man, lowering his big forehead like an ox under a yoke, made an effort to rise, clutching at the flintlock pistols on his knees. From his throat came gurgling, choking, inhuman sounds, and his two attendants helped him from behind. (LJ 350)

La voix de Doramin se fait inhumaine car elle appartient à un autre ordre que le symbolique. Elle se situe plutôt au cœur du nouage entre le symbolique que représente le langage, l'imaginaire que constituerait le « rêve-devenu-réalité » de Jim, et le réel de la mort. Tous ces éléments émergent et disparaissent à la fois dans les sons « inhumains » et pourtant lourds de sens du vieil homme[43] : c'est lui qui, à cause de sa douleur, décide de la fin du roman. Il laisse alors entrevoir la fissure derrière l'univers idyllique que Jim a cru construire. Ce dernier a su gravir une colline et s'emparer d'une autre au Patusan, sans jamais, cependant, pouvoir faire disparaître la faille qui les sépare ; de même, la colère et la discorde demeurent en réalité aussi présentes qu'avant son arrivée.

Le texte permet donc au lecteur de discerner cette volonté de Jim d'échapper à la division qui s'opère dans le langage. Le protagoniste ne cesse de refuser la prise de distance que nécessite l'entrée dans la chaîne signifiante. Ainsi, à l'issu de la deuxième journée du procès, Jim entend l'expression "wretched cur" (LJ 95) et croit qu'elle se réfère à lui. L'ironie de la situation réside dans le fait qu'il ne perçoit que la dimension métaphorique du mot, alors que le locuteur l'emploie au sens littéral. Ce quiproquo souligne bien sûr le sentiment de culpabilité qui habite le protagoniste dans l'affaire du *Patna*. Mais il démontre également que Jim se perd trop souvent loin de la loi du symbolique, dans son propre imaginaire.

Dès le début du roman nous apprenons son penchant pour les livres d'aventure – "light holiday literature" (LJ 47) – et sa propension à s'identifier aux héros de ces livres. Se détachant de sa réalité matérielle, il plonge dans l'univers imaginé de l'héroïsme qu'il croira atteindre au Patusan : comme Jude son imaginaire se nourrit de lectures[44] et son rêve épouse les formes d'un lieu situé dans un ailleurs idéalisé et inaccessible. Pourtant quand il lui semble nécessaire de prendre la plume, il est incapable d'écrire, incapable de s'adresser à un autre car ce serait reconnaître la

---

[43] L'intention derrière les sons émis par Doramin est "*evident but obscure"* à l'image des paroles de Jim au sujet de son saut hors du *Patna* (LJ 139, voir *supra* p. 287).

[44] Les lectures de Jude sont plus nettement orientées vers une acquisition de connaissances encyclopédiques, mais son esprit est tout de même sensible au romantisme et à l'imaginaire des poèmes qu'il cite au fil du récit. Par exemple, les vers de William Barnes, qui utilisait le dialecte du Dorset, et de Michael Drayton, tous deux poètes du dix-neuvième siècle, évoquent les paysages anglais sur le ton de la pastorale (J 272-273). Le narrateur compare aussi les pensées du protagoniste à celles de Heine qui inspira de grands compositeurs germaniques.

fissure qui le sépare de cet autre ainsi que du signifiant qui le représenterait lui sur la page : “he tried to write – to somebody – and gave it up” (LJ 346).

Ecrire, c’est ce que parvient à faire Marlow[45]. Il finit par interrompre sa narration orale, mais le silence n’est que partiel, rempli par les mots que lit l’auditeur privilégié :

> With these words Marlow had ended his narrative, and his audience had broken up forthwith, under his abstract, pensive gaze. [...] but there was only one man of all these listeners who was ever to hear the last word of the story. (LJ 291)

Les caractères sont très lisibles, “addressed in Marlow’s upright and angular handwriting” (LJ 292). La voix laisse place au geste, un geste cursif qui se fera aussi le réceptacle des voix de Brown, de Tamb’Itam, de Stein : quand la voix de Marlow semble défaillir, le texte doit continuer car il semble impératif de ne pas céder au silence et la lecture devient une écoute (“hear”).

Lord Jim multiplie donc les actes de parole pour tenter de faire oublier au lecteur l’aphasie du protagoniste. Le silence est recouvert des mots qui jamais ne tarissent, même lorsque Marlow nous assure que “[m]y last words about Jim shall be few” (LJ 209). Quand le roman se termine, la phrase est laissée en suspens et prolongée par un geste qui est à la fois signe d’adieu et marque d’affection :

> “Stein has aged greatly of late. He feels it himself, and says often that he is “ preparing to leave all this; preparing to leave…” while he waves his hand sadly at his butterflies.” (LJ 352)

Ce geste final rappelle aussi les nombreuses – pour ne pas dire entêtantes – références au regard et à la lumière dans *Lord Jim*. Le mode visuel y supplante le mode oral. On peut se demander si cela a pour effet de recouvrir le vide ouvert par les silences de Jim ou plutôt de creuser un peu plus la faille, de même que les tentatives du protagoniste pour échapper à la rumeur ne font peut-être que la raviver :

> [...] I could never make up my mind about whether his line of conduct amounted to shirking his ghost or to facing him out. (LJ 187)

---

[45] On notera l’importance de la présence d’un auditoire ou d’un lecteur pour Marlow. L’absence d’interlocuteur précis (“somebody”) lorsque Jim écrit paraît être l’une des causes de son incapacité à y parvenir.

2. Jim, personnage imaginaire.

La rencontre entre Marlow et Jim se fait en premier lieu sur le mode visuel. Le narrateur est la seule personne présente au procès de Jim qui semble manifester quelque signe de compréhension bienveillante envers l'accusé :

> Jim's eyes, wandering in the intervals of his answers, rested upon a white man who sat apart from the others, with his face worn and clouded, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear [...]. He met the eyes of the white man. The glance directed at him was not the fascinated stare of the others. It was an act of intelligent volition. (LJ 66)

Marlow est soumis aux regards de Jim et du narrateur extra-diégétique qui va bientôt lui céder la parole. Il se détache du reste de l'auditoire et semble plus apte à comprendre Jim que les autres, étant lui-même un personnage à la fois obscur ("clouded") et clairvoyant, aux confins donc de l'énigme que posera Jim.

Jeremy Hawthorn souligne l'importance du regard de Marlow dans le récit. D'une part son approche externe du protagoniste préserve l'obscurité intérieure de Jim. D'autre part, elle distingue clairement Marlow du narrateur des quatre premiers chapitres :

> Marlow's gaze takes in that which is peripheral to Jim, that which is past his shoulder and thus invisible to him. At the same time Marlow's glance – unlike the look of the narrator of the novel's first four chapters – is a human one. It does not penetrate into Jim's mind in the way in which the early narrator does […]. Perhaps, most importantly, it is an *exchanged* glance […][46].

Si Marlow, qui va dès lors prendre les commandes de la narration, se doit d'être un observateur vigilant, le protagoniste apparaît également, au cours de son procès, particulièrement attentif à ce qui se passe autour de lui : c'est ainsi qu'il aperçoit Marlow. Le narrateur extra-diégétique ajoute que Jim "sat pink and fair and extremely attentive" (LJ 160). Mais ce regard est en réalité une façon pour lui de fuir les lois du langage auxquelles le confrontent les questions de la cour comme le montrent les quelques lignes omises dans la citation précédente :

---

[46] Hawthorn, in Martinière, *Lectures d'une œuvre*, p. 89.

> Jim answered another question and was tempted to cry out, "What's the good of it! what's the good!" He tapped with his foot slightly, bit his lip, and looked away over the heads. (LJ 66)

Jim répond comme par réflexe aux questions ; quand l'automatisme s'enraye, les paroles se brisent. Le silence n'est que le dernier rempart avant le cri – il est lui-même un cri immatériel, une voix désincarnée et inaudible :

> Le silence n'est pas le fond du cri. C'est le cri qui semble provoquer le silence, qui le cause[47].

Ce qui se produit alors pour Jim se situe hors-langage et ne peut plus passer par les défilés du signifiant. Cela relève en réalité de la voix qui touche au réel :

> C'est qu'avec le cri, nous ne sommes plus dans la problématique de la parole [...], mais celle de la voix, de la pulsion invocante[48].

Jim est dans l'incapacité de dire ce qui s'est vraiment passé, ce qu'il a réellement vu et de s'en tenir aux faits ("facts" LJ 65) comme le souhaiterait la cour. Car il sait que l'essence de sa mésaventure réside ailleurs, dans une dimension où la causalité cesserait d'être nécessaire pour que surgisse la signification :

> At present he was answering questions that did not matter although they had a purpose, but he doubted whether he would ever again speak out as long as he lived. The sound of his own truthful statements confirmed his deliberate opinion that speech was of no use to him any longer. (LJ 67)

Ce qui compte pour Jim, et également pour Marlow, ce n'est pas le sens des mots, mais le son qui s'en échappe : le narrateur se souviendra du protagoniste sur le mode de l'oralité, "in detail and audibly" (LJ 67). A tel point que dans les silences de Jim, comme dans ses moments de loquacité ou lorsqu'il est au bord du cri, semble émerger l'objet voix : "his bearing was that of a naturally taciturn man possessed by an idea" (LJ 176). Dans son mutisme, quelque chose parle.

> [...] la voix est exactement ce qui ne peut pas se dire. Il y a voix du fait que le signifiant tourne autour de l'objet indicible.

---

[47] Fonteneau, in *Quarto* n° 54, p. 76.
[48] *Ibid*., p. 76.

> Et la voix comme telle émerge chaque fois que le signifiant se brise, pour rejoindre son objet dans l'horreur[49].

L'horreur entrevue par Jim, après qu'il a abandonné le *Patna* et s'est retrouvé aux côtés de l'abject capitaine et du mécanicien devenu fou, ne peut se dire que dans les creux du langage, entre les mots.

Pour échapper à un langage qui tyrannise – par les commérages à l'image de ce qui se passe dans *Jude* – ou qui aliène – c'est le cas avec le délire du mécanicien (LJ 80-81) – Jim regarde, observe. Il perçoit Marlow qui va devenir sa voix et qui fonctionne dès lors pour lui comme un miroir. Ainsi, l'échange de regards se répète le jour suivant au tribunal. Jim semble recevoir par le biais du narrateur l'image de sa propre faute :

> The look he gave discomposed me, as though I had been responsible for his state: he looked at me as if I had been the disembodied evil of life. (LJ 161)

Cependant le miroir narratif ne renvoie pas véritablement une image, mais sa représentation verbale. Le regard ne peut se passer ni de la voix du narrateur, ni de l'écriture de l'auteur. Conrad le sait bien lorsqu'il rédige la célèbre préface à *The Nigger of the "Narcissus"* :

> My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see*[50]!

L'écriture est l'unique instrument de l'écrivain. Conrad cherche à contourner la loi tyrannique de la lettre – de la lettre écrite, de la lettre morte – pour donner lieu à l'émergence d'une voix – la voix narrative – et d'une vision. Comme le rappelle Edward W. Said,

> Conrad's primary mode, although he is a writer, is the oral, and his ambition is to move toward the visual[51].

Marlow est donc l'un des observateurs du récit, l'un des témoins de l'histoire de Jim, comme le sont aussi Brierly, le lieutenant français, ou Brown[52]. Mais c'est

---

[49] J. A. Miller, in *Quarto* n° 54, p. 51.
[50] Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, p. xlii.

avant tout au travers du personnage de Jim que nous parviennent les sensations représentées dans le texte. Sur le *Patna*, il scrute, voire ingurgite, ce qu'il voit de l'équipage et des pèlerins ; il en note les moindres détails mais cette vision paraît chaotique. Le "delayed decoding[53]" propre à l'écriture conradienne semble ici non pas retarder mais nier, annuler la vision. Ce sont plutôt les autres et ce qu'il y a autour qui regardent Jim. Pour commencer, un passager lui demande de l'eau :

> The light of the lamp he carried in his right hand fell upon an upturned dark face whose **eyes** entreated him together with the **voice**. (LJ 109, je souligne)

Puis l'équipage ne cesse de l'interpeller :

> "Come and help, man! Are you mad to throw your only chance away? Come and help, man! Man! **Look** here – **look**!" (LJ 117, je souligne)

Confondant Jim avec un autre membre de l'équipage, ils l'incitent à sauter pour les rejoindre :

> "Then three voices together raised a yell: one bleated, another screamed, one howled. Ough! [...] Eight hundred living people, and they were yelling after the one dead man to come down and be saved. "Jump, George! Jump! Oh, jump!" " (LJ 124)

Dans un même temps, le protagoniste demeure immobile et silencieux, mais cependant toujours aux aguets, à regarder et écouter. Les adjectifs "still", "motionless", "silent" se propagent dans le texte. Ils renvoient l'image d'un personnage qui se fait le réceptacle de tous les bruits et mouvements alors que le bateau menace de sombrer : Jim devient objet[54], ne faisant que subir, entendre (et non pas écouter), voir (et non pas regarder) ce qui se déroule autour de lui.

---

[51] Said, *The World, the Text and the Critic,* p. 106.

[52] Notons d'ailleurs que Brierly et Brown fonctionnent comme des images inversées de Jim. Le premier choisira de disparaître dans le néant pour échapper à l'horreur mise à nu par l'histoire de Jim, le second sera l'image du déshonneur, "the disembodied evil of life" pour reprendre les mots de Marlow.

[53] Le terme est introduit par Ian Watt dans son ouvrage intitulé *Conrad in the Nineteenth Century*. Selon lui, cette technique "served mainly to put the reader in the position of being an immediate witness of each step in the process whereby the semantic gap between the sensations aroused in the individual by an object or event, and their actual cause or meaning, was slowly closed in his consciousness." (Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 270)

[54] Jim semble sombrer au rythme du *Patna*. L'histoire du bateau qu'on croyait perdu puis qui revient au port pourrait être une image de l'errance de Jim de port en port, puis au Patusan où il finira par

> Twice, he told me, he shut his eyes in the certitude that the end was upon him already, and twice he had to open them again. Each time he noticed the darkening of the great stillness. The shadow of the silent cloud had fallen upon the ship from the zenith, and seemed to have extinguished every sound from her teeming life. He could no longer hear the voices under the awnings. He told me that each time he closed his eyes a flash of thought showed him that crowd of bodies, laid out for death, as plain as daylight. When he opened them, it was to see the dim struggle of four men fighting like mad with a stubborn boat. [...] His eyes fell again. "See and hear... See and hear," he repeated twice, at long intervals, filled by vacant staring[55]. (LJ 120-121)

Que ses yeux soient ouverts ou fermés, Jim continue de percevoir ce qui se passe à l'extérieur. Il n'est plus qu'un corps inanimé, comme si en lui attribuant le nom du défunt George l'équipage lui attribuait une part de ténèbres[56]. Les mots décident de la trajectoire des personnages, de même que le nom des D'Urberville marque Tess dès la première page du roman de Hardy.

Les mots et les choses ont pris le pouvoir sur le sujet. Les yeux de Jim ne sont plus qu'un écran sur lequel se projettent des images et son inertie se lie sur son visage au moment où il raconte sa mésaventure à Marlow :

> There was a suggestion of awful stillness in his face, in his movements, in his very voice when he said "they shouted" – and involuntarily I pricked up my ears for the ghost of that shout that would be heard directly through the false effect of silence. (LJ 124)

---

disparaître pour de bon. De plus, comme le *Patna*, il ressurgit dans l'histoire alors qu'on le croit oublié.

[55] Jim retrouve son statut de sujet lorsqu'il devient le narrateur de sa propre histoire auprès de Marlow. Là se situe peut-être la véritable dette du protagoniste envers le narrateur conradien.

[56] Ce processus d'identification entre un homme mort et le personnage peut rappeler l'épisode du décès du barreur de Marlow dans *Heart of Darkness*. Le narrateur se retrouve dans une mare de sang : "my shoes were full; a pool of blood lay very still, gleaming dark-red under the wheel […]" (Conrad, *Heart of Darkness*, p. 202). Cette proximité du moribond et son sang versé sur les chaussures de Marlow font craindre à ce dernier que la mort, qui semble invoquer les spectateurs au travers du silence et du regard du mourant, ne le happe à son tour : "We two whites stood over him, and his lustrous and inquiring glance enveloped us both. I declare it looked as though he would presently put to us some question in an understandable language; but he died without uttering a sound, without moving a limb, without twitching a muscle. Only in the very last moment, as though in response to some sign we could not see, to some whisper we could not hear, he frowned heavily, and that frown gave to his black death-mask an inconceivably sombre, brooding, and menacing expression. […] To tell you the truth, I was morbidly anxious to change my shoes and socks. "He is dead," murmured the fellow, immensely impressed. "No doubt about it," said I, tugging like mad at the shoe-laces." (*Ibid*., p. 202-203)

Peu à peu, tout n'est qu'ombre et silence, dans l'attente d'une voix qui s'élèverait ou d'une apparition. C'est en fait la mort qui semble gagner du terrain dans le petit bateau des fuyards :

> He [...] became conscious of the silence. He mentioned this to me. A silence of the sea, of the sky, merged into one indefinite immensity still as death around these saved, palpitating lives. A silence! [...] "You couldn't distinguish the sea from the sky; there was nothing to see, nothing to hear. Not a glimmer, not a shape, not a sound." (LJ 127)

La vision ne peut prendre forme car il n'y a en réalité rien à voir. Christminster offrait à Jude le scintillement des toits et l'éclat des clochers sous le soleil couchant :

> Some way within the limits of the stretch of landscape, points of light like the topaz gleamed. The air increased in transparency with the lapse of minutes, till the topaz points showed themselves to be vanes, windows, wet roof slates, and other shining spots upon the spires, domes, freestone-work, and varied outlines that were faintly revealed. It was Christminster, unquestionably; either directly seen, or miraged in the peculiar atmosphere. (J 19)

Il n'y a dans *Lord Jim* que le vide, que « ce qui dans le visible, au sens strict, fait trou, ce qui est invisible[57] » ; telle est la définition de l'objet regard. L'espace qui s'offre à Jim révèle une béance où se perd l'œil du spectateur :

> Ce qui nous regarde, inéluctablement, vient faire scission, creuser un vide dans ce que nous voyons[58].

Les quatre hommes courent le risque d'être lentement pénétrés par la présence mortifère de l'immensité de la mer qui semble avoir englouti le ciel, la terre et le soleil. Jim évoque cette impression d'anéantissement – "Annihilation" dit Marlow (LJ 127) – du sujet :

> "Everything was gone and – all was over… " he fetched a deep sigh… "with me." (LJ 127)

D'ailleurs, le capitaine du bateau qui conduit Jim au Patusan ne voit dans le protagoniste que "the similitude of a corpse" (LJ 220). Et bien que Marlow refuse de passer un jugement similaire ("but I can assure you no man could have appeared less

---

[57] Castanet, in *Quarto* n° 53, p. 49.

“in the similitude of a corpse” ” LJ 221), sa propre narration laisse entrevoir l’ambiguïté du personnage, de la même manière que, plus haut, le silence qui suit les mots de Jim porte la trace du cri qu’il évoque.

Le texte se singularise donc par les jeux d’ombres et de lumières qui s’y multiplient : *Lord Jim*, œuvre qui marque l’entrée dans la modernité par sa temporalité éclatée et sa consonance polyphonique, laisse cependant le souvenir d’une toile de maître, du Titien peut-être, par cette utilisation du clair-obscur.

> The importance of darkness is usually heightened and valued; light is very often degraded and deprecated. It is seen at best as a dazzling thrust which blots out sight and dims the mind, at worst a source of persecution and shame for the protagonist[59].

Jim en est le principal exemple. Dès la première page, il apparaît vêtu de blanc : “He was spotlessly neat, apparelled in immaculate white from shoes to hat” (LJ 45). Au Patusan, Tamb’Itam’ l’appelle son « seigneur blanc » (“white lord” LJ 242). Mais Marlow répète qu’une ombre, un nuage (“under a cloud” LJ 44, 213-214, 216, 293, 295, 350, 351), planent au-dessus de Jim. Si au contraire le protagoniste se tient dans la lumière, cette dernière constitue un obstacle à la vision, comme lorsque le soleil brille trop fort – “in broad day light” (LJ 179) – ou qu’il se reflète dans la mer :

> My eyes were too dazzled by the glitter of the sea below his feet to see him clearly; I am fated never to see him clearly; (LJ 221)

Le protagoniste est semblable au “mysterious white man” qui, selon une légende, détiendrait une pierre précieuse, “an extraordinary gem” (LJ 249), qui pourrait s’appeler “Jewel”. La perplexité du narrateur[60] rend le personnage de Jim énigmatique, oscillant entre héroïsme et lâcheté, mutisme et loquacité, vie et mort. Le passage qui suit met en relief l’ambivalence et le mystère qui entourent Jim

---

[58] Doisneau, in *Quarto* n° 53, p. 109.
[59] Acheraïou, “Joseph Conrad’s Poetics : Space and Time”, p. 40.
[60] Marlow est un narrateur qui reconnaît parfois les limites de son savoir. Ainsi, il est une voix et un regard à taille humaine, ce qui ne permet pas au narrataire de tout connaître au sujet de Jim : “It is this mysterious power that the “eye” of the narrator of the novel’s first four chapters lacks ; it is not a *human* glance, and it is not an *exchanged* glance.” (Hawthorn, in Martinière, *Lectures d’une œuvre*, p. 90) Un tel choix narratif revêt alors le protagoniste et l’ensemble du texte de ce même mystère.

dont le destin se nourrit d'ombre et de lumière, lui donnant une dimension moins humaine que « symbolique ».

> And there I was with him, high in the sunshine on the top of that historic hill of his. He dominated the forest, the secular gloom, the old mankind. He was like a figure set up on a pedestal, to represent in his persistent youth the power, and perhaps the virtues, of races that never grow old, that have emerged from the gloom. I don't know why he should have always appeared to me as symbolic [...]. It was like a shadow in the light. (LJ 238)

La comparaison de Jim à une ombre en pleine lumière rappelle le personnage de Jude. Cependant, le traitement de ces deux protagonistes diffère en ceci que l'obscurité de Jude ne fait pas de lui le représentant d'une communauté mais l'en exclut : Jude est peut-être le produit et le symbole de son histoire familiale, mais il n'accède pas à cette universalité qu'évoque ici Marlow ou dont parle Conrad sous le terme de « solidarité[61] ». Cela pourrait être une réponse à la volonté de ce dernier d'assimiler la culture britannique et d'en recevoir la nationalité, alors que Hardy s'éloigna chaque jour un peu plus de la vie sociale, d'abord en quittant Londres puis en vivant reclus à Max Gate.

Les deux auteurs optent donc pour des stratégies d'écritures et des positions subjectives différentes. L'étude de la fonction du protagoniste dans *Lord Jim* semble cependant éveiller chez le lecteur la même fascination que Tess et Jude par sa spectralité.

3. Jim, personnage spectral.

Le caractère énigmatique de Jim tient en partie au fait qu'il s'identifie aisément aux héros des livres d'aventure qu'il affectionne. Il se perd dans cet imaginaire et ne parvient pas à s'enraciner dans la réalité. Ainsi, sur le bateau école, il s'invente une vie de justicier aux aventures innombrables, "always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book" (LJ 47). Au même titre que Jude, il se projette dans une vision de l'avenir qui annihile les obstacles et les interdits : Jude

---

[61] Voir *supra*, pp. 278-279.

opte pour la vie avec Sue à l'encontre de toute loi et des leçons de son histoire familiale. Jim, quant à lui, s'en va au Patusan pour s'affranchir de son passé.

Dans ce pays lointain, il est partagé entre son inaction face au danger et l'acte de bravoure dont il rêve. L'ironie du texte consiste alors à ancrer le désir de Jim dans la réalité diégétique, dans le "now" de l'histoire, reléguant le réel de sa peur dans le non-dit :

> The tumult and the menace of wind and sea now appeared very contemptible to Jim, increasing the regret of his awe at their inefficient menace. Now he knew what to think of it. It seemed to him he cared nothing for the gale. He could afford greater perils. He would do so – better than anbybody. Not a particle of fear was left. (LJ 49).

La division du sujet est puissamment inscrite dans le texte de *Lord Jim* avec la description du Patusan, île dont la particularité géographique se trouve être précisément une faille immense, un vide qui sépare les deux collines :

> At a point on the river [...] there can be seen rising above the level of the forests the summits of two steep hills very close together, and separated by what looks like a deep fissure, the cleavage of some mighty stroke [...]. On the third day after the full, the moon, as seen from the open space in front of Jim's house (he had a very fine house in the native style when I visited him), rose exactly behind these hills, its diffused light at first throwing the two masses into black relief, and then the nearly perfect disc, glowing ruddily, appeared, gliding upwards between the sides of the chasm, till it floated away above the summits, as if escaping from a yawning grave in gentle triumph. (LJ 205)

Cette faille sera le tombeau de Jim. La lune semble y jouer un rôle primordial : elle est véritablement le symbole de cet entre-deux qui pourrait caractériser l'existence du protagoniste au Patusan. Tout comme la lune apparaît à la fois grâce à la nuit et à la lumière du soleil, Jim ne se discerne que dans son incapacité à choisir entre le réel et le symbolique. Cette errance qui entraîne le lecteur, à l'image de Brierly, vers une remise en question de tous les fondements de ses valeurs, rappelle la tendance des protagonistes de *Jude* à substituer leur imaginaire à l'ordre symbolique[62] : cette subversion-là tendait à saper les croyances et autres conventions de l'époque victorienne. Avec Conrad, le lecteur se laisse guider vers les profondeurs

---

[62] Voir *supra*, p. 187 *sq*..

de l'âme humaine dans toute sa complexité, dans des contrées où la culture occidentale cesse de faire sa loi.

Malgré ces différences de perspective, Jim et Jude se font écho, cherchant tous deux refuge dans leur imaginaire dans un même et ultime consentement à la mort et au silence. Leurs positions subjectives sont problématiques car ils demeurent en marge des conventions sociales et donc de l'ordre symbolique. Leur trajectoire dessine le contour du vide qui les appelle, de la mort qui les attend.

Dans *Lord Jim* – comme dans *Jude* – les autres personnages de la diégèse permettent de souligner cette complexité du protagoniste. Ainsi, Brierly fait le grand saut dans le réel et se suicide lorsqu'il se retrouve face à l'effondrement du code de l'honneur auquel il s'était voué :

> He jumped overboard at sea barely a week after the end of the inquiry, and less than three days after leaving port on his outward passage; as though on that exact spot in the midst of waters he had suddenly perceived the gates of the other world flung open wide for his reception. (LJ 86)

Marlow, confronté au même savoir sur l'Autre que Brierly, ne sombre pas car il écrit. Cela est plus évident encore dans *Heart of Darkness* où le narrateur, parce qu'il nomme « l'horreur », ne s'y perd pas avec Kurtz. Quant à Dain Waris, il aide le lecteur à se souvenir que Jim est un étranger au Patusan : "He had not Jim's racial prestige and the reputation of invincible, supernatural power" (LJ 310). Quoique la maison du protagoniste soit construite selon le savoir-faire des indigènes, que sa fiancée soit métisse[63] et qu'il adopte peu à peu le langage du Patusan, il n'en reste pas moins un blanc, "one of us".

Une des fonctions des autres personnages du récit est donc d'étendre au niveau diégétique les effets que l'usage du clair-obscur a sur la narration. Dain Waris, Brierly, Marlow, mais aussi Brown ou Stein, sont des miroirs où se reflète le côté sombre ou le côté lumineux de Jim ; lorsqu'ils participent à la narration, leur opinion contribue à accroître la complexité du personnage :

---

[63] Muriel Moutet montre que Jewel ne se situe pas du côté des indigènes : « Elle n'a une histoire que parce qu'elle est métisse, c'est-à-dire parce qu'est inscrit dans sa chair le contact avec les blancs. » (Moutet, « Le Patusan de *Lord Jim* ou les liens mal tissés », p. 140 ; voir aussi pp. 144-147).

> They are irreplaceable points of view on Jim within Marlow's point of view. [...] Just as the crucial episodes in Jim's life echo one another, [...] so Captain Brierly's suicide is a jump ambiguously duplicating Jim's jumps [...] while the French Lieutenant's courage shows what Jim might have done on the *Patna*, and Stein's strange history echoes Jim's either positively or negatively[64].

La lune qui s'élève au-dessus du Patusan pourrait donc bien être l'image la plus pertinente du protagoniste :

> There is something haunting in the light of the moon: it has all the dispassionateness of a disembodied soul, and something of its inconceivable mystery. It is to our sunshine, which – say what you like – is all we have to live by, what the echo is to the sound: misleading or confusing whether the note be mocking or sad. It robs all forms of matter – which, after all, is our domain – of their substance, and gives a sinister reality to shadows alone. (LJ 224)

L'astre, telle "the shiny goddess" devant laquelle Jude s'agenouille (J 36), ressemble à un esprit désincarné, comme Jim, libéré de la chair mais mystérieux. Tout de blanc vêtu, il est devenu une figure légendaire au Patusan où les habitants le croient doté de pouvoirs surnaturels et surhumains. La lumière de la lune hante la nuit et donne vie aux ombres : Marlow est lui-même obsédé par l'histoire de Jim dont il reçoit l'écho partout où il va. Le narrateur a parfois bien du mal à choisir entre sympathie et agacement devant ce récit fragmenté d'une vie d'errance et de dissimulation.

Une telle lecture symbolique d'un passage de la narration semble être justifiée par les innombrables références au silence, à l'immobilité et à l'obscurité disséminées dans le texte[65]. Les ombres ne se dissipent jamais et le récit se termine, comme *Tess* et *Jude*, sans avoir reçu de conclusion satisfaisante, sans que le narrateur n'exprime une vérité sur le choix moral de Jim.

Lord Jim fait du protagoniste un personnage spectral – "under a cloud" – qui est partie intégrante d'un monde hors-civilisation représenté par le Patusan :

---

[64] J. Hillis Miller, pp. 32-33.

[65] Après avoir exposé la technique du "delayed decoding", Ian Watt insiste sur la nécessité d'un décryptage de certains passages de *Lord Jim* : "In the early section of *Lord Jim*, which is told by an omniscient narrator, there is a fine variant of this visual and objective kind of delayed decoding […]; but the process of decoding is so much more complex, and the resultant meanings embrace such larger issues, that the term symbolic deciphering seems more descriptive. " (Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 271)

> [...] the spectre gives body to that which escapes (the symbolically structured) reality.
> The preideological "kernel" of ideology thus consists of the *spectral apparition that fills up the hole of the real*. This is what all the attempts to draw a clear line between "true" reality and illusion (or to ground illusion in reality) fail to take into account: if (what we experience as) "reality" is to emerge, something has to be foreclosed from it, that is, "reality", like truth, is by definition never "whole". *What the spectre conceals is not reality but its "primordially repressed," irrepresentable X on whose repression "reality" itself is founded*[66].

Le personnage de Jim semble forclos de la diégèse – c'est-à-dire du domaine de la représentation et du symbolique –, cherchant sans cesse à fuir par ses multiples sauts, mais il revient au cœur de l'acte d'énonciation du narrateur qui constitue le réel du texte : au moment de sa mort, Jim est muet ; l'acte de parole est pour lui interdit[67], réservé à la narration. La main sur les lèvres de Jim est un reflet du sourire qui se dessine sur le visage de Jude, qui lui aussi perd le droit à la parole dans le récit en tant qu'il est exclu de la vie sociale de Christminster. Les deux protagonistes cessent de dialoguer afin de donner libre cours à l'objet voix qui, sans bruit et hors les mots, continue de raconter leur histoire. Leur nom retentit encore dans les oreilles du lecteur et dans l'espace textuel désormais habités par leur double spectral.

La spectralité de Jim qui le lie irrémédiablement à l'au-delà est suggérée très tôt dans le récit. Dès le chapitre VI, Brierly propose à Marlow d'aider le protagoniste à disparaître : "Well, then, let him creep twenty feet underground and stay there!" (LJ 92). Patusan sera alors ce non-lieu où Jim pourra échapper à l'ordre symbolique de la loi sociale et du langage. Mais, tandis que ce qui est irreprésentable dans l'ordre symbolique ressurgit dans le réel[68] – c'est le cas de Jim que Marlow ne parvient jamais à distinguer clairement – le protagoniste va tenter de fuir le réel, par le recours à l'imaginaire cette fois.

---

[66] Zizeck, p. 113 (voir *supra*, p. 60, n. 112). Slavoj Zizeck a recours au thème de l'antisémitisme pour expliquer la notion d'objet : "the more we destroy the object in reality, the more powerfully it rises in front of us. This paradox was long ago recognized as the dragon's teeth of the Jews in Nazi Germany […]" (*Ibid*., p. 107). Le spectre apparaît ici : "The phantasmatic "conceptual Jew" is not a paternal figure of symbolic authority, a "castrated" bearer-medium of public authority, but something decidedly different, a kind of uncanny double of the public authority that perverts its proper logic: he has to act in the shadow, invisible to the public eye, irradiating a phantomlike, spectral omnipotence […]." (*Ibid*., p. 110).

Le personnage de Jim s'apparente donc à ce que Zizeck qualifie de « spectre fantasmatique[69] ». A l'image de Sue, il refuse la division constitutive du sujet et comme Jude il préserve sa naïveté, négligeant le danger et s'attachant à sa vision propre. Ainsi, malgré sa défaite finale au Patusan, les paroles qu'il adresse à Jewel nient toute notion de perte :

> "There is nothing to fight for," he said; "nothing is lost. [...] Nothing can touch me," he said in a flicker of superb egoism. (LJ 348)

La réalité pour Jim n'est une pas entité extérieure mais une vision intérieure. De même qu'il intériorise les récits héroïques qu'il lit dans sa jeunesse, il va se fondre corps et âme dans ce qu'il construit au Patusan : rien n'est perdu et rien ne peut le toucher car il conserve son intégrité. Il fait preuve d'un narcissisme total où l'objet de son désir – l'ordre sur l'île – le constitue lui-même en tant que sujet. Sans le Patusan, il ne serait pas "Lord Jim" mais un simple homme à tout faire, sans port d'attache, condamné à errer inlassablement.

Jim nie tout ce qui entrave la perception de son moi idéal et le récit adhère à cette même vision. Ainsi, Daphna Erdinast-Vulcan souligne que la seconde partie de *Lord Jim* diffère de la modernité des précédents chapitres :

> […] while the novel is undoubtedly foregrounded against the spiritual and ethical malaise of modernity, it is not merely a reflection of the modern temper but an active, if desperate, attempt to defeat it by a regression to a mythical mode of discourse. This regression, effected by the transition to Patusan, is at the core of the structural rift in the novel[70].

Le protagoniste n'accède évidemment pas à la dimension de héros romantique et la transcendance n'est plus désormais que béance. Cependant, Jim "perishes, like a true biblical or mythical hero, by his own word[71]."

---

[67] L'acte de parole est *inter-dit* car c'est Marlow en tant qu'intermédiaire entre le personnage et le lecteur qui peut y recourir.
[68] Voir *supra*, p. 177.
[69] Zizeck, p. 111 : "phantasmatic *spectre*".
[70] Erdinast-Vulcan (*Joseph Conrad and the Modern Temper,* Oxford, Oxford University Press, 1991*)*, in *Lord Jim*, Norton, p. 494.
[71] *Ibid*., p. 504.

L'image spéculaire qui fait de Jim le seigneur blanc du Patusan[72] a pour fonction de colmater la brèche ouverte dans son histoire par l'épisode du *Patna* et qui pourrait laisser passer les voix du passé, les voix de l'autre monde – celui de Marlow et de Brown. Voilà aussi pourquoi le protagoniste demeure isolé, prisonnier au Patusan – prisonnier de son propre rêve : "a prisoner alone in his cell" (LJ 67), "an invincible host in himself" (LJ 294), "imprisoned within the very freedom of his power" (LJ 252).

> Moreover, if he is a host in himself, then we have yet another illustration of his status as a tragic character, in the sense that he can only welcome in himself the ideal image of the invincible hero that he imagines is his.
> [...] Jim, just like any tragic hero, is a self-imposed prisoner of himself and his invincibility is the sure sign that nothing can stop his tragic trajectory, as if the entire story was already written[73] [...].

Sa mort inévitable constituera du même coup la négation ultime de la division, dans un moment où son regard ne vacille pas, où il est désigné comme l'homme blanc et où il refuse l'accès au langage :

> They said the white man sent right and left at all those faces a proud and unflinching glance. Then with his hand over his lips he fell forward, dead. (LJ 351)

Jim refuse cette fois de s'enfuir et se plie à des exigences morales qui font de l'honneur une loi. Ce sacrifice n'est pas sans rappeler celui de Sue qui cherche dans le mysticisme un rempart à sa peur du réel et un évitement de la division du sujet.

Le Patusan se solde par un échec, mais le rêve a tout de même pris forme, au même titre que *Lord Jim* survit le temps d'une lecture à laquelle le lecteur soumet son imaginaire. Jim se fait en quelque sorte l'auteur de la deuxième partie du roman, celle où la voix de Marlow va cesser pour laisser place à la lettre lue par un auditeur autant « privilégié » (LJ 292) que mystérieux. Sa mort à la fin du roman ne le rend que plus présent dans le texte ; sa trajectoire tragique ne fait qu'accroître son mystère

---

[72] Dans une telle position, le sujet se confond avec son objet : Jim se confond avec le Patusan et doit y mourir dès lors que l'édifice qu'il y a établi s'effondre : « Aucune coupure signifiante ne vient *mettre à l'écart* le sujet. L'investissement libidinal d'une « partie prise pour le tout » explique, chez l'enfant, le processus de personnification de l'objet, auquel il s'adresse comme à un partenaire et auquel il tente de s'identifier » (Vasse, p. 99).
[73] Maisonnat, p. 53.

et la fascination qu'il inspire. Il demeure l'objet regard sur lequel vient inlassablement se fixer le discours de Marlow. Car comme le "conceptual Jew" dont parle Zizeck, "the more we destroy the object in reality, the more powerfully it rises in front of us[74]."

Jim semble parvenir à accomplir l'unité qu'il recherche :

> [...] while Marlow suffers and chokes in Patusan, Jim seems to revive and to recover selfhood. He achieves wholeness in this new geography where time and space, the individual and the group, the inside and the outside are fused into an indivisible unity. Most importantly, Jim comes back to life not as an ordinary man, but as a mythic figure[75].

Pourtant, un tel accomplissement ne peut avoir lieu que dans l'univers reclus du Patusan, où l'intrusion du monde civilisé n'est qu'exceptionnelle. Cette unité retrouvée est en réalité le dernier pas avant la disparition totale du sujet dans la mort comme le suggère Marlow lorsqu'il quitte Jim pour la dernière fois : le personnage attire l'œil par sa blancheur extrême, d'abord accentuée par l'obscurité puis soudainement absorbée par la nuit. Si Jim devient un point dans le paysage, symbole de l'unité, ce n'est que parce qu'il est au bord du gouffre – au bord de la mer, tout contre la nuit –, sur le point d'y disparaître.

> He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side – still veiled. [...] For me, that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child – then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world… And, suddenly, I lost him… (LJ 291)

La fin de Jim rappelle celle de Tess à cette différence près que le point noir devient une tache claire. L'opposition des valeurs encore relativement stable dans l'univers hardien perd sa cohérence chez Conrad où lumière et clarté sont synonymes d'aveuglement, telles les ténèbres. Cependant, les deux auteurs s'accordent en ceci que la mort n'offre aucune promesse de paix et son silence n'est qu'apparent : elle

---

[74] Zizeck, p. 107. Un peu plus loin, Zizeck ajoute : "the more his actual, social, public existence is cut short, the more threatening becomes his elusive phantasmatic ex-sistence." (*Ibid*., p. 110, voir *supra*, p. 334, n. 66).

est une autre façon de dire, la seule manière de suggérer l'indicible, l'unique moyen de s'affranchir de la lettre et de libérer l'objet voix pour les protagonistes qui n'ont pas accès – au contraire de leurs créateurs – à l'écriture.

C'est donc à la fois la mort de Jim et la mort de l'œuvre qui offrent la possibilité que la fin fasse sens et que, non seulement le protagoniste mais aussi le roman, parviennent à ce que Marlow appelle "a sense of blessed finality" (LJ 172) :

> [...] I seem to see him, returned at last, no longer a mere white speck at the heart of an immense mystery, but of full stature, standing disregarded amongst their untroubled shapes, with a stern and romantic aspect, but always mute, dark – under a cloud. (LJ 295)

4. Un regard sur la mort.

Lorsque Jim est au Patusan, son passé continue de le ramener au souvenir du *Patna.* Le saut hors du navire ne s'efface pas mais plutôt se duplique avec les sauts qui marquent son entrée dans le Patusan :

> "This is where I leaped over on my third day in Patusan. They haven't put new stakes there yet. Good leap, eh?" A moment later we passed the mouth of a muddy creek. "This is my second leap [...]." (LJ 228)

Le passé ne disparaît pas, à plus forte raison puisque Marlow s'applique à le consigner non seulement oralement mais également par écrit. La lettre de l'écriture fige le personnage de Jim dans une trajectoire qui s'inscrit sur la page et dans l'acte de lecture.

Cependant, Jim accomplit un ultime saut hors du récit en se présentant, après la mort de Dain Waris, devant Doramin dont il connaît par avance la sentence. Dans la mort Jim devient autre, exclu du monde des parlêtres, renaissant dans un espace où la voix remplace la lettre. Libéré de la loi du langage par son choix du silence, il est en même temps réduit à l'état de signe (comme Tess) dans le texte, désormais semblable aux papillons immobiles de Stein sur lesquels s'achève le roman. Il est un signe qui fait trace et conduit le lecteur dans son sillage, de même que les références aux papillons nous renvoient à divers points de l'histoire qui à leur tour nous

---

[75] Acheraïou, "Joseph Conrad's Poetics : Space and Time", p. 49.

éclairent au sujet du protagoniste. Jim se fait objet regard, aussi insaisissable que fascinant. Il est totalement absent et totalement présent, tout à la fois “one of us” (LJ 351) et “one of them”, tout de blanc vêtu et irrémédiablement « obscur » (LJ 351).

On se souvient alors de Jude qui lui aussi finit hors scène. Il accepte que son désir demeure sans réponse et par ce silence il contourne la lettre, permettant du même coup à l’objet voix d’advenir. La position du lecteur de *Jude* est identique à celle du lecteur de *Lord Jim* car dans ces deux œuvres il est nécessaire que le protagoniste disparaisse pour que s’élève la voix poétique et que se dessine la possibilité d’un renouveau au travers de l’écriture et de la lecture.

“And, suddenly, I lost him…” (LJ 291). Jim disparaît donc, mais Marlow n’abandonne pas le récit pour autant. Il est incapable de se défaire définitivement de lui : “My last words about Jim shall be few” (LJ 209) nous dit-il quelques cent cinquante pages avant la clôture du roman. L’histoire doit se dire et se redire encore, par le biais de narrateurs, d’auditeurs et de lecteurs multiples. Les positions narratives évoluent : Jim est parfois celui qui raconte ou qui écrit ; Marlow se fait le narrateur principal, mais il est aussi le premier à écouter Jim. Jewel parle à son tour tandis que Marlow tend l’oreille :

> Stein had said, “You shall hear.” I did hear. I heard it all, listening with amazement, with awe, to the tones of her inflexible weariness. (LJ 300)

Le récit se répète aussi dans la diégèse : on retrouve le *Patna* au coeur du mot **Pat**us**an**, tel le sublime habité en son centre par l’horreur. Jim ne peut échapper à une destinée tragique à partir de ce moment qui le marque du sceau de la fatalité. C’est bien l’obscurité de Jim, “an obscure conqueror of fame” (LJ 351), qui, autant que celle de Jude, donne lieu au texte.

Lord Jim oscille donc entre une écriture romantique où l’aventure et l’héroïsme trouvent leur place, et une écriture moderne qui fait entrevoir le gouffre dans lequel disparaissent peu à peu les valeurs occidentales à l’aube de la première guerre mondiale. Tandis qu’au Congo le lecteur est invité à pénétrer les terres sauvages d’Afrique et à y entendre le cri d’horreur de Kurtz, il reste à l’abri d’une invasion du réel dans *Lord Jim*. L’Europe, “that quiet corner of the world as free of danger or strife as a tomb” (LJ 295), est étrangère à l’histoire de Jim ; le père de celui-ci ignore

tout de sa tragédie. L'illusion de la solidité des codes y reste intacte et Patusan, le tombeau de Jim, appartient à l'au-delà.

Le roman pourrait être lu comme le pourtour lumineux qui laisse deviner le cœur de ténèbres où s'engouffre Kurtz et dont s'approche Marlow dans *Heart of Darkness. Lord Jim* serait une lueur, "a light which always remains hidden in the dark[76]", quand l'autre texte nous conduirait plus avant dans les ténèbres, toujours plus loin du bord lumineux :

> Yet for all that, the great plain on which men wander amongst graves and pitfalls remained very desolate under the impalpable poesy of its crepuscular light, overshadowed in the centre, circled with a bright edge as if surrounded by an abyss full of flames. (LJ 201)

Cet écart entre *Heart of Darkness* et *Lord Jim* n'est pas sans rappeler les différences qui à la fois séparent et lient *Lord Jim* et *Jude*. Josiane Paccaud-Huguet évoque "the old function of narrative as communal celebration of heroic deeds by a unified, benevolent gaze". Cette fonction se trouve radicalement modifiée par l'écriture conradienne :

> [...] it is as if this function were irrevocably altered by some uncanny forces issuing from the vacated place, now occupied by a hollow gaze and a silent voice[77].

Le vide ici mentionné se révèle toujours plus nettement dans les textes de Conrad qui en arrivera avec *Under Western Eyes* à recourir à un narrateur moins fiable encore que Marlow, confronté au problème de la traduction et de la trahison dans une tentative de représentation de la vacuité et de l'inertie de la Russie, ainsi que de la violence révolutionnaire. Chez Hardy, le regard du narrateur ne quitte pas le texte ; cependant son omniscience « bienveillante » révèle des partis pris et la narration laisse place au dialogisme bakhtinien. *Jude* se situe donc dans une période de transition et annonce la fragilisation des principes du roman victorien. Les creux se lisent déjà dans le sacrifice de Sue et dans la mort de Jude.

Lord Jim s'ouvre similairement sur l'omniscience du narrateur premier ; cependant celui-ci s'éclipse bientôt avec l'entrée en scène de Marlow. Conrad insère

---

[76] J. Hillis Miller, p. 40.
[77] Paccaud-Huguet, "Gaze, voice and the will to style in "Karain" ", p. 11.

au cœur même du roman une fracture narrative et générique qui marque l'entrée de l'écriture fictionnelle dans la modernité. *Lord Jim* s'approche un peu plus du gouffre que ne le fait *Jude.* C'est un pas supplémentaire vers le « bord lumineux » qui surplombe « l'abysse » (LJ 201) – mais la menace du réel demeure voilée. Ne serait-ce pas là ce qui distingue l'horreur de la tragédie ?

B. *Lord Jim* : tragique de l'ombre.

1. Dans l'ombre de Shakespeare.

La tragédie en langue anglaise renvoie bien évidemment à Shakespeare. Tout autant que Hardy[78], Conrad, dont le père traduisit les pièces du dramaturge[79], connaissait ses œuvres. L'auteur alimente ainsi son texte de références à Shakespeare. Jim emporte par exemple avec lui une édition bon marché de ses pièces ("a half-crown complete Shakespeare", LJ 218) qui ne fait pas justice à l'excellence de l'écrivain. De plus, il en donne une interprétation pour le moins inattendue :

> "Best thing to cheer up a fellow," he said hastily. I was struck by this appreciation, but there was no time for Shakespearian talk. (LJ 218)

Le commentaire de Jim ne semble tenir compte que des comédies : cela permet de discerner un peu plus clairement le désir du protagoniste de ne pas affronter l'échec ou la division mais de rechercher l'accomplissement de l'unité comme lors du dénouement comique[80]. Cependant si la remarque de Jim fait également référence aux tragédies shakespeariennes, elle a pour effet de vider le tragique de son sens et désamorce tout processus cathartique.

Or c'est là une des lectures possibles de *Lord Jim*. Car dans ce récit la catharsis échoue bel et bien à s'inscrire.

---

[78] Voir *supra*, p. 58 *sq*..
[79] Conrad mentionne ce fait dans la note qui précède *A Personal Record* (Conrad, *The Mirror of the Sea : Memories and Impressions; A Personal Record: Some Reminiscences*, p. ix).
[80] Pour n'en donner que deux exemples, c'est ainsi qu'à la fin de *Twelfth Night* Sébastian et Viola, le frère et la sœur, ne sont plus séparés. Dans *Much Ado About Nothing*, les malentendus s'expliquent et les couples s'unissent devant Dieu.

> In other words, there is too much pity and not enough terror and the tragic "dénouement" is absent; catharsis is not achieved [...]. The ridiculous has replaced the horrifying[81]; [...].

Ainsi, ce que Jim dit de Shakespeare peut toucher au ridicule, au même titre que son erreur d'interprétation lors de l'épisode du "yellow cur" (LJ 95-98) ou encore que sa malencontreuse blessure sur le bateau-école. En outre, la deuxième partie du roman tout à la fois oriente le lecteur vers la piste tragique et l'empêche de trop s'identifier au personnage qui s'entête dans un imaginaire à l'héroïsme facile et fragile. Dans *Jude* au contraire, si l'imaginaire du protagoniste demeure puissamment présent dans le texte, il est incontestablement confronté au réel et cède devant cette ultime invasion du vide qui a pris la place des dieux.

Ainsi, lorsque Marlow, après avoir eu une conversation avec Jewel, qualifie les destins de la jeune fille et de Jim de tragiques, ses paroles sonnent faux par leur caractère excessif et contradictoire, comme si le narrateur cherchait avant tout à s'en persuader :

> These few sounds wandering in the dark had made their two benighted lives tragic to my mind. It was impossible to make her understand. I chafed silently at my impotence. And Jim, too – poor devil! Who would need him? Who would remember him? He had what he wanted. His very existence probably had been forgotten by this time. They had mastered their fates. They were tragic. (LJ 276)

Le narrateur présente la capacité de Jewel et de Jim à « maîtriser leur destin », à en tenir les rênes, comme un des signifiants du tragique. Mais il est difficile de rester sourd aux contradictions que contient la phrase de Marlow. D'abord, dans la tragédie classique ou shakespearienne, les personnages sont soumis à des forces qui les dépassent, qu'elles soient d'ordre divin ou naturel :

> There is a tide in the affairs of men,
> Which, taken at the flood, leads on to fortune;
> Omitted, all the voyage of their life
> Is bound in shallows and in miseries.
> On such a full sea are we now afloat,

---

[81] Nathalie Martinière, "Theatricality and self-dramatization in *Lord Jim*", p. 127.

> And we must take the current that it serves,
> Or lose our ventures[82].

Ce passage extrait de *Julius Caesar* propose une imagerie apte à mettre en lumière le destin de Jim intimement lié à la mer et comme soumis à ses caprices. Le locuteur est Brutus qui, peut-être par ambition – si l'on en croit son rival Antoine – mais aussi par une erreur de jugement qui l'aveugle, plonge le pays dans l'horreur de la guerre et de la mort. Jim est loin de ressembler à un tel héros tragique ; il choisira cependant comme Brutus de mourir pour tenter d'expier sa faute. C'est pourquoi pour Ian Watt la fin de Jim répond à certains critères du tragique :

> Conrad probably intended Jim's last act to leave the reader with a sense not of pity but of half-comprehending yet dazzled admiration very similar to the awe which the death of the tragic hero inspires[83].

De plus, Jim et Jewel ne semblent pas être véritablement aux commandes de leurs destinées. Jim ne parvient pas à se faire oublier puisque Marlow se charge de raconter son histoire. Si au contraire il sombrait bel et bien dans l'oubli, il ne serait alors plus tragique car il sortirait du cadre et des modalités de la tragédie qui requiert le langage. Enfin, être maître de son destin est proche de la notion d'*hubris* qui s'accorde difficilement avec la narration de Marlow où Jim nous est présenté dans toute sa maladresse et sa naïveté. Ses propres exploits au Patusan semblent le dépasser. De même les paroles – ou l'absence de paroles – du protagoniste suggèrent que son saut hors du *Patna* est le fruit d'un instant d'égarement et d'oubli à soi :

> "She was going down, down, head first under me…"
> He raised his hand deliberately to his face, and made picking motions with his fingers as though he had been bothered with cobwebs, and afterwards he looked into the open palm for quite half a second before he blurted out –
> "I had jumped…" (LJ 124-125)

---

[82] Shakespeare, *Julius Caesar*, act 4, sc. 3, ll. 217-223.

[83] Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 350. N. Martinière souligne l'absence de « terreur » dans le récit, empêchant la catharsis de se réaliser (voir *supra*, p. 312). I. Watt avance l'idée inverse en soutenant que la catharsis prend une forme moindre et dénuée de pitié dans *Lord Jim* mais n'est cependant pas invalidée. Ces interprétations contradictoires, si elles semblent difficiles à réconcilier, montrent toutefois que la notion de tragique est indissociable de toute lecture de *Lord Jim*, et qu'il faut sans doute y voir un travail de l'écriture vers le renouvellement de la tragédie.

Quant à Jewel, c'est plutôt son savoir sur sa fin annoncée et la trahison imminente de Jim qui la place dans une perspective tragique. Ainsi, selon Nathalie Martinière,

> what makes her really tragic is that she is not ignorant of her fate (she has prophesied Jim's desertion) – although Marlow and Jim are[84].

Elle est sourde au savoir du monde et refuse par exemple de croire Jim qui lui raconte l'histoire du Patna : "He had told her – that's all. She did not believe him – nothing more" (LJ 279). La structure de la phrase montre son hermétisme à ces valeurs qui ont donné lieu au procès de Jim. Elle en sait trop sur l'objet voix qui fait retour dans le réel et sur le spectre du passé. Elle est tragique à la manière d' Ophélie que Mallarmé qualifia de « Joyau intact sous le désastre[85] ».

> Her immobility before me was clearly expectant, and my part was to speak for my brother from the realm of forgetful shades. I was deeply moved at my responsibility and her distress. I would have given anything for the power to soothe her frail soul, tormenting itself in its invincible ignorance like a small bird beating about the cruel wires of a cage. Nothing easier than to say, Have no fear! Nothing more difficult. How does one kill fear, I wonder? How do you shoot a spectre through the heart, slash off its spectral head, take it by its spectral throat? (LJ 276)

Toutes deux trouveront refuge dans un langage de l'excès[86]. Tandis que la folie d'Ophélie la conduit jusque dans la rivière où elle se noie au milieu de ses fleurs[87], Jewel se retire dans la demeure de Stein, avec ses salles de réception,

> uninhabited and uninhabitable, clean, full of solitude and of shining things that look as if never beheld by the eye of man. (LJ 299)

Jewel est l'un de ces bijoux qui, dans ces lieux remplis de vide, brillent d'une sombre lueur : elle se promène dans le jardin ombragé ("shaded" LJ 301) au côté du vieux Stein :

---

[84] Martinière, "Theatricality and self-dramatization in *Lord Jim*"., p. 136.
[85] Hay, "*Lord Jim* et le Hamlétisme", in *L'Epoque conradienne,* 1990, p. 20, cite Stéphane Mallarmé, "Hamlet", dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Jean Aubry, Paris, Pléiade, 1945, pp. 299-302.
[86] Voir *infra*, p. 319.
[87] "There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke,

> the girl, erect and slight on his arm, stared sombrely beyond my shoulder with black, clear, motionless eyes. (LJ 301)

L'obscurité de son regard et la froideur de son visage –"her stony face" (LJ 302) – rappellent désormais le triste éclat d'un diamant noir.

Dans cette perspective, *Hamlet* n'est pas si loin d'être un hypotexte[88] – à la manière de Jude où les Saintes Ecritures qui affleurent à la surface du texte guident le protagoniste vers la cité de Christminster, haut lieu du sacrifice – dans un échange qui ne va pas sans altérer les éléments de la pièce par leur passage dans un vingtième siècle à la modernité naissante. En effet selon Genette,

> il n'y a pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte[89].

Aussi, l'un des premiers renvois ostensibles à *Hamlet*[90] survient-il lors de la visite de Marlow au chef mécanicien ("chief engineer") en proie à de terrifiantes hallucinations. Ce dernier croit voir des crapauds, spectres répugnants qui viennent en lieu et place du fantôme royal du vieux roi Hamlet : l'acte d'héroïsme disparaît au profit d'une terreur dénuée de grandeur. Cette folie ridicule fait toutefois sens lorsque Marlow comprend que ces hallucinations ne mènent à rien d'autre qu'au souvenir du *Patna* et des malheureux pèlerins à son bord[91]. Le médecin avoue d'ailleurs au sujet de son patient que, comme Hamlet, "there's some sort of method in his raving[92]" (LJ 83).

Les références à la pièce élisabéthaine sont donc disséminées dans le texte du roman et ce morcellement altère la signification de l'hypotexte comme de l'hypertexte : *Lord Jim* ne peut s'affranchir d'une interprétation mettant en relief le

---

When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook." *Hamlet*, act 4, sc. 7, l. 173-176.

[88] Voir *supra*, p. 109, n. 250. La relation entre *Lord Jim* et *Hamlet* n'est semble-t-il pas aussi étroite que dans le cas d'une stricte hypertextualité – comme par exemple entre *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys et *Jane Eyre* de Charlotte Brontë – mais on peut cependant se demander ce que serait le roman sans ces échos de la pièce. Notons par ailleurs qu'ici Marlow a le sentiment de jouer un rôle ("my part").

[89] Genette, *Palimpsestes,* p. 417.

[90] On peut tout de même noter un peu plus haut l'emploi du terme shakespearien "metal" pour faire référence au tempérament de Jim : "He looked as genuine as a sovereign, but there was some infernal alloy in his metal" (LJ 76).

[91] Pour une analyse détaillée de cet épisode, voir Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 273-276.

tragique, mais une telle lecture conduit paradoxalement à considérer le protagoniste comme un Hamlet d'opérette car il n'est pas à la hauteur des critères exigés par la tragédie classique et définis en particulier par Aristote. Le véritable parallèle entre Jim et Hamlet est peut-être leur incapacité de passer à l'acte :

> Like Hamlet (a figure who wanders about on the margins of the text throughout *Lord Jim*), Jim has thought too much on the event and this thinking has incapacitated him[93].

Ainsi que le souligne Eloise Hay Knapp, Conrad se trouva à Paris dans les années 1880 puis 1890, lorsque diverses productions de la pièce se jouaient dans les théâtres de la capitale, que Mallarmé écrivait sa critique de *Hamlet* et que Jules Laforgues, parodiant la pièce, donnait naissance à l'expression « le Hamlétisme[94] ».

Si *Lord Jim* n'a pas le timbre d'une parodie comique dans la lignée de celle de Laforgues, on se souvient toutefois des maladresses du protagoniste, puis des personnages secondaires dont la présentation touche parfois au grotesque : ainsi Chester, "a man with an immense girth of chest, a rugged, clean-shaved face of mahogany colour, and two blunt tufts of iron-grey, thick, wiry hairs on his upper lip" (LJ 161) aux côtés duquel "the notorious Robinson, coughing at his side, clung more than ever to the handle of the umbrella, and seemed ready to subside passively into a heap of bones" (LJ 165) ; le lieutenant français et sa syntaxe décalée (LJ 144-152) ; Brierly et son insoutenable ressentiment face au comportement de Jim ; Doramin, "imposing, monumental" (LJ 233) ; Brown que Marlow décrit "staring at me with his yellow eyes[95] out of a long, ravaged brown face" (LJ 297) ; le capitaine du bateau qui conduit Jim au Patusan et dont l'anglais "seemed to be derived from a dictionary compiled by a lunatic"(LJ 219).

On peut encore y ajouter le père de Jewel,

> Cornelius, who nursed the aggrieved sense of his legal paternity, slinking in the neighbourhood with that peculiar twist of his mouth as if he were perpetually on the point of gnashing his teeth. (LJ 250)

---

[92] *Hamlet*, act 2, sc. 2, l. 211 : "Though this be madness, yet there is method in it."
[93] Hawthorn, in Martinière, *Lectures d'une œuvre*, p. 82.
[94] Voir Hay, "*Lord Jim* et le Hamlétisme", in *L'Epoque conradienne,* 1990, pp. 9-27.
[95] L'expression fait écho à l'épisode du "yellow cur" (LJ 95-98) que l'on peut alors lire comme une anticipation de l'irruption de Brown qui renvoie à Jim le souvenir de sa disgrâce et le ramène en arrière, au moment du saut hors du *Patna*.

Son personnage n'est d'ailleurs pas sans rappeler Polonius, le père d'Ophélie, qui lui aussi se cache pour mieux observer Hamlet. La férocité de Cornelius induite par cette description qu'en fait Marlow renvoie à une imagerie animalière, tel Polonius dont Hamlet dit que c'est un « poissonnier » ; puis lorsqu'il lui assène un coup fatal il s'écrit : "How now! a rat? Dead, for a ducat, dead[96]!".

Conrad utilise donc l'hypotexte précieux que constitue *Hamlet* pour renouveler le sens du tragique dans *Lord Jim.* Le tragique shakespearien est passé au crible de la vision conradienne dotée d'une conscience aiguë de l'érosion de la doxa et des valeurs qu'elle charrie. Lord Jim serait donc un Hamlet qui ne voit d'autres spectres que ses rêves d'héroïsme, qui se bat pour un royaume déchiré comme celui du roi Lear et où aucun ordre nouveau ne peut advenir, qui n'est le seigneur que d'une illusion. "Prince Hamlet" et "King Lear" se trouvent détrônés par un jeune homme idéaliste et maladroit, "a "Lord" to the natives, but, as the familiar term following suggests, not a "real" Lord[97]".

Ce décalage laisse également supposer que le cœur tragique du texte se cache ailleurs que dans l'histoire de Jim. L'auditeur privilégié, installé dans son confortable appartement – "in the highest flat of a lofty building" (LJ 292) –, pourrait être le porte-parole d'une radicalisation de l'incertitude inhérente à la vie humaine qu'allègue le monologue de Hamlet :

> The light of his shaded reading-lamp slept like a sheltered pool, his footfalls made no sound on the carpet, his wandering days were over. No more horizons as boundless as hope, no more twilights within the forests as solemn as temples, in the hot quest for the Ever-Undiscovered Country over the hill, across the stream, beyond the wave. The hour was striking! No more! No more! (LJ 292)

Le "No more" de Hamlet qui cherche à apprivoiser la menace de la mort – "To die, to sleep; / No more[98];" – est ici dupliqué, désignant désormais le néant sur lequel s'étend la vie plutôt que la fin des souffrances. La mort n'est plus un état de sommeil

---

[96] *Hamlet*, act 3, sc. 4, l.25. Dans son article sur *Lord Jim*, Eloise Knapp Hay souligne les similitudes entre Polonius et le père de Jim : "pedantic, wistlessly in league with the sinister side of Christian politics as they stood then" (Knapp Hay, p. 24).
[97] Hawthorn, *Joseph Conrad : Language and Fictional Self-Consciousness*, p. 37.
[98] *Hamlet*, act 3, sc. 1, ll. 60-61.

où le rêve est peut-être encore possible[99], mais elle ramène le sujet à l'inertie de l'objet – d'une lampe éteinte. La vie n'offre plus à l'homme d'inconnu à explorer[100] si ce n'est précisément l'inerte vacuité dissimulée derrière les semblants de l'existence, l'impossible-à-dire du réel, l'horreur de la Chose. A moins de se réfugier, comme le fait Jim, dans un imaginaire qui sublime à la fois la chair et la tombe.

Ainsi, le destinataire de la lettre ne pourrait-il pas être le double de Marlow, seul personnage prêt à voir en Jim plus que l'insigne du déshonneur ou au contraire l'étoffe d'un héros, le seul aussi à s'être approché du gouffre et à en être revenu apparemment indemne ? Apparemment, car la perte de toute vision et de tout espoir se dit dans ce passage. Marlow s'épuise à vouloir aller au plus près des ténèbres et se laisse déposséder de sa narration qui devient acte de lecture plutôt que d'énonciation, ou encore énonciation d'un autre lorsque l'exécrable Brown raconte son aventure au Patusan. Le choix de Conrad de recourir à un autre narrateur dans *Nostromo* puis *Under Western Eyes* pourrait aussi se lire comme un à-bout-de-course de Marlow, à l'image de Hardy qui, ayant épuisé les possibilités du Wessex et de l'écriture romanesque, se tourne vers un autre genre.

Ian Watt note ce pan tragique dans la représentation du personnage de Marlow, qui n'apparaît que plus clairement avec la lettre à son ami privilégié :

> His desolate irony at modern civilisation as a system of "small conveniences," is an indication not only of Marlow's tragic sense of life in general, but of how his way of seeing Jim has been transformed. The nature of this change is suggested in Marlow's letter to his privileged friend[101].

Une telle transformation offre à Marlow la possibilité de s'affranchir des impératifs de la civilisation à laquelle il appartient – "the sovereign power enthroned in a fixed standard of conduct" (LJ 80) – et d'accéder lui-même à une dimension tragique. Les mots – "Words, words, words[102]" – ne renvoient qu'à une absence : celle du narrateur qui, déjà retranché derrière les signes sur la page, quitte la scène,

---

[99] "To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;" *Hamlet*, act 3, sc. 1, ll. 64-65.
[100] "The dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns […]", *Hamlet*, act 3, sc. 1, ll. 78-80.
[101] Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, p. 351.

abandonnant son groupe d'auditeurs et choisissant un intermédiaire pour narrer la fin de Jim. Cependant, comme Sue, et comme Jewel peut-être, Marlow s'arrête à l'entrée de l'abîme et l'écriture fait pour lui barrière au réel dans *Lord Jim.* Le protagoniste au contraire va plus avant, délaissant le langage et s'abandonnant à l'objet voix. En quoi cette trajectoire peut-elle être qualifiée de tragique au même titre que celle de Jude ?

2. Le tragique conradien, « miracle pitoyable[103] ».

La dernière description que Marlow offre de Jewel veut faire d'elle un personnage tragique :

> I took her hand; it did not respond, and when I dropped it, it hung down to the floor. That indifference, more awful than tears, cries, and reproaches, seemed to defy time and consolation. You felt that nothing you could say would reach the seat of the still and benumbing pain. Stein had said, "You shall hear." I did hear. I heard it all, listening with amazement, with awe, to the tones of her inflexible weariness. She could not grasp the real sense of what she was telling me, and her resentment filled me with pity for her – for him too. (LJ 300)

Sue étouffe un cri dans son abandon à Phillotson, Jude dit les paroles de Job, Tess est un signe à l'horizon, Jim pose un doigt sur ses lèvres. Jewel, elle, parle en excès et de sa bouche suinte une parole qui la dépasse, de son sein s'élève une voix étrangère qui circule d'un sujet à l'autre : "**her** resentment filled **me** with pity for **her**". Et voilà que dans ces mots teintés de doute, la notion du tragique fait retour, dénuée d'une intention d'auto persuasion de la part de Marlow cette fois et disséminée dans la phrase : "awe" est bientôt suivi de "pity". Ces mêmes termes sont déjà apparus un peu plus tôt dans le roman :

> To discover that she had a voice at all was enough to strike **awe** into the heart. Had a spurned stone cried out in pain it could not have appeared a greater and more **pitiful miracle**. (LJ 276, je souligne)

Jewel est donc porteuse du tragique, mais l'insistance des termes de la *catharsis* à s'inscrire aux côtés de son nom de façon indirecte, se laissant porter par

---

[102] *Hamlet*, act 2, sc. 2, l. 192.
[103] LJ 276.

le langage sans que le locuteur ne semble le vouloir vraiment, peut signifier que son rôle importe plus au niveau narratif que diégétique. Elle n'est qu'un moment dans le récit quand Jim guide l'histoire. A l'image de Sue, son sacrifice est partiel, sa mort la fait s'abandonner au monde plutôt qu'au réel. Mais dans sa modernité, elle ne peut trouver nul refuge dans le mysticisme. C'est le nihilisme conradien qui seul l'accueille : les dieux s'effacent plus définitivement encore chez Conrad que chez Hardy dont les lignes résonnent d'échos bibliques et dessinent souvent le contour d'une église. Dans *Lord Jim* l'imaginaire religieux ne fonctionne plus et le réel affleure davantage à la surface de l'ordre symbolique dès lors que celui-ci est ébranlé par le doute, la trahison ou la mort.

L'imaginaire de Jim ne survit pas au protagoniste puisque le Patusan plonge à nouveau dans le chaos. L'idéal de Brierly n'est rien d'autre qu'une illusion, toute vitale soit-elle. L'unique espoir semble résider dans le code d'honneur revendiqué par le lieutenant français qui avoue cependant ne pas savoir ce qu'il y a derrière, quand on y désobéit :

> "Allow me… I contended that one may get on knowing very well that one's courage does not come of itself (*ne vient pas tout seul*). There's nothing much in that to get upset about. One truth the more ought not to make life impossible… But the honour – the honour, monsieur!… The honour… that is real – that is! And what life may be worth when"… he got on his feet with a ponderous impetuosity, as a startled ox might scramble up from the grass… "when the honour is gone – ah ça! Par exemple – I can offer no opinion. I can offer no opinion – because – monsieur – I know nothing of it." (LJ 152)

Le lieutenant refuse d'aller voir derrière le voile des conventions, d'abord parce que cela laisserait supposer qu'il a lui-même, à un moment de sa vie, perdu son honneur et ensuite parce que "the honour – the honour" est selon lui le seul et ultime rempart à "The horror! The horror[104]!"

Marlow ne peut donc se satisfaire de cette interprétation, quoique l'entrevue avec le lieutenant français soit mise en relief dans la diégèse, à la fois par sa longueur et par l'attitude du narrateur qui dit expérimenter, durant la scène, "a moment of vision" (LJ 148). Cependant, telle l'épiphanie joycienne ou le "moment of being"

---

[104] Conrad, *Heart of Darkness*, p. 239.

wolfien, il ne peut s'immortaliser car il est la proie du temps, voué à disparaître aussi vite qu'il est apparu[105].

> It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. Perhaps it's just as well; and it may be that it is that very dullness that makes life to the incalculable majority so supportable and so welcome. Nevertheless there can be but few of us who had never known one of those rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash – before we fall back again into our agreeable somnolence. (LJ 148)

L'éveil éphémère évoqué par Marlow se produit sur le mode du regard et de la voix, lorsque l'invisible, l'indicible, l'inaudible, et l'incompréhensible se révèlent au-delà des mots, au-delà de la réalité. Aussi la toile sur laquelle Marlow peint histoire et personnages est-elle pleine de trous, laissant filtrer le réel tout en le rendant supportable. Le récit est ponctué d'instants de lucidité, "[w]hose magic penetrates like a dart" disait Hardy et que le lecteur, "when unaware[106]", ressentira peut-être le temps d'un éclair.

Ce jeu dans lequel le réel se frotte au symbolique est rendu possible par le recours à un imaginaire qui repose essentiellement sur une relation de miroir entre narrateur et personnage, relayé par la relation narrateur / narrataire lorsque l'échec de Jim met fin à tout processus d'identification. Marlow autorise donc que les trois ordres établis par Lacan se nouent, formant le nœud borroméen qui conduit le sujet tout près du gouffre, mais le garde d'y sombrer. Au lieu précis de ce nouage peut se repérer le style qui, semblable à l'objet *a* qui chute – comme la voix et le regard –, permet que le réel s'inscrive en creux dans le texte au travers de la chaîne signifiante.

> C'est l'objet qui répond à la question du style, que nous posons d'entrée de jeu. A cette place que marquait l'homme pour Buffon, nous appelons la chute de l'objet [...] à la fois comme la cause du désir où le sujet s'éclipse, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir. Nous voulons du parcours dont ces écrits sont les jalons et du style que leur adresse commande, amener le lecteur à une conséquence où il lui faille mettre du sien[107].

---

[105] Conrad souligne cela clairement dans sa Préface à *The Nigger of The "Narcissus",* voir *supra*, p. 283.
[106] Citations du poème de Hardy, "Moments of Vision", voir *supra* pp. 208-209.
[107] Lacan, *Ecrits*, p. 10-11.

Le style est donc ce plus dans l'œuvre qui requiert du lecteur qu'il abandonne un bout de soi au texte, à l'image de l'artiste qui y place l'objet de son désir. L'écriture représenta d'ailleurs pour Conrad une véritable épreuve. Ainsi, à l'issu de la rédaction de *Lord Jim*, mais également de "Youth", *Heart of Darkness* et d'autres nouvelles, il écrivit ce qui suit à Cunninghame Graham :

> Jim finished on the 16th inst. At last. [...]
> My brain reduced to the size of a pea seems to rattle about in my head. I can't rope in a complete thought; I am exhausted mentally and very depressed[108].

S'il parvient à rédiger ces lignes, il n'en est pas de même après l'écriture de *Under Western Eyes* puisque c'est sa femme, Jessie, qui informe David Meldrum de l'état de son mari fort éprouvé par le récit qu'il vient d'achever.

> Months of nervous strain have ended in a complete nervous breakdown. Poor Conrad is very ill and Dr Hackney says it will be a long time before he is fit for anything requiring mental exertion… There is the MS. complete but uncorrected and his fierce refusal to let even I touch it. It lays on the table at the foot of his bed and he lives mixed up in the scenes and holds converse with the characters[109].

La narration que livre Marlow est semblable à la bague de Stein qui circule d'un personnage à l'autre et entraîne chacun de ceux qui la touche un peu plus loin dans l'histoire. Elle est semblable aussi à l'objet que Hollis donne à Karain dans la nouvelle du même nom et qui constitue

> a rich metaphor of the libidinal economy engaged in weaving and reading a text, shedding new light on the question of style as the artist's own object binding the Imaginary and the Symbolical with the black thread of the Real[110].

Cela est vrai aussi bien pour le lecteur que l'auteur. Une des marques du style conradien est, entre autres, la présence de langues spectrales qui occupent les espaces vides du texte, comme lorsque les mots du lieutenant français sont traduits entre

---

[108] Watts, 28 July 1900, p. 135.
[109] Lettre du 6 février 1910, cité par Hawthorn, *Joseph Conrad : Language and Fictional Self-Consciousness,* p. 106. Jeremy Hawthorn met bien en évidence la manière dont l'auteur doit y mettre du sien et se trouve pris dans la spirale narrative : "months of nervous strain, living in a separate world of his own thoughts communicated to himself in writing, ending up with an inability to separate fact and fiction and a feeling that there is no one to whom he can turn." (*Ibid*., p. 107).
[110] Paccaud-Huguet, "Gaze, voice and the will to style in "Karain" ", p. 24.

parenthèses, à moins qu'ils ne retentissent derrière les mots au travers de la syntaxe erronée de certains personnages ou des gallicismes et autres maladresses de Conrad lui-même.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la capacité du style conradien à renouveler les modalités d'une écriture tragique. Jewel ainsi que Jim ("And Jim, too" LJ 276) accèdent bien au tragique, mais d'une manière détournée : les présupposés de la *catharsis* ("awe", "pity") s'inscrivent dans le texte presque à l'insu du lecteur et le tragique relève alors du « miracle ». Ainsi, tandis que Hardy revendique le modèle aristotélicien à la source de son œuvre, Conrad semble plutôt chercher à s'affranchir de ces normes et à réécrire le tragique. Il opte pour le « *tragikon*[111] » qu'Aristote jugeait trop spectaculaire. Néanmoins il refuse lui aussi la violence : l'émotion surgira plutôt face à l'horreur qui n'a rien de prodigieux puisqu'elle touche au réel auquel se frotte tout sujet. De Thomas Hardy à Joseph Conrad, le genre tragique – la tragédie comme « agencement systématique des faits[112] » – cède la place au style tragique.

Le décalage que nous avons déjà noté en référence à la lecture qu'offre Jim de Shakespeare est comme un fil rouge qui rend difficile la tâche du critique. La notion de tragédie n'échappe à aucun lecteur du roman, sans pourtant jamais coïncider pleinement avec quelque tentative d'interprétation que ce soit de cette œuvre ou même d'autres textes de Conrad. Pour illustrer ce point plus en détail nous pouvons évoquer le désir de Marlow d'attirer notre attention sur l'histoire d'amour au Patusan et sur les exploits du protagoniste :

> The time was coming when I should see him loved, trusted, admired, with a legend of strength and prowess forming round his name as though he had been the stuff of a hero. (LJ 171)

L'amour et l'héroïsme sont bien les ingrédients classiques de la tragédie, mais ils sont ici présentés clairement comme des artefacts : "as though" nous dit Marlow. Rien de cela n'est totalement vrai et l'auteur n'exige même pas de son lecteur "[t]hat willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith[113]".

---

[111] Aristote, Notes p. 259 (voir *supra*, p. 62).
[112] *Ibid*., Notes p. 259 (voir *supra*, p. 62).
[113] Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, ch. 14, in Grellet, p. 176.

D'ailleurs, nombreux sont les critiques à avoir souligné la tonalité mélodramatique de la seconde partie du roman ainsi que l'esprit romantique – selon les mots de Stein – du protagoniste :

> G. Steiner contends in The Death of Tragedy that the romantic mood is absolutely alien to the idea of doom and allows for redemption (ch. 4). Romantic and tragic thus appear as antithetic epithets. The product of a romantic culture and age, Jim belongs in melodrama rather than in tragedy[114].

C'est précisément à l'endroit de cette impossibilité que surgit le tragique conradien. L'auteur, afin de ne s'enfermer dans aucun mouvement littéraire précis, forge son style au contact de divers courants, passés ou présents, allant de la tragédie shakespearienne au modernisme naissant, en passant par le romantisme du siècle finissant. Ce tragique-là perd sans doute de sa pureté aristotélicienne, mais s'enrichit d'un autre savoir qui fait la part belle à l'inconnu, à l'indicible et aux ombres du réel. Les dieux ont totalement déserté cet univers, et c'est bien la raison pour laquelle le tragique conradien tient du miracle.

Les différentes techniques narratives utilisées par Conrad pour étayer l'élaboration du récit et la délinéation des personnages telles que les a clairement démontrées Ian Watt[115], la multiplicité des voix narratives, l'esthétisation du récit qui mêle le romantisme à la modernité : tout semble contribuer à une obstruction de l'écriture tragique. Avec *Lord Jim*, la tragédie ne devient jamais totalement consistante. Stein le romantique nous livre les paroles finales du texte. Lorsqu'il se tait un geste vient aussitôt prendre le relais : "he waves his hand[116]" (LJ 352).

---

[114] Martinière, "Theatricality and self-dramatization in *Lord Jim*", p. 137.
[115] Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 269-310. L'auteur montre en quoi la complexité de la narration et du traitement du temps dans *Lord Jim* contribuent non seulement à retranscrire l'absence de communication véritable dans la réalité (il cite Ford Madox Ford, *ibid*., p. 290 : "It became very early evident to us that what was the matter with the Novel, and the British novel in particular, was that it went straight forward, whereas in your gradual making acquaintanceship with your fellows you never do go straight forward."), mais aussi à démontrer l'opacité de la conscience humaine ainsi que la toute-puissance du temps présent qui rappelle inlassablement à lui les moments du passé et de l'avenir : "Nowhere more than in *Lord Jim* does Conrad absorb us so deeply in the opacity of the consciousness of his protagonists that we are continually "brought back" into our own presence" (*Ibid*., p. 303). Tandis que Hardy dépeint l'influence fatale du passé sur le présent et le futur, Conrad souligne plutôt l'immersion du sujet dans un présent qui se nourrit du passé et de l'avenir ; chez l'un c'est un présent tragique, chez l'autre un présent « mosaïque ».
[116] Voir *supra*, p. 292.

Ce mouvement duplique l'attitude de Marlow qui ne parvient pas à mettre un terme à l'histoire de Jim et dont les paroles deviennent à un point du récit des mots sur le papier, une parole écrite, née d'un geste de la main. Avec ces gestes, Jim, personnage devenu spectral et silencieux, est mis à distance par ses **pères**. Le fils est littéralement sacrifié pour rompre un silence de mort qui laisse des voix s'élever depuis la place vide et béante de l'Autre. Il doit se faire oublier, aller dix pieds sous terre ainsi que l'exprime Brierly (LJ 92) : "I'd have my life unbe[117]" pourrait-il dire de concert avec Tess dans le poème de Hardy. C'est d'ailleurs Stein, en tant que père symbolique, qui l'envoie sur l'île quasi inaccessible et oubliée du Patusan. Mais quelle peut être la portée du sacrifice dans un univers sans transcendance ? Quelle régénération peut-il produire ?

Ainsi l'effacement du personnage échoue à être mis en œuvre et c'est en cela que Jim acquiert une dimension tragique :

> Le héros tragique est à l'opposé de ce qu'on appelle ordinairement une conscience tragique. Concentré sur son objectif, il s'évertue à oublier sa propre histoire, à nier son destin. Mais celui-ci le rattrape, lui rappelle son oubli, une faute, et le rattache à son hérédité, à son corps, à son remords, à son devoir, jusqu'au point de le crucifier sur lui-même[118].

Marlow veut nous faire croire que Jim a réussi son pari et que l'épisode du *Patna* appartient à un passé oublié, mais les trois phrases qui suivent, tirées d'un passage déjà cité, pointent une incohérence de la narration :

> Who would remember him? He had what he wanted. His very existence probably had been forgotten by this time. (LJ 276)

Il est évident que le lecteur ne peut valider une telle affirmation car, sous l'influence de Marlow, il est l'un de ceux qui se souviennent de Jim. Plus loin, quelques lignes avant la clôture du roman, le narrateur donne une ultime description de Jim :

> He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic. (LJ 351)

---

[117] Voir *supra*, p. 279
[118] Domenach p. 40.

Comment oublier ce qu'on ne pardonne pas ? Jewel se souvient bien entendu. Stein aussi. Jim n'est en réalité jamais en position d'effacer le souvenir du manquement à son devoir – pas plus que Jude ne peut gommer l'histoire qui le précède, ni Tess sortir de son propre corps ou se défaire de son nom. Jim se donnera donc lui-même pour payer le prix de son échec au Patusan, sans pour autant tomber dans l'oubli, ainsi que le prouve cette phrase écrite au présent. Car dans son silence, comme dans le sourire de Jude, se lit le miracle tragique qu'immortalise l'écriture.

3. Jim, Jude : deux voix pour le tragique.

L'intrigue de chacun des deux romans repose sur l'échec du Nom-du-Père et la puissance de l'imaginaire. Face à ce dysfonctionnement de l'ordre symbolique, le positionnement des protagonistes autorise l'émergence d'un autre langage où l'objet voix résonne. Un espace s'ouvre où l'objet regard fait vaciller le visible[119].

Le Patusan, c'est le Christminster de Jim, l'endroit d'un retour inéluctable et éternel, le lieu du sacrifice à un savoir autre. Croyant fuir son passé, Jim s'y retrouve en réalité confronté : Brown le ramène face à son déshonneur sur le *Patna*. Le nom du navire, c'est le S1[120] qui fait retour dans le mot "Patusan" ; c'est le partenaire ("Patna / partner[121]") inséparable, qui tourmente Jim comme le nom des d'Urberville poursuit Tess.

L'échec du Nom-du-Père enferme Jim dans l'impossibilité d'accéder à l'ordre symbolique et d'entrer dans une dimension temporelle tournée vers l'avenir. Si Jim

---

[119] Ce vacillement se manifeste chez Conrad par une narration qui peut donner l'impression qu'un événement surnaturel est en train de se produire. Ce n'est en fait que le fruit d'une perception imparfaite de la réalité – comme lorsque Jim croit voir sombrer le *Patna* – et d'une vision subjective. L'auteur se défendit d'ailleurs de tout recours au surnaturel dans sa préface à *The Shadow Line* : "But I could never have attempted such a thing, because all my moral and intellectual being is penetrated by an invincible conviction that whatever falls under the dominion of our senses must be in nature and, however exceptional, cannot differ in its essence from all the other effects of the visible and tangible world of which we are a self-conscious part. The world of the living contains enough marvels and mysteries as it is – marvels and mysteries acting upon our emotions and intelligence in ways so inexplicable that it would almost justify the conception of life as an enchanted state." (Conrad, *The Shadow Line*, p. 39).

[120] Voir *supra*, p. 217.

[121] Je remercie Yannick Le Boulicaut pour cette remarque lors du colloque « Joseph Conrad : l'écrivain et l'étrangeté de la langue » à Cerisy-la-Salle en août 2003. Conrad reconnaît ce lien exceptionnel entre un marin et son bateau lorsqu'il écrit : "[…] a ship, though she has female

avance de port en port, ce n'est pas pour atteindre un but mais pour fuir les fantômes du passé (LJ 187). Muré dans son imaginaire, le protagoniste est éternellement confronté à son désir d'héroïsme – désir qui le renvoie aux lectures de son enfance – et à sa propre histoire empreinte du souvenir du Patna. De même qu'on ne peut venir à bout d'un fantôme (LJ 276), on ne peut non plus lui donner vie. L'imagination de Jim est donc, comme pour Jude, source de tragédie. Il semble qu'en ce point précis la contradiction première entre romantisme et tragédie s'offre, au travers de la narration de Marlow, la possibilité d'une interprétation nouvelle – non figée et non exclusive – du roman :

> The story of the last events you will find in the few pages enclosed here. You must admit that it is romantic beyond the wildest dreams of his boyhood, and yet there is to my mind a sort of profound and terrifying logic in it, as if it were our imagination alone that could set loose upon us the might of an overwhelming destiny[122]. (LJ 296)

Leur mort à tous les deux participe de cette logique où l'imaginaire se fait le vecteur du tragique. Jude meurt à Christminster ainsi qu'il le pressentait, voire le désirait. De même, Jim sait qu'il ne quittera jamais le Patusan :

> "No! I shall hold what I've got. Can't expect anything more." He flung his arms out towards the sea. "Not out there anyhow." He stamped his foot upon the sand. "This is my limit, because nothing less will do." (LJ 289)

A cause de l'échec de la métaphore paternelle, la parole donnée est définitive. En cela peut-être les deux protagonistes sont-ils les maîtres de leur destin – "they have

---

attributes and is loved very unreasonably, is different from a woman." (Conrad, *The Mirror of the Sea*, p. 90)

[122] La puissance de l'imaginaire chez Jim apparaît d'autant mieux dans cet épisode qu'il explique à Marlow que l'estime que lui portent les habitants du Patusan l'autorise à ne pas oublier ceux qui ont compté pour lui par le passé : "I must stick to their belief in me to feel safe and to – to"… He cast about for a word, seemed to look for it on the sea… "to keep in touch with"… His voice sank suddenly to a murmur… "with those whom, perhaps, I shall never see any more. With – with – you, for instance." " (LJ 289)
La relation de miroir et la dimension narcissique (notons l'emploi des verbes touchant au regard) sont ici évidentes. Jim n'existe que dans les yeux de l'autre. L'Autre paternel, resté en Europe et à qui il échoue à écrire, se trouve symbolisé par les petits autres que sont les habitants du Patusan ou Marlow lui-même : « A cet Autre repoussé à l'infini viennent donc se substituer une multiplicité de petits autres […] » (Léger, in G. Miller, p. 55).

mastered their fates[123]" (LJ 276) car leur langage devient performatif : les mots de Jim et de Jude vont ensuite devenir des actions dans le récit.

John Hillis Miller a d'ailleurs énoncé l'importance des répétitions dans *Jude* et *Lord Jim.* Concernant *Lord Jim*, Miller met en évidence les redondances de la narration, où par exemple les personnages secondaires offrent une vision de Jim qui diffère de la perspective de Marlow[124]. La diégèse adopte également une structure répétitive :

> *Lord Jim* is a chain of repetitions, each event referring back to others which it both explains and is explained by, while at the same time it prefigures those which will occur in the future[125].

Le récit est donc à la fois « régression et progression infinies », dans un mouvement perpétuel qui ne trouve jamais son point d'arrêt[126]. A cela s'ajoutent les jeux de lumière dans lesquels l'ombre répond à chaque éclat du texte :

> Black against white, light against dark – perhaps the meaning of *Lord Jim* is to be found in Conrad's manipulation of this binary pattern[127].

Enfin, c'est l'œuvre elle-même qui participe de ce mouvement, en réécrivant la réalité, avec une différence :

> *Lord Jim* is like a dictionary in which the entry under one word refers the reader to another word which refers him to another and then **back to the first word again, in an endless circling**. Marlow sitting in his hotel room carelessly writing letters by the light of a single candle while Jim struggles with his conscience and the thunderstorm prepares in the darkness outside may be taken as an emblem of literature as Conrad sees it. A work of literature is for him in a paradoxical relation to a nonverbal reality it seeks both to uncover and to evade in the creation of its own exclusively verbal realm[128].

Ce retour au signifiant premier met en lumière le rôle de la répétition dans l'univers tragique du roman. L'expression "endless circling" tend, dans un tel cadre,

---

[123] Voir *supra*, p. 312.
[124] J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, p. 32 : "They are irreplaceable points of view on Jim within Marlow's point of view."
[125] *Ibid*., p. 34.
[126] *Ibid*., p. 34 : "an infinite regression and progression […] seeking unsuccessfully some motionless point in its flow."
[127] *Ibid*., p. 38.
[128] *Ibid*., p. 39, je souligne.

à soulever le thème de l'éternel retour, indissociable du tragique dans la philosophie nietzschéenne :

> Ambiguïté de l'éternel retour, point culminant de l'ambiguïté tragique : d'un côté, c'est l'effroi du nihilisme dans une histoire à ce point vidée d'âme qu'elle n'avance plus et qu'elle rejoint la nature dans son inhumanité brute ; d'un autre, c'est la victoire surhumaine du oui total au monde, du destin accepté et par-là fixé dans la lumière de midi, c'est la damnation retournée en résurrection indéfiniment jaillissante[129].

De cette manière, l'opprobre de Jim se transforme en gloire littéraire[130]. Pourtant le texte de Conrad n'évince pas la notion d'impossible car l'exploit ne dure que le temps de la lecture qui doit elle aussi se faire éternel retour :

> Reste le temps – dernier refuge du malheur, – la durée qui use et qui, même si l'on y voit l'épanouissement d'une Histoire, met entre l'homme et son but une distance, une impossibilité, une tristesse[131] .

Si la répétition offre l'espoir d'une « résurrection indéfiniment jaillissante », elle est également marquée par l'imminence de son interruption, en d'autres termes de sa disparition.

Cependant, l'ambiguïté constitutive de l'œuvre conradienne est, comme en ce qui concerne l'éternel retour, un élément vital et lui confère son originalité et son style :

> Car la même histoire se répète toujours, et c'est là sans doute, dans le dépassement mythologique du savoir, dans l'éclair inventif du souvenir, que se trouve le moteur du progrès – non pas dans le déroulement dialectique d'un processus qui ne mène nulle part[132] .

L'inventivité empêche que la répétition ne soit un simple automatisme. Cette citation, comme celle de John Hillis Miller qui rappelle que *Lord Jim*, "like a dictionary", n'est qu'un univers de papier et de lettres, éclaire la distinction entre

---

[129] Domenach, p. 118.
[130] Cette remarque reflète ce que nous avons pu dire de la tragédie dans *Jude*, où le protagoniste ne sombre pas dans l'oubli lorsqu'il meurt, mais continue bien au contraire de s'infiltrer dans le texte au moment de la lecture, tout comme Razumov restera présent dans la diégèse parce qu'il ne se taira pas. La spectralité de ces personnages est une des clés du tragique dans la modernité.
[131] *Ibid*., p. 118.
[132] *Ibid*., p. 125. J. Hillis Miller montre en quoi la répétition nietzschéenne se fonde précisément sur un « éclair inventif du souvenir », l'image spectrale et subversive de son modèle (voir *supra*, p. 87).

horreur et tragédie. Car dans la tragédie, l'horreur est esthétisée, symbolisée et rendue signifiante par le travail de l'écriture.

Chez Hardy, l'esthétisation procède du recours au modèle classique qui sert de cadre au réel ; ainsi, Sue interprète la mort de ses enfants selon le principe de la *némésis*. Dans la première partie de *Lord Jim*, Conrad semble chercher dans l'époque moderne et ses vacillements le modèle de son art, pour ensuite se tourner vers celle antérieure, et sans doute rassurante, du mélodrame.

Les moyens divergent donc. Dans *Jude*, la *catharsis* est partielle, l'horreur surgit à Christminster par les mains de "Father Time" sans être cependant représentée dans le texte. Les mots la mettent à distance et le personnage de Jude fait écran à l'indicible – écran qui fait barrage à l'Autre et en même temps permet que s'y projette l'ombre de l'Autre. Conrad semble davantage ridiculiser le tragique qui s'effrite au contact de la modernité, quand dans *Jude* il s'enraye seulement. Dans le texte de Hardy, la tragédie est conservée comme idéal jamais atteint ; dans *Lord Jim* elle est un contre-modèle[133], l'impossible sur lequel se dessine une écriture nouvelle où la frontière avec le vide s'amincit encore.

Jim est privé d'une dimension tragique traditionnelle dans la diégèse : l'héroïsme n'est qu'un leurre éphémère nourri de lectures légères, le rêve ne peut qu'échouer, aucun ordre nouveau n'advient si ce n'est un chaos toujours plus terrifiant. La *catharsis* ne peut prendre place, pas plus que la *némésis* car quoique le personnage paye de sa vie, rien ne change. La purification n'opère ni pour le lecteur ni pour le personnage :

> [...] his sacrifice only serves to justify the idea of the very necessity of such a sacrifice, to keep his world view, and his idealised self-image, together. There lies his truly tragic dimension, because he has locked himself up in a situation in which, whatever choice he makes, whatever decision he takes, will inevitably lead to his sacrificial death. [...] His sacrifice is more like a suicide and a propitiatory offering to his own idealised God-like status[134].

Jude conserve près de lui les attributs de son rêve que sont ses livres, Jim meurt en laissant filer loin de lui la bague qui marquait son ascension au Patusan. L'anneau

---

[133] Voir *infra*, p. 360.

revient à Doramin, la boucle est fermée mais la trace de l'existence de Jim est effacée au passage. Pour qu'une image de lui sans faille apparaisse, il lui faut disparaître en tant que sujet. Qui, à part Marlow, veut se souvenir du jeune homme ?

L'horreur de l'oubli menace donc bien Jim et seul le narrateur a le pouvoir d'y faire front. Au contraire, la vie de Jude est reprise par les personnages qui ont fonction de chœur tragique[135]. Leurs voix viennent redoubler celle du narrateur, alors que celle de Marlow résonne du timbre de la solitude. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il insiste sur la tragédie comme oubli. Marlow est donc un personnage « presque » tragique, tout comme Sue, car confronté à l'horreur il survit, mais à quel prix ? L'oubli dont il parle au sujet de Jim va bel et bien l'absorber lui aussi et le faire disparaître du texte conradien. Sue et Marlow sont deux personnages modernes qui touchent au tragique par leur crainte et leur désir de l'oubli. Tous deux rappellent que le « tragique est lié à un équilibre d'ombre et de lumière, de conscience et de perte de soi[136]. »

> Nous sommes avertis que le retour du tragique est inévitable, et en vérité il est déjà là, dans cette étrangeté qui nous prend, dans cette interrogation aveugle qui surgit de la partie la plus avancée de l'art et de la littérature. Il convient d'abord de l'accueillir et de l'accompagner, car il est notre meilleure garantie contre la perte de l'homme. « Nous sommes des absents qui nous interrogeons, dans l'accumulation de nos savoirs, sur notre absence[137]. »

Le style, qui pourrait être cette partie avancée de la littérature, et le tragique sont des remparts à l'horreur. Ils font écran à la Chose. La spectralité des protagonistes des deux romans évoque cette nature double du tragique : la voix et le regard y sont des points d'achoppement sur lesquels se désintègre le sens en même temps qu'ils ouvrent des pistes de lecture.

---

[134] Maisonnat, p. 33.
[135] La fonction de Stein dont le personnage clôt le roman peut rappeler celle d'Arabella. En effet il donne sa propre interprétation de l'histoire de Jim : "He is romantic" (LJ 199). Cependant c'est un personnage qui bénéficie de la sympathie du narrateur, plus proche à cet égard de Mrs Edlin. Si l'ironie narrative semble donc exclue, le lecteur peut néanmoins ressentir une désillusion à la fin du récit similaire à l'effet produit par les paroles d'Arabella car Stein est un personnage usé – "Stein has aged greatly of late" (LJ 352) – et las de vivre. L'attente de la mort se discerne dans ses mots et gestes qui entérinent la disparition de Jim : la narration est focalisée sur Stein et toute trace de l'existence de Jim est effacée. Si le protagoniste demeure présent dans le texte, c'est de manière indirecte et indicible, au travers des papillons inertes du vieil homme.
[136] Domenach, p. 37.
[137] *Ibid*., p. 290, cite Jean-Luc Nancy, « Marx et la philosophie », Esprit, mai 1966.

Dans une telle perspective *Jude* apparaît plus proche de la tragédie classique : la *catharsis* s'y dessine dans l'écriture, grâce au sourire de Jude qui touche au plaisir – un plaisir puisé dans le renouvellement du texte au travers de la voix poétique. *Lord Jim* procède à un évidement plus radical de la tragédie car il en dresse un tableau dépouillé de ses référents classiques. Hardy revendique son attachement à la tradition aristotélicienne mais Conrad ne fait rien de tel. Tess est, selon le narrateur, la proie des dieux ; le destin de Jude est influencé par son attrait inconstant pour le religieux ; mais *Lord Jim* relègue cela dans un passé lointain, dont le représentant est le père de Jim :

> The good old parson fancied his sailor son [...]. There are four pages of it, easy morality and family news. Tom had "taken orders." [...] The old chap goes on equably trusting Providence and the established order of the universe, but alive to its small dangers and its small mercies. One can almost see him, grey-haired and serene in the inviolable shelter of his book-lined, faded, and comfortable study, where for forty years he had conscientiously gone over and over again the round of his little thoughts about faith and virtue, about the conduct of life and the proper manner of dying [...]. (LJ 294-295)

Il y a à la fois quelque chose de Stein chez cet homme reclus et cultivé, et de Phillotson dans sa conformité à la loi morale.

L'histoire de Jim, bien au contraire, conduit le lecteur vers le nihilisme[138] conradien : la mort du personnage marque son abandon du langage (souvenons-nous de ses efforts pour effacer son nom, sa volonté d'être oublié des siens, etc.) et donc de la recherche d'un sens à la vie et au monde. L'ordre de l'univers se fait chaos, la morale devient une vue de l'esprit, et

> la passion de la vérité [...] s'élève vers un point où le tragique culmine dans une fusion inexprimable du tout et du néant, de la lumière et de la nuit[139].

Le nouage entre le réel, l'imaginaire et le symbolique se resserre, quand l'imaginaire demeure fort dans *Jude* au travers de Sue et son mysticisme, de Jude et ses livres, des mots d'Arabella enfin qui unissent imaginairement les deux personnages dans la

---

[138] Dans la pensée hégélienne, le nihilisme surgit lorsque « [c]elui qui croyait que tout était expliqué découvre soudain que l'explication décolle ici ou là du réel ; alors l'édifice entier s'effondre » et la conséquence en est que « tout espoir de sens » est rejeté. (Domenach, 121)
[139] *Ibid*., p. 113

tombe. À l'inverse, le regard de Jewel est vide, Jim est incapable d'écrire, et Marlow doit bien accepter de se taire.

De *Jude* à *Lord Jim*, l'absence a pris possession de l'espace textuel. Le sourire de Jude se réduit à un doigt posé sur la bouche pour dire le silence. Les mots d'Arabella se transforment en un geste d'adieu. Les déictiques mêmes – "he", "now" – s'effacent pour n'être plus que des signes, la trace laissée par le mouvement d'un corps : un débris de réel tombé dans le symbolique.

> Tragique de l'ombre et tragique de la loi, en excès (*Hamlet*) ou retrait (*Macbeth*), ne seraient que les deux faces d'un nouveau concept du tragique où le processus historique se substitue au mythe avec sa violence et son non-sens[140].

Jude the Obscure semble rester du côté de la loi – une loi austère qui conserve sa mainmise sur le social, le privé, et le religieux tout à la fois. *Lord Jim* opte davantage pour l'obscurité car la loi ne parvient plus à s'imposer dans un monde qui inexorablement flirte avec l'horreur, un univers peuplé de personnages tels que Kurtz, Carlier, Kayertz :

> Le tragique cesse donc d'être une frontière extrême de la condition humaine, un paroxysme épouvantable ; il devient la base quotidienne de mon être puisque chacune de mes affirmations comporte une négation, chacun de mes actes une exclusion, puisque chaque particularité, et mon individualité même, est détachée de l'Universel et par là livrée à l'exil, au malheur. La contradiction est notre destin commun[141].

Jim est l'emblème de cette contradiction entre désir et réalité, héroïsme et lâcheté, le statut d'objet et celui de sujet… Ombre et lumière se côtoient sans cependant s'annuler l'une l'autre. Le nihilisme s'esquisse mais uniquement à demi-mots. C'est par le miracle de l'écriture que l'alchimie a lieu, donnant naissance à une pierre précieuse à double facette :

---

[140] Buci-Glucksmann, p. 37.

[141] Domenach, p. 108. Jean-Marie Domenach commence par évoquer le tragique selon Hegel qui soutient que « la tragédie enseigne d'abord la limite » (*Ibid*., p. 107). Cependant, s'il annonce avec Nietzsche l'inévitable retour du tragique, ce dernier défend plutôt « l'affirmation plurielle et convergente des valeurs », l'élaboration d'un monde « émergeant du conflit » (*Ibid*., p. 115, voir *supra*, p. 69). Car tandis que pour Hegel le tragique doit être combattu et dépassé grâce, par exemple, à l'art, Nietzsche considère que « le héros tragique est gai » (*Ibid*., p. 116). Réfutant une conception dialectique de l'histoire, il estime que l'art doit intégrer le tragique pour atteindre une « beauté surhumaine », une vision esthétique en réponse au malheur de l'homme (*Ibid*., p. 118).

> I have come to look at *Lord Jim* as such a sublime gem and elusive planet – except that it is not bathed in light but in darkness[142].

III. *Jude, Lord Jim* et *Under Western Eyes* : sous les yeux du vingtième siècle.

La question de la modernité est sans doute « le point de capiton » qui rend inconfortable la classification de Hardy en tant qu'auteur victorien et ne permet pas non plus de qualifier Conrad d'auteur tragique. Leur écriture se caractérise par une « instabilité », un « mouvement du sens qui fait le sens même de la modernité[143]. » Cette instabilité les conduit tous deux à renouveler les genres dont ils s'inspirent, en particulier le genre tragique.

Après avoir exploré les méandres de la tragédie hardienne puis ouvert le dialogue entre *Lord Jim* et *Jude*, nous souhaitons mettre face à face deux textes de Conrad pour mieux comprendre comment le regard et la voix s'affirment en tant que vecteurs du tragique. *Under Western Eyes* sera, cette fois, notre texte de référence, nous autorisant à discerner les liens qui existent entre les deux romans. Nous pourrons alors revenir vers Hardy afin de relire son œuvre, et plus précisément *Jude*, à la lumière de la modernité conradienne.

A. *Lord Jim* et *Under Western Eyes* : du regard à la voix.

Ce roman écrit en 1910 se distingue à plusieurs égards du reste de l'œuvre conradienne : les étendues maritimes et les lieux exotiques ont laissé place à l'immensité de la Russie qui priva le jeune Jósef Teodor Konrad Korzeniowski de ses parents. Le texte endosse alors une tonalité plus nettement autobiographique qu'aucun de ses autres textes. Daphna Erdinast-Vulcan préfère le terme de « hétérobiographie » :

---

[142] Paccaud-Huguet, "The sublime object in *Lord Jim*", p. 169.
[143] Nouss, p. 61.

> Heterobiography, as I would use the term, is not the obverse of "autobiography", but an alternative mode of interaction between the textual and biographical subject, an isomorphic relationship – a dynamics of permeation rather than an empirical correspondence of "fiction" and "biography" – which energizes and boils over the borderlines of the written corpus [...]: between Conrad's *Under Western Eyes* and Dostoevsky's *Crime and Punishment*; between Razumov and Haldin; between the narrator of *Under Western Eyes* and Razumov; between Conrad the Modernist and Dostoevsky, his designated "other" in the writing of the novel, who, according to Bakhtin, had made the first step towards that authorial abdication which concerns us here[144].

Conrad l'exilé éprouvait des sentiments qui ne pouvaient être qu'ambigus vis-à-vis de Dostoïevski dont il disait : "I don't know what Dostoevsky stands for or reveals, but I do know that he is too Russian for me[145]." D'une part son passé et sa culture le liaient à l'autre auteur ; d'autre part, Conrad avait fui sa terre natale et toutes les croyances qu'elle pouvait engendrer :

> His ostensible anti-Dostoevskian thrust has probably had its origin in the bitter resentment of an exile – in a metaphysical, not in a political sense – against a fellow writer still surely fastened to the umbilical cord of transcendence, whose protagonists can turn to a divine authority for absolution and mercy[146] [...]. Dostoevsky was for him, however much he may have denied it, an Abel figure, a brother whose gift has been acknowledged by the ultimate Father. It is the absence of the Father, or his silence, that Conrad and his fictional surrogates have to grapple with[147].

Plus que ses autres textes, *Under Western Eyes* met en jeu la figure de l'auteur qui est l'origine cachée – ou absente comme le Père – du récit. Nous avons par exemple cité plus haut la lettre de Jessie Conrad où celle-ci s'inquiète de l'état mental de son mari dû à la tension accumulée lors de la rédaction du texte[148]. D'autres éléments soulignent encore la particularité du roman russe de Conrad : un

---

[144] Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, p. 5.
[145] Lettre à Edward Garnett, 27 May 1912, cité par Baines, p. 433.
[146] Jocelyn Baines apporte des remarques pertinentes sur les points communs et les divergences entre Conrad et Dostoïevski, notamment entre *Under Western Eyes* et *Crime and Punishment* (Baines, pp. 443-444). La remarque qui suit vient confirmer l'analyse de Daphna Erdinast-Vulcan : "*Under Western Eyes* is an indictment, its mood is fatalistic, and Conrad's compassion is controlled by a predominantly ironical approach. *Crime and Punishment* is an assertion of ultimate human goodness and the mercy of God, ending on a note of hope and faith, while Dostoevsky's compassion and other emotions constantly spill over in their abundance." (*Ibid*., p. 444)
[147] Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad,* pp. 15-16.
[148] Voir *supra*, p.322.

nouveau narrateur, moins fiable encore que Marlow, se fera le rapporteur des événements dans le récit ; les voix féminines s'y font plus présentes ; la violence des actes et des paroles y est accrue. Néanmoins *Under Western Eyes* possède des liens indéniables avec d'autres textes de Conrad :

> Espionage and political violence are as central to *Under Western Eyes* as they were to *The secret Agent* [...]. But in terms of its representation of language and human subjectivity, *Under Western Eyes* might be read as a brutally unsentimental rewriting of *Lord Jim*[149].

Avant de traiter *Under Western Eyes* de façon autonome, nous tenterons de cerner quelques particularités de l'écriture conradienne en confrontant précisément ce roman à *Lord Jim*. Partant des éléments communs ou divergents entre les deux textes, nous pourrons ensuite avancer dans une réflexion sur le regard, la voix et le tragique dans *Under Western Eyes*.

1. Romans miroirs.

Lord Jim, dont l'écriture se termine à l'aube du 20ème siècle, était destiné à être lu en compagnie de "Heart of Darkness" et "Youth" : "It has not been planned to stand alone. *H of D* was meant in my mind as a foil, and Youth was supposed to give the note[150]", écrit Conrad. C'est une des raisons pour lesquelles le roman ne parvient pas à offrir une conclusion satisfaisante au lecteur. Toujours le narrateur tente de prolonger son acte de parole. Il en vient à recourir à la rédaction d'une lettre adressée à un auditeur privilégié afin de ne pas mettre fin au récit.

De même, par sa structure – qui divise le roman entre le procès et le Patusan, entre modernité et romantisme –, *Lord Jim* semble faire appel à d'autres textes et d'autres styles afin de trouver sa complétude propre. On peut enfin repérer cette même division au cœur de l'écriture conradienne :

> The first period produced such works as *Almayer's folly* (1895), and *An Outcast of the Islands* (1896), not to mention a number of short stories like "Karain", with their heavy exotic settings, which the

---

[149] Greaney, 2002, p. 152.
[150] William Blackburn, ed., *Joseph Conrad: Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*, Durham, Duke University Press, 1958, p. 86, cité dans l'introduction à *Lord Jim* (LJ 17).

> Patusan section in *Lord Jim* inevitably recalls. His later works, which the critical tradition gathers under the label of political novels like *Nostromo* (1904), *The Secret Agent* (1907) and *Under Western Eyes* (1911), mark the period of his highest achievements. Indeed he moved from the study of the individual's struggling to survive in uncongenial surroundings to the relationships between the individual and society[151].

L'écriture de *Lord Jim* a lieu précisément au moment qui fait charnière entre ces deux périodes. Le roman en appelle donc au dialogue et l'on peut trouver dans un texte plus tardif tel que *Under Western Eyes* des traces de l'écriture de *Lord Jim*, comme si ce roman y cherchait son propre terme.

> The Conradian novel which owes more to *Lord Jim* is undoubtedly *Under Western Eyes*, with its structure in two parts, the emphasis on the theme of (political) betrayal, and Marlow's successor in the guise of the teacher of languages. Razumov, the hero, being a sort of Jim who tries to rebuild his life on a lie that is brutally exposed at the end[152].

Jocelyn Baines défend un point de vue similaire, mettant en relief les nombreux éléments communs aux deux romans : le thème de la culpabilité et de la rédemption[153], la technique narrative où le narrateur expose sa vision des faits, le parallèle entre la trahison de Razumov et le saut de Jim.

> It is worth noting the similarity in structure, as well as in theme, between *Under Western Eyes* and *Lord Jim*: the first part centres on the vital "act", and the rest, set in a different place with a variety of new characters, is devoted to the consequences of this act[154].

La citation qui suit permet à la fois de suggérer le lien discret mais pourtant indéniable, fruit d'un style particulier, qui unit ces romans et l'écriture teintée d'une ambiguïté constitutive qui laisse poindre une lueur au cœur d'un récit souvent ténébreux :

> It is significant that the novels which seem to have the most intimate relation to Conrad's personal predicament, *Lord Jim*[155] and *Under*

---

[151] Maisonnat, p. 114.
[152] *Ibid*., p. 114.
[153] Baines, p. 433 : "guilt and atonement".
[154] *Ibid*., p. 441.
[155] Jakob Lothe suggère que l'implication de Conrad dans le récit de *Lord Jim* est variable mais cependant indéniable : "[…] the distance between author and narrator varies; and the strong sense of

> *Western Eyes*, convey most strongly a sense of inevitability; above all the action of Jim and Razumov in finally going out to fulfil a destiny which redemption and at the same time death (although with Razumov this is not immediate) seems to provide a symbolical resolution to his own problem[156].

Le lecteur peut déjà percevoir la fragilité de toute tentative d'interprétation de l'œuvre conradienne, où la tragédie est instable, où l'espoir est incertain, où la mort guette toujours.

Cette incertitude se traduit dans *Lord Jim* par ses jeux de lumières, ses touches de clair-obscur et la vision en demi-teinte du narrateur qui ne parvient pas à lever le voile sur le personnage de Jim. Or l'intérêt de Conrad pour le visuel s'affirme plus tard avec le choix du titre de *Under Western Eyes*. Quant au personnage principal qu'est Razumov, il évolue sous le regard des étudiants et des autorités politiques en Russie, du professeur de langues et des révolutionnaires à Genève.

De plus, la lumière se fait plus crue que dans *Lord Jim* ; le narrateur semble alors bénéficier d'une vision sans faille qui lui donne à voir les échanges entre les autres personnages, y compris celui fort secret de la confession de Razumov à Natalia. Il insiste d'ailleurs sur son rôle de fidèle spectateur : "faithful to my part of mere attendant" (UWE[157] 327). Certaines scènes traduisent sa propension à observer et à fonder sa narration sur ce que ses observations lui révèlent :

> For a moment I waited, looking at his back. And yet, I assure you, I was not anxious just then to look at his face again. He did not move at all. He did not mean to move. I walked on slowly on my way towards the station, and at the end of the bridge I glanced over my shoulder. No, he had not moved. (UWE 196-197)

Razumov est ici fasciné par le courant au-dessous de lui, et le professeur parvient à deviner dans son immobilité l'existence d'une « vérité cachée » (UWE 197) dans ce personnage.

---

intensified memory in these sections – combined with the use of such poetic devices as repetition, simile, and metaphorical contrast between light and dark indicates that attitudinal distance may temporarily decrease." (Lothe, *Conrad's Narrative Method*, p. 149)

[156] Baines, p. 535.

[157] Dans les références, on conviendra d'utiliser UWE pour *Under Western Eyes* (Oxford, Oxford University Press, 1989).

Mais cette clarté visuelle s'accompagne d'un brouillage sonore qui rend les dialogues opaques. Parfois il n'est pas en mesure d'entendre tout ce qui se dit, puisqu'il est le plus souvent simple spectateur[158], exclu de la conversation : "I did not hear what Miss Haldin said", avoue-t-il lors de leur visite chez Laspara où la voix de Peter Ivanovitch "was painfully audible" (UWE 328). La conversation qui s'y déroule entre la tête de file des révolutionnaires et la jeune fille ne peut d'ailleurs être retranscrite :

> While those two standing in the middle of the floor exchanged a few inaudible phrases no one else moved in the room. (UWE 329)

Le professeur reconnaît et énonce clairement sa différence :

> I felt profoundly my European remoteness, and said nothing, but I made up my mind to play my part of helpless spectator to the end. (UWE 336)

Le statut de spectateur du narrateur, son rôle de « narrateur / voyeur[159] », revêtent le texte d'une impression de théâtralité, à la manière d'une action qui se déroulerait sur les planches. Le narrataire se fait lui-même le spectateur quelque peu détaché de « scènes de la vie russe » et attend, avec le professeur, le tomber de rideau – "the end". Les paroles qui s'échangent sous les yeux de ce dernier sont alors mises à distance et ont un caractère d'étrangeté qui par ailleurs tend à figer l'action. L'entrevue entre Miss Haldin et Razumov met en évidence cet effet de cristallisation qu'opère le langage au travers d'une narration révélant « lalangue » qui fait friction et résonance sur le vide de l'objet – la voix qui s'élève au-delà de l'intelligible des mots, le style qui s'entend sur l'onde spectrale.

> She recoiled from him a little, though he had made no movement, as if she had seen some change in his face, charging his words with the significance of some hidden sentiment they shared together. **To me, the silent spectator**, they looked like two people becoming conscious of a spell which had been lying on them ever since they first set eyes on each other. Had either one of them cast a glance then in my direction, I would have opened the door quietly and gone out[160]. But

---

[158] Le narrateur ne se présente pourtant pas comme simple auditeur car il insiste sur sa position d'observateur. Sa vision est donc ce qui donne lieu à l'acte de langage qu'est la narration.
[159] Paccaud-Huguet, « Trahison, parole et vérité dans *Under Western Eyes* de Joseph Conrad », p. 406.
[160] Quelques pages plus loin cependant le professeur intervient pour tenter de protéger Natalia de la violence des révélations faites par Razumov : "This is monstrous. What are you staying for? Don't let her catch sight of you again. Go away!…" (UWE 355). Puis lorsque Razumov pose les yeux sur lui

> neither did; and I remained, every fear of my indiscretion lost in **my enormous remoteness** from their captivity within the sombre horizon of Russian problems, the boundary of their eyes, of their feelings – the prison of their souls. (UWE 345, je souligne)

La précision et le détail dans la description des moindres gestes des personnages rappellent le savoir-faire et l'exigence du metteur en scène. Le visuel est plus porteur de signifiance que ne l'est le mode oral.

Outre la barrière du langage – puisque le narrateur rapporte des événements qui lui parviennent, au travers du journal de Razumov ainsi que des conversations dont il est le témoin passif, dans une langue qui lui est étrangère –, les silences se multiplient et les regards qui s'échangent ne suffisent plus à combler les vides du texte. Face à Natalia Haldin, le narrateur est réduit à une écoute muette et attentive par son incompréhension de l'autre plus que par un acte volontaire de discrétion :

> It may be that she thought I understood her much better than I was able to do. The most precise of her sayings seemed always to me to have enigmatical prolongations vanishing somewhere behind my reach. I am reduced to suppose that she appreciated my attention and my silence. (UWE 118)

Le narrateur avoue d'ailleurs que le contenu diégétique qu'il nous livre n'est pas pleinement sous son contrôle. S'il ne doute pas de sa capacité à comprendre des langues étrangères telles que le russe, il admet cependant ne pas bien connaître ceux qui la parlent : "Yet I confess that I have no comprehension of the Russian character" (UWE 4). Il prend également soin de souligner que "this is not a story of the West of Europe" (UWE 25). Il ne cache donc pas ses difficultés à comprendre et interpréter les informations qui lui parviennent sur et par les protagonistes qui appartiennent à une culture non occidentale.

L'entrevue de Miss Haldin avec Peter Ivanovitch qui, derrière ses lunettes sombres, peut choisir d'être impudent à souhait[161], suggère cette limitation du narrateur[162] :

("Slowly his sullen eyes moved in my direction. "How did this old man come here ?" he muttered, astounded", UWE 355), il ne s'éclipse pas et s'immisce clairement dans la relation des deux jeunes gens.

[161] "[…] behind his spectacles of his he could be as impudent as he chose." (UWE 130)

> Through the open door of the drawing room I was annoyed to hear a visitor holding forth steadily in an unctuous deep voice.
> Mrs. Haldin's armchair by the window stood empty. On the sofa, Miss Haldin raised her charming grey eyes in a glance of greeting accompanied by the merest hint of a welcoming smile. But she made no movement. With her strong white hands lying inverted in the lap of her mourning dress she faced a man who presented to me a robust back covered with black broadcloth, and well in keeping with the deep voice. He turned his head sharply over his shoulder, but only for a moment. (UWE 118-119)

La vision est incomplète et la conversation n'est pas retranscrite dans son intégralité : le professeur y greffe le résumé du livre écrit par Peter Ivanovitch sur son héroïsme passé (UWE 120-125), comme si seul un recours au langage écrit pouvait aider à masquer l'incompétence partielle du narrateur, à l'image de Marlow à la fin de *Lord Jim*.

Cet homme de lettres semble donc hermétique à l'objet voix et à la spectralité des mots qui leur donne vie. Le langage constitue pour lui un système de signes, un codage univoque.

> To a teacher of languages there comes a time when the world is but a place of many words and man appears a mere talking animal not much more wonderful than a parrot. (UWE 3)

Le lecteur est donc en droit de supposer qu'il ne sait pas tout ce qui se passe en réalité, les faits lui arrivant déformés d'abord par le récit qu'en fait Razumov dans son journal puis par le travail de traduction, d'étoffement et de rajout – comme lors de la première « digression » (UWE 4) au sujet des Russes et de leur amour des mots – du professeur de langues :

> It is based on a document; all I have brought to it is my knowledge of the Russian language, which is sufficient for what is attempted here. The document, of course, is something in the nature of a journal, a diary, yet not exactly that in its actual form. [...] All the earlier part is a retrospect, in a narrative form, relating to an event which took place about a year before.
> I must mention that I have lived for a long time in Geneva. (UWE 3-4)

---

[162] Cette limitation est clairement inscrite dès avant l'ouverture du roman, dans le titre qui le situe exclusivement dans une perspective occidentale. Le titre fonctionne alors comme un commentaire que le narrateur ferait sur lui-même, et comme une possible mise en garde du narrataire (sur la fonction du titre, voir *supra*, p. 217).

Dès les premières pages, le narrateur prétend à un récit totalement objectif et détaché. Pourtant, comme Marlow, il est victime de la fascination qu'il éprouve face aux autres personnages et il ne peut se satisfaire de n'être qu'un observateur silencieux. Preuve en est son attachement pour Natalia ainsi que ses échanges avec Razumov (UWE 182-197).

Le langage est ainsi hautement problématique dans *Under Western Eyes*. Cela ne fait qu'accentuer la remise en question d'un système déjà ébranlé dans *Lord Jim*, comme lors de l'épisode au cours duquel Jim entend Marlow prononcer l'expression "wretched cur[163]" (LJ 95) et pense que cela fait référence à son acte de lâcheté sur le *Patna*. Ce terme est en réalité employé au sens littéral et la scène laisse apparaître l'une des pointes d'ironie du roman. Néanmoins c'est la lumière – tantôt trop forte, tantôt insuffisante – qui constitue le principal obstacle à la perception qu'a Marlow de Jim et de son histoire. Avec *Under Western Eyes* le langage lui-même devient source de lumière et d'obscurité.

Ainsi, dans *Lord Jim*, la narration tourne autour de l'axe de la vision plus qu'autour de celui du langage. Sur le *Patna*, Jim se tient immobile et silencieux, incapable d'agir, occupé à regarder ce qui se passe autour de lui. Au Patusan, il contemple son royaume : il est le seigneur d'une terre idéale qui semble être née d'un rêve du personnage. Cette proximité du rêve avec la réalité fait de Jim un enfant, le fige dans un état où le langage n'est qu'artificiel et superflu, réservé aux autres. Jim rougit souvent, il balbutie, cherche ses mots ou mutile ses phrases en accumulant les exclamations.

Le protagoniste parvient, quoique de manière éphémère, à donner corps à son rêve. Le Patusan, terre quasi-inaccessible et coupée de la civilisation occidentale, offre à Jim la possibilité de se forger une nouvelle identité et de renaître dans un sens quasi-religieux :

> Another prototext of the Patusan chapters is the Old Testament story of the Garden of Eden. [...] Jim has symbolically drowned his identity when he jumped from the *Patna*, and after a few years in the limbo of

---

[163] Voir *supra*, p. 291.

> the coast, he is now sent to Patusan to be reborn as Adam, the man without a history[164].

Il devient pour un temps le héros dont il rêvait étant plus jeune à travers ses lectures de romans d'aventure, comme si le passé pouvait être effacé[165].

Cette littérature de pacotille trouve son écho dans les songes éveillés de Razumov qui s'imagine, au début du roman, recevant un prix pour un travail d'écriture : "He hankered after the silver medal" (UWE 12). L'identité et les origines de Razumov sont incertaines et donnent libre cours à diverses suppositions (UWE 6), aussi cherche-t-il avec cette médaille à affirmer la valeur de sa personne qui se cache derrière son nom :

> But a celebrated professor was a somebody. Distinction would convert the label Razumov into an honoured name. (UWE 13-14)

Une telle reconnaissance touche à l'imaginaire et consiste à combler le vide dans sa généalogie. Le désir de ce prix décerné par le Ministère de l'Education montre que Razumov vit dans une Russie dont il ne perçoit pas les dangers et les failles, au même titre que Jim est aveugle à la menace que Brown représente.

Razumov est le fils illégitime d'un Prince simplement dénommé K–, dont l'anonymat ne fait que creuser la béance qui constitue le lieu des origines pour le protagoniste :

> Outlawed by his very birth, since no word came to assert his existence, Razumov will henceforth accept no law but his imaginary and narcissistic self-rule. He will only pretend to look for a symbolic Father image, as in fact it is of no use to him; the text is quite clear: neither the autocratic law, nor its reverse, the revolution, can have any impact on Razumov who knows no law but his own[166] [...].

A la mère absente est substituée la terre de Russie, qui est en quelque sorte le Patusan de Razumov. De *Under Western Eyes* à *Lord Jim*, le processus s'inverse car c'est dans ce monde apparemment sans faille que le protagoniste va commettre son acte de

---

[164] Erdinast-Vulcan, in *Lord Jim*, Norton, p. 500.
[165] Si l'on poursuit la comparaison entre le Patusan et le jardin d'Eden, il apparaît que c'est l'imaginaire de Jim qui le mène à sa perte : " The real serpent in Jim's Garden of Eden is his own weakness, the wavering of his faith in his own fiction." (Daphna Erdinast-Vulcan, i*bid*., p. 501)
[166] Paccaud-Huguet, "The Name-of-the-Father in Conrad's *Under Western Eyes"*, p. 211.

trahison. Tandis que Jim est jugé dès l'ouverture du récit, Razumov, avec Mikulin puis à Genève, va devoir faire face à ses accusateurs, et répondre à un procès qui le conduira à avouer sa faute.

Lord Jim peut donc se lire comme le négatif à partir duquel Conrad développera l'histoire de *Under Western Eyes*. La fissure dans le rêve se lit déjà dans le premier roman où une gigantesque faille – "a deep fissure, the cleavage of some mighty stroke" (LJ 205) – sépare les deux collines au Patusan[167], annonçant la mort de Jim dans le tombeau ("a yawning grave" LJ 205) qu'est pour lui cette île. L'effacement du passé ne se concrétise que dans la mort. La noirceur qui vient effleurer ce passage anticipe la dure réalité décrite dans *Under Western Eyes,* mais *Lord Jim* conserve cependant le ton d'une écriture romantique où l'imaginaire survit un instant. La guerre n'a pas encore détruit l'illusion d'un ailleurs qui offrirait une échappée où pourrait s'engouffrer le regard :

> the nearly perfect disc, glowing ruddily, appeared, gliding upwards between the sides of the chasm, till it floated away above the summits, as if escaping from in gentle triumph. (LJ 205)

Cette illusion n'est plus lorsque Conrad écrit *Under Western Eyes*. Razumov ne peut s'enfuir ailleurs qu'à Genève, flambeau de la civilisation occidentale, cité de grands écrivains, lieu marqué par l'histoire religieuse, asile pour les réfugiés politiques. Il est prisonnier dans cet environnement que se sont approprié les révolutionnaires :

> A whole quarter of that town, on account of many Russians residing there, is called La Petite Russie – Little Russia. (UWE 4)

Jim est également prisonnier, "a captive" (LJ 236), au Patusan où Brown le trouvera et l'amènera à être enfermé à tout jamais. Ironiquement, Razumov échappe à la mort, mais que penser de cette dernière chance que le texte semble lui offrir ?

Nous avons suggéré plus haut que le Patusan qui constitue pour Jim un paradis artificiel – l'espoir d'un « après » – devient avec Razumov la quête d'un Eden – d'un « avant-la-chute ». Chez ce dernier, l'épisode du *Patna* ne fait qu'intensifier son désir d'accomplir des actes héroïques. Cette volonté d'être lavé de sa faute se

---

[167] Voir *supra*, p. 301.

manifeste dans sa façon de revêtir des habits d'un blanc immaculé : "He was spotlessly neat, apparelled in immaculate white from shoes to hat" (LJ 45).

Razumov sera, quant à lui, accueilli en héros parmi les révolutionnaires réfugiés à Genève. Haldin dit de lui que sa vie est l'une de ces "[u]nstained, lofty, and solitary existences" (UWE 135, 137, 169). Ces mots hantent Natalia qui les répète inlassablement et qui offre sa confiance à Razumov, "her brother's wonderful friend" (UWE 164). Mais ce point de vue est en totale opposition avec la manière dont il se perçoit. Alors que Jim s'identifie au rôle que les habitants du Patusan lui attribuent et à sa réputation d'invincibilité – "the reputation of invincible, supernatural power" (LJ 310) –, Razumov, dans sa position d'espion, a une conscience aiguë de la duplicité de sa situation.

2. Variations ironiques.

Razumov est le principal lieu de l'ironie du texte, servant la toute-puissante autocratie sans y croire plus qu'à l'idéal révolutionnaire, éprouvant pour Natalia des sentiments contraires à son dégoût pour Victor Haldin et à son acte de trahison, jouant sans cesse à se dévoiler tout en maintenant l'illusion de sa sincérité, notamment lors de l'échange avec Sophia Antonovna (UWE 238-264). Il souligne d'ailleurs le lien indissociable entre vérité et mensonge :

> All sincerity was an imprudence. Yet one could not renounce truth altogether, he thought, with despair. (UWE 209)

Ce double jeu rend Razumov énigmatique : "enigmatical young man" (UWE 211) dit de lui Peter Ivanovitch. Le narrateur ne manque pas de préciser qu'il est "unusually dark[168] for a Russian from the Central Provinces" (UWE 5). D'une manière quelque peu différente, Jim est mystérieux[169] à cause de la difficulté que rencontre Marlow à comprendre le personnage et ses rêves ; il a besoin de Stein pour percevoir que Jim est un romantique (LJ 199). Jim n'est pas apte à dissimuler ses

---

[168] Le narrateur de *Lord Jim* insiste au contraire sur la blancheur associée au personnage de Jim au Patusan.
[169] Voir *supra*, p. 299.

intentions et fuit lorsque la vérité menace de surgir quand Razumov joue avec elle comme il joue avec les mots.

Cette caractéristique fait que pour Jim le rêve est possible, mais la plongée dans l'imaginaire que décrit son destin par sa capitulation devant Doramin, ce dernier saut hors de la civilisation et du langage, rendent sa mort inévitable. Ce sera pour lui l'unique façon de refuser la division qui le constitue comme sujet et qui se trouve symbolisée à la fois par son manque de bravoure sur le *Patna* et par la faille dans le paysage du Patusan.

Razumov, bien au contraire, n'est conscient que de cette faille et ne cesse de se positionner au bord du gouffre : son personnage est cynique par sa propension à jouer avec les mots qui cachent et révèlent à la fois. Car, comme le suggère le professeur de langues dans une phrase désormais emblématique de *Under Western Eyes* : "Words, as is well known, are the great foes of reality" (UWE 3). Les mots sont pour Razumov ce que les couleurs sont pour le peintre, destinées à être mélangées, altérées, à donner des illusions de lumière et de perspective, à signifier alors qu'elles ne sont que matière morte. Les mots sont les ennemis de la réalité car ils tissent au-devant le voile des semblants[170]. Razumov va jouer à ne lever qu'un pan du voile, puis à le rabattre, dans un jeu de dissimulation et de dévoilement. Son arme première sera l'ironie.

Celle-ci ne se limite pas à son personnage mais contamine chaque page du roman. Ainsi, dans *Under Western Eyes*, la vérité n'est jamais toute :

> Si la vérité consiste à tout dire, il ne s'ensuit rien de vrai. Pour dire la vérité, [...] il ne faut pas dire tout, il ne faut pas la dire toute, il faut la dire pas-toute[171].

Il en va de même avec le mensonge qui contient inévitablement une part de vérité, comme cela apparaît très clairement dans le dialogue avec Sophia Antonovna. Cette longue scène est parsemée de renvois à la trahison de Razumov ainsi qu'à la

---

[170] Conrad utilise l'expression " the veil of inadequate words" pour évoquer l'incapacité du langage à retranscrire les faits et sa tendance à dissimuler plus qu'il ne dévoile (Conrad, *Notes on Life and Letters*, p. 88).
[171] Regnault, in G. Miller, p. 170.

dimension linguistique et métatextuelle de son histoire. Voici un extrait de ce dialogue où l'ironie dramatique est à son comble :

> "Yes, I stayed at home. **As my actions are remembered and written about**, then perhaps you are aware that I was not seen at the lectures next day. Eh? You didn't know? Well, I stopped at home – the live-long day."
> As if moved by **his agitated tone**, she murmured a sympathetic "I see! It must have been trying enough."
> "**You seem to understand** one's feelings," said Razumov steadily. "**It was trying. It was horrible; it was an atrocious day. It was not the last.**" (UWE 260, je souligne).

Les échos au triste passé de Razumov sont perceptibles par le lecteur et soulignent l'ignorance de Sophia, sans entacher toutefois la sincérité qui fait d'elle un personnage sympathique et rend la position du narrataire et du narrateur incertaine vis-à-vis des révolutionnaires en tant que groupe. Le manichéisme est franchement rejeté pour laisser place à un mode de signification qui fait la part belle à l'ambivalence et l'indécidabilité.

> La stratégie n'est autre que la « double-entente » de Barthes, leurre et dévoilement articulés sur deux écoutes, et qui nécessitent la distinction de deux destinataires[172].

Les personnages sont par conséquent soumis à l'ironie du texte, et ce au travers du protagoniste. Tous en sont victimes. Par exemple, avec Peter Ivanovitch, Razumov n'hésite pas à clamer son patriotisme puisqu'il n'a d'autre mère, et d'autres parents, que la Russie elle-même :

> "I have no father. So much the better. But I will tell you what: my grandmother's grandfather was a peasant – a serf. See how I am one of you. I don't want any one to claim me. But Russia can't disown me. She cannot!"
> Razumov struck his breast with his fist.
> "I am *it*!" (UWE 209)

Il joue évidemment sur le sens du déictique "you" qui peut désigner les Russes dans leur ensemble aussi bien que les révolutionnaires rassemblés autour de Peter

---

[172] Paccaud-Huguet, « Ironie et dialogisme ? chez Joseph Conrad », p. 41, cite Roland Barthes, *SZ*, p. 151.

Ivanovitch. Son rôle d'espion lui permet de conserver un certain secret quant à son identité et sa vraie nature, et de ne pas se dévoiler entièrement :

> "I have been impelled, compelled, or rather sent – let us say sent – towards you for a work that no one but myself can do [...] Here I stand before you – confessed! But one thing more I must add to complete it: a mere blind tool I can never consent to be." (UWE 229)

L'ironie est orientée vers le récepteur, c'est-à-dire Peter Ivanovitch, qui est invité à comprendre que ce qui « oblige » Razumov à agir et « l'envoie » à Genève est une conviction personnelle, une vocation, une vision. Le lecteur sait que cette force s'appelle en réalité autocratie. Puis l'on peut détecter un autre niveau ironique qui vise Razumov cette fois. Seul le lecteur (avec le narrateur qui n'en dit rien toutefois) perçoit que la « confession » dont parle le protagoniste n'est ici qu'un leurre et en annonce une autre qui sera, elle, bien réelle. Cette seconde confession mettra à jour l'aveuglement qui touche tous les personnages du texte puisque, à un moment ou un autre, ils se laissent tromper par l'ironie. Cette stratification ou cet effeuillement de l'ironie montre que « le véritable sujet de l'opération ironique n'est autre que le pôle de la réception[173] » qui, par sa capacité à en repérer les différentes implications, donne vie à l'instabilité du sens.

Cette indécidabilité est une constante dans le roman. Chaque situation ou conversation est propice à un traitement ironique qui donne le ton à l'ensemble du texte dans une structure d'échos. Peter Ivanovitch, par sa réaction enthousiaste vis-à-vis de Razumov, reproduit ainsi l'erreur de Haldin qui offre toute sa confiance à celui qui le trahira. Les victimes de cette ironie apparaissent souvent quelque peu ridicules. Ainsi, l'erreur de jugement commise par Haldin rappelle l'*hamartia* tragique, mais son personnage demeure sans grandeur et il apparaît le plus souvent comme un fantôme muet et immobile ou comme une voix sans image[174].

Même Mikulin, qui semble tout savoir sur le jeune homme, est victime de l'ironie de Razumov.

---

[173] Paccaud-Huguet, « Ironie et dialogisme ? chez Joseph Conrad », p. 43.
[174] Le spectre de Haldin est muet et immobile au contraire, par exemple, du vieil Hamlet qui prend la parole et se meut. Le fantôme dans *Under Western Eyes* n'a plus de pouvoir transcendantal sur les autres personnages, il ne donne pas d'ordre mais surgit dans les interstices de la vie, dans les conversations, dans les silences ou dans un regard. Il n'est plus au-dessus, il est partout, aussi bien derrière que devant le voile.

> "Listening is a great art," observed Mikulin parenthetically.
> "And getting people to talk is another," mumbled Razumov. (UWE 92)

Plus tard dans le roman, la chute de Mikulin sera décrite en des termes également ironiques :

> The downfall of His Excellency Gregory Gregorievitch Mikulin (which did not occur till some years later) completes all that is known of the man. (UWE 306)

Cependant il est présenté sous un angle nettement plus favorable que son ami le Général T–, "the embodied power of autocracy, grotesque and terrible" (UWE 84) : "Councillor Mikulin was not only a clever but also a faithful officer" (UWE 305). Mikulin est à la fois sympathique et inquiétant :

> The mild gaze rested on him, not curious, not inquisitive – certainly not suspicious – almost without expression. In its passionless persistence there was something resembling sympathy. [...]
> "I must be very prudent with him," he warned himself in the silence during which they sat gazing at each other. (UWE 86)

Sa douceur déstabilise Razumov qui se tient sur la défensive : "The diary of Mr. Razumov testifies to some irritation on his part" (UWE 86). L'ironie paraît ici davantage orientée vers le protagoniste qui se trouve entre les mains des autocrates et dont tous les faits et gestes sont connus d'eux : "Where to?" (UWE 99), demande Mikulin à Razumov qui s'apprête à se retirer.

Malgré son sentiment de supériorité intellectuelle ("The renewed sense of his intellectual superiority" UWE 89) et de liberté ("In that respect I am more free than any social democratic revolution could make me" UWE 98), l'œil tenace de Mikulin ne le quitte pas et suggère que le protagoniste devra désormais vivre sous le regard des autres : en Russie, après l'arrestation de Haldin, il sait que les étudiants l'observent (UWE 298) et c'est chez un oculiste qu'il a rendez-vous avec Mikulin (UWE 304). A Genève, il s'isole afin de pouvoir écrire son journal sur une petite île qui n'intéresse personne :

> the people crossing over in the distance seemed unwilling even to look at the islet where the exiled effigy of the author of the *Social Contract* sat enthroned above the bowed head of Razumov in the sombre immobility of bronze. (UWE 291)

Son désir d'échapper au regard des autres est à l'image du jeu qu'il mène avec la vérité, l'effleurant tout en la déformant. "The fellow is a mere phantom..." (UWE 96), dit-il lors de son entrevue avec Mikulin au sujet de Haldin afin de signifier l'impuissance de ce dernier. Mais ironiquement cela implique que son image spectrale peut, désormais, ne plus le quitter.

> For the dead can live only with the exact intensity and quality of the life imparted to them by the living. (UWE 304)

Si Mikulin, d'une certaine manière, désamorce le processus ironique enclenché par le protagoniste, c'est précisément parce qu'il est le seul avec qui Razumov peut parler de Haldin sans ambiguïté :

> [...] Councillor Mikulin was the only person on earth with whom Razumov could talk, taking the Haldin adventure for granted. And Haldin, when once taken for granted, was no longer a haunting, falsehood breeding spectre. Whatever troubling power he exercised in all the other places of the earth, Razumov knew very well that at this oculist's address he would be merely the hanged murderer of M. de P– and nothing more. (UWE 304)

L'ironie du texte est donc « instable – dissimulée – généralisée[175] », changeant sans cesse d'objectif et de tonalité selon les personnages mis en scène. Avec Natalia, Razumov a également recours à l'ironie pour se protéger tout en laissant filtrer des allusions voilées à sa trahison.

> "I can, at any rate, thank you for not dismissing me from your mind as a weak, emotional girl. No doubt I want sustaining. I am very ignorant. But I can be trusted. Indeed I can!"
> "You are ignorant," he repeated thoughtfully. (UWE 180-181)

Chacun d'eux donne un sens différent au mot "ignorant". Pour Razumov, cela signifie que Natalia ne sait rien de la véritable cause de la mort de son frère. Pour la jeune fille, il s'agit d'une simple naïveté quant aux intrigues et aux tribulations des révolutionnaires. Quoiqu'il en soit, l'ironie majeure de la relation Razumov / Natalia

---

[175] Muecke, in *Poétique n° 36*, p. 483, cite W. C. Booth (*Une rhétorique de l'ironie*, p. 240) : « De là la description que fait Booth de la « distinction fondamentale » qui existe entre ironie « stable » et ironie « instable », distinction présentée comme un « formidable abîme ». Sur le versant extrême de cet abîme séjournent ces mégathériums qui ont nom : relativisme, scepticisme, nihilisme et pluralisme, monde de sables mouvants et de miasmes où le lecteur perd tout contact et tout sens de sa solidarité avec l'ironiste ». Razumov est cet ironiste jusqu'à ce qu'il abandonne le double-entendre pour se confesser.

réside dans l'impression qu'elle donne d'une vengeance prise par Haldin sur celui qui l'a trahi :

> The trustful girl! Every word uttered by Haldin lived in Razumov's memory. They were like haunting shapes; they could not be exorcised. The most vivid amongst them was the mention of the sister. The girl had existed for him ever since. But he did not recognize her at once [...]. It was only her outstretched hand which brought about the recognition. It stands recorded in the pages of his self-confession that it nearly suffocated him physically with an emotional reaction of hate and dismay, as though her appearance had been a piece of accomplished treachery. (UWE 167)

Le spectre de Haldin fait retour avec Natalia :

> I understood well enough that all their conversations must have been referred mentally to that dead man who had brought them [Natalia and Razumov] together. (UWE 201)

Il dépose son ombre sur chaque recoin du récit, chaque dialogue, chaque action et met en marche le processus de l'ironie comme mention, c'est-à-dire :

> [...] ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis[176].

Confronté à la mère de celui qu'il a trahi, l'écho se fait plus proche et l'ironie s'accentue pour devenir sarcasme[177] :

> The fifteen minutes with Mrs Haldin were like the revenge of the unknown: that white face, that weak, distinct voice; that head, at first turned to him eagerly, then, after a while, bowed again and motionless [...] had troubled him like some strange discovery. [...] But it did not matter. Nothing could touch him now; in the eyes of the revolutionists there was no shadow on his past. The phantom of Haldin had been walked over, was left behind lying powerless and passive on the pavement covered with snow. And this was the phantom's mother consumed with grief and white as a ghost. (UWE 340)

Cependant le sarcasme se retourne ensuite contre lui-même ; le fantôme ressurgit dans la phrase au moment précis où il se dessine sur le visage de la mère[178].

---

[176] Sperber et Wilson, in *Poétique* n° 36, p. 408.
[177] *Ibid*., pp. 411-412 : « Lorsque l'écho est lointain et vague, l'ironie ne visera pas de cible déterminée ; à l'inverse […] lorsque le locuteur fait écho au destinataire, il y aura sarcasme. »

Le spectre ne disparaît pas mais se dresse inlassablement devant les yeux de Razumov :

> [...] he became conscious of anger in his stern mood, the old anger against Haldin reawakened by the contemplation of Haldin's mother. And was it not something like enviousness which gripped his heart, as if of a privilege denied to him alone of all the men that had ever passed through this world? It was the other who had attained to repose and yet continued to exist in the affection of that mourning old woman, in the thoughts of all these people posing for lovers of humanity. It was impossible to get rid of him. (UWE 341)

Ceci est d'autant plus évident avec l'arrivée de Natalia qui oblige Razumov à rompre le voile des semblants. L'image spectrale de Haldin se fait porteuse de l'objet voix qui outrepasse les lois du langage et de la dissimulation, et parle au travers de Razumov, lors de sa confession. Cette voix-là ne vise pas un savoir mais touche à la division même qui constitue le sujet : à son extimité[179] . La voix se situe entre lieu et savoir, entre le sujet et son discours. Ainsi Razumov s'adressant à Natalia semble davantage se parler à lui-même, dans un acte d'auto confession :

> He seemed to me to be watching himself inwardly, as though he were trying to count his own heart-beats, while his eyes never for a moment left the face of the girl. (UWE 349)

L'ironie fonctionne donc dans *Under Western Eyes* comme les voix étrangères dans *Lord Jim* sur le mode de la spectralité. C'est pourquoi le roman « russe » de Conrad est si complexe et si riche, excédant toutes les tentatives d'interprétation du texte qui paraît écrit par "an ironical finger" (UWE 289). L'ironie donne à *Under Western Eyes* « une dimension dialogique – et polyphonique[180] » car « un énoncé ironique ne peut fonctionner comme tel que parce qu'il est écho d'autres voix, d'autres textes[181] ». Les voix étrangères qui émaillent le récit de *Lord Jim*[182] sont

---

[178] Cette coïncidence de l'entrevue avec la mère et du souvenir du fantôme rappelle que selon Conrad la Russie, dont nous avons déjà souligné la fonction maternelle et originelle pour Razumov, n'est qu'une réalité spectrale : "For a hundred years, the ghost of Russian might, overshadowing with its fantastic bulk the councils of Central and Western Europe, sat upon the gravestone of autocracy, cutting off from the air, from all knowledge of themselves and of the world, the buried millions of Russian people." (Conrad, *Notes on Life and Letters*, p. 86)
[179] Voir *supra*, p. 99.
[180] Paccaud-Huguet, « Ironie et dialogisme ? chez Joseph Conrad », p. 45.
[181] *Ibid*., p. 42.
[182] Pour une étude détaillée de ces voix étrangères, voir Moutet, « Les voix étrangères dans *Lord Jim* : parole indigène et parole métisse », *L'Epoque Conradienne*, 2004, pp. 139-153. Marlow hésite entre

paradoxalement gommées dans *Under Western Eyes* par un professeur de langues attentif à la syntaxe, au mot juste, et à la fidélité de sa traduction. Mais on sait depuis toujours que traduire, c'est trahir, et c'est bien ce que reconnaît le narrateur dès l'ouverture du roman. Sa fonction vient répéter sur le plan de la narration l'acte de trahison dépeint dans la diégèse. Le récit est donc inévitablement habité par les voix des autres personnages que le professeur se doit de nous transmettre :

> There is a sophisticated interplay of voice and perspective in this novel: the narrative perspective of the language teacher as personal narrator influences the tone, and partly also the content, of the voices he claims to report, and yet the perspective is not wholly unaffected by these *voices*[183].

L'ironie tient alors son effet non seulement du personnage de Razumov mais aussi de celui du narrateur et de la situation narrative elle-même. Le narrateur est une des victimes de l'ironie du protagoniste :

> [...] I imagined him exclaiming inwardly –
> "Her confidence! To this elderly person – this foreigner!" (UWE 179)

La confrontation entre les deux personnages pourrait rendre l'ironie encore plus abrupte, d'autant plus que le narrateur ne cache pas toujours la jalousie qu'il éprouve face à l'affection naissante entre Razumov et Natalia :

> I didn't like him speaking to this frank creature so much from under the brim of his hat, as it were. (UWE 180)

Le professeur craint que l'émotion n'envahisse la scène, confirmant ce que John Hollander dit du langage : "Words not only get out of hand, but their unruly activity eroticises what they signify[184]."

---

l'acceptation de l'altérité et son refus « quand l'étranger qui prétend avoir voix au chapitre se trouve également être une femme et / ou avoir la peau brune. » Ces fluctuations dans le point de vue narratif sont des « dispositifs discursifs » mis en place par Marlow. Ils offrent une source supplémentaire d'ironie dans *Lord Jim* qui, comme dans *Under Western Eyes*, déstabilise le sens. « Ces dispositifs sont souvent intentionnellement révélés par l'auteur dont l'ironie porte alors fortement sur le narrateur qu'il a choisi. Parfois, en revanche, on est dans le domaine de l'indécidable. »

[183] Lothe, *Conrad's Narrative Technique*, p. 288. Jakob Lothe explique, dans l'introduction à son ouvrage, l'emploi des expressions "authorial narrator" et "personal narrator" : "The basic formal criterion I use is the grammatical one of pronominal reference: third-person personal pronouns signify an authorial narrator, first-person pronouns a personal narrator" (*Ibid*., p. 13)

[184] Hollander, in Fabb, p. 124.

Le professeur est d'ailleurs soumis à l'ironie de l'auteur et du lecteur cette fois lorsqu'il avoue, parce que justement il s'en défend, une attirance malvenue pour la jeune fille : "Without fear of provoking a smile, I shall confess that I became very much attached to that young girl" (UWE 102). Les sentiments du narrateur pour Natalia sont précisément de nature à faire sourire car, quoique ayant l'âge d'être son père, ce qu'il ressent pour elle relève du désir. Il a beau chercher à le dissimuler derrière des louanges de la « personnalité » de Natalia, l'attrait est avant tout « physique » :

> I became aware, notwithstanding my years, how attractive physically her personality could be to a man capable of appreciating in a woman something else than the mere grace of femininity. (UWE 102)

A deux reprises donc l'emploi de la dénégation ne fait que suggérer avec plus de force l'ambivalence de son attitude envers la jeune femme. C'est par procuration, en tant qu'observateur des échanges de mots et de regards entre Natalia et Razumov qu'il trouvera une réponse à sa pulsion. L'écriture l'autorise à dire son désir par-delà le chiffrage de la lettre : comme le style pour l'auteur, la narration est le lieu où se loge l'objet *a* pour le professeur de langues.

Ce dernier, au contact de l'écriture qui libère quelque chose de la lettre – le désir, la voix, le regard – va alors, un peu à la manière de Mikulin, permettre de désamorcer le processus ironique. Il éprouve d'abord une certaine pitié pour le personnage : "I was sorry for him" (UWE 179). Puis cela se transforme en sympathie mutuelle :

> "I think that you people are under a curse."
> He made no sound. It was only on the pavement outside the gate that I heard him again.
> After all, I preferred this enigmatical young man to his celebrated compatriot, the great Peter Ivanovitch. [...] As we stood on the curbstone waiting for a tramcar to pass, he remarked gloomily –
> "I like what you said just now."
> "Do you?"
> We stepped off the pavement together. (UWE 194)

Ainsi, il ne se contente pas d'observer simplement mais il avance sa propre interprétation des faits et des personnages : "The narrator is here clearly reflective

and evaluative, not merely a neutral recorder[185]." Cette transformation est vitale pour la lisibilité du texte et permet au lecteur de s'investir dans un travail de lecture qui s'oriente sur la piste tragique sans s'y engouffrer plus que dans *Lord Jim*.

L'ironie est une des clés du roman, mais elle ne permet que d'entrouvrir des portes, illustrant bien l'évanescence du style conradien. Toute approche théorique du texte est aussitôt remise en jeu par une nouvelle variation. Lorsqu'on a, par exemple, évalué la sympathie du narrateur pour le protagoniste, les conclusions susceptibles d'être tirées sont à leur tour ébranlées par le lien qui unit, ou désunit, narrateur et auteur. Ceci est particulièrement pertinent à propos de *Under Western Eyes*.

> In *Lord Jim* Marlow's narrative is presented and edited by an authorial comment, but the fact that this apparently omniscient narrator largely refrains from imposing evaluative judgements on Marlow can be interpreted as another indication of the narrative and thematic authority of Marlow as a personal narrator with an original and productive authorial function[186].

En effet, l'apparition de Marlow au chapitre IV s'insère aisément dans le cours du récit et le narrateur premier – ou "authorial narrator" selon la terminologie de Jakob Lothe – ne remet pas en question l'autorité de ce narrateur second – ou "personal narrator".

Dans l'autre roman, le professeur est d'emblée mis aux commandes du récit. Mais le caractère d'étrangeté qu'a la culture russe à ses yeux le place dans la position inconfortable du traducteur confronté aux « difficultés de l'écriture et de la communication[187] ».

> Although these reservations and the emphasis on spatial and attitudinal distance are to some extent counteracted by the narrator's generalizations and display of knowledge, their in-built contradictions serve to augment fictional fragmentation[188].

La situation narrative semble favoriser une prise de distance de l'auteur, d'où l'importance de l'ironie dans *Under Western Eyes* :

---

[185] Lothe, *Conrad's Narrative Method*, p. 269.
[186] *Ibid*., p. 174.
[187] "the problems of writing and communication", *ibid*., p. 293.
[188] *Ibid*., p. 292.

> [...] the narrative originality of *Under Western Eyes* resides essentially in the manner in which the language teacher's personal narrative is undermined and modulated by means of authorial irony[189].

Il est toutefois essentiel de noter que le degré d'ironie et la distance entre auteur et narrateur sont sans cesse variables.

Les « échos ironiques[190] » dans *Under Western Eyes* se croisent et s'entrecroisent donc, donnant l'effet de variations sur un même thème, celui de la trahison. Ils accentuent les effets de résonance dans le texte, creusant un peu plus l'espace sonore déjà ouvert par la multiplicité – suggérée plutôt que montrée – des langues et des discours dans le texte. Au lieu de se limiter à la « transgression ludique de la loi de sincérité[191] », *Under Western Eyes* utilise l'ironie pour ébranler les fondements de toute pensée qui pourrait primer au moment de la lecture :

> La duplicité de Razumov ne fait alors qu'illustrer ce qu'il advient quand la dimension ludique est court-circuitée, quand l'écho ironique perd sa fonction d'appel à la reconnaissance pour ne faire triompher qu'un point de vue, celui du locuteur[192].

Le texte menace de perdre sens dans ce jeu tragique qui emmène le protagoniste vers un châtiment certain. L'échange avec le narrataire étant brouillé, le codage ironique se transforme plutôt en « bruit ironique » qui

> est événement qui à la fois communique et cesse de communiquer ; il dénonce le leurre de la transparence, démasque la duplicité et l'équivoque dans le discours politique, journalistique [...] et n'est l'écho salutaire de rien[193].

L'ironie ne renvoie plus à un sens caché, mais à l'absence de sens : Razumov est un traître à la fois pour les révolutionnaires et pour le gouvernement russe ; il est fasciné par Natalia comme par son frère. Ce qui se révèle en fin de compte derrière sa duplicité, c'est l'horreur qui touche à l'indicible, l'envers d'un monde civilisé, le gouffre où mensonge et vérité se rejoignent et s'annulent – la faille du Patusan.

---

[189] *Ibid*., p. 302.
[190] Sperber et Wilson, in Poétique n° 36, pp. 407.
[191] Paccaud-Huguet, « Ironie et dialogisme ? chez Joseph Conrad », p. 45.
[192] *Ibid*., p. 43.
[193] *Ibid*., p. 44.

3. Tragédie silencieuse.

Le traitement de l'ironie dans *Under Western Eyes* esquisse les contours de « lalangue » qui

> fait qu'une langue n'est comparable à aucune autre, en tant que justement elle n'a pas d'autre, en tant aussi que ce qui la fait incomparable ne saurait se dire.
> Lalangue, est, en toute langue, le registre qui la voue à l'équivoque[194].

Le rôle du professeur relève alors d'une impossibilité qui apporte une tonalité tragique à la narration : comment être fidèle à « lalangue » ? Comment traduire ce qui est hors les mots ? Comment dire la voix ? Dans le paradigme tragique, « lalangue » devient objet vocal et la lettre surgit comme déchet qui chute, tels les mots répétés mécaniquement par un perroquet. Ainsi, le "I am *it*" (UWE 209) de Razumov, qui veut tout et ne rien dire à la fois, s'avère intraduisible, car il ne renvoie à aucun autre qui ne le trahisse. Ce "it" fait référence à l'objet, à la Chose, mais quelle est-elle pour son interlocuteur, le narrateur ou encore le lecteur ?

Cet aspect du roman souligne donc en même temps la dimension tragique du personnage de Razumov pour qui « lalangue », dont la « figuration la plus directe est bien la langue maternelle[195] », est équivoque à l'extrême, car lui n'a pas de mère si ce n'est la mère-patrie, la Russie. Conrad, dans le texte "Autocracy and war", écrit et partage la phrase de Bismarck : « La Russie, c'est le néant[196] ». De même, l'origine de Razumov est une immensité sans limite et sans repère qu'il ne peut que contempler et dont il se sent l'héritier :

> Razumov received an almost physical impression of endless space and of countless millions.
> He responded to it with the readiness of a Russian who is born to an inheritance of space and numbers. Under the sumptuous immensity of

---

[194] Milner, p. 22. Selon Jacques-Alain Miller, « lalangue » est « la parole avant son ordonnancement grammatical et lexicographique. C'est aussi bien la mise en question du concept de parole, conçue alors non pas comme communication mais comme jouissance. » (J. A. Miller, « Les paradigmes de la jouissance », p. 25)
[195] *Ibid*., p. 21.
[196] Conrad, *Notes on Life and Letters*, p. 94. L'anneau qu'utilisa Bismarck pour imager sa remarque sur la Russie n'est pas sans rappeler celle donnée à Stein puis à Jim au Patusan. La bague pourrait être un symbole de l'écriture conradienne, dont le contour lumineux borde le vide, dont les mots ornent le néant.

> the sky, the snow covered the endless forests, the frozen rivers, the plains of an immense country, obliterating the landmarks, the accidents of the ground, levelling everything under its uniform whiteness, like a monstrous blank page awaiting in the record of an inconceivable history. [...]
> It was a sort of sacred inertia. Razumov felt a respect for it. (UWE 33)

La Russie trouve son reflet dans le pouvoir qu'elle héberge, l'autocratie ; toutes deux dévorent leurs enfants : Ziemianitch, "[a] true Russian man!" (UWE 30), se noie dans l'alcool pour oublier ses craintes ("the consoling night of drunkenness", UWE 30). La triste fin de Mikulin, "one of those powerful officials" (UWE 305), montre que

> the savage autocracy [...] does not limit its diet exclusively to the bodies of its enemies. It devours its friends and its servants as well. (UWE 306)

Le Nom-du-Père y est forclos : le Prince à qui est attribuée la paternité de Razumov n'a pas de nom, de même que dans *Lord Jim* le père du protagoniste n'est pas nommé. Jim sera d'ailleurs appelé "Mr. James" (LJ 183), comme pour éclairer plus nettement encore l'absence du nom patronymique[197]. A l'image de Stein et Marlow, certains personnages masculins de *Under Western Eyes* semblent fonctionner comme des images paternelles mais Razumov ne peut en accepter aucune :

> his quest for the Paternal Metaphor is but a pretence, but a necessary one, aiming at a more absolute denial of the Father's Law. The best appears in Razumov's relation with Genaral T–, Mikulin and Peter Ivanovitch[198].

Tous sont des figures paternelles en faillite : le Général serait « le père cruel[199] » et donneur de mort, Mikulin réduit Razumov à l'état d'objet en faisant de lui un des « outils[200] » de l'autocratie ; enfin, Peter Ivanovitch est la cible de l'ironie de Razumov. Bien que ce dernier éprouve quelque attrait pour l'illustre personnage,

---

[197] Alors que chez Hardy le Nom-du-Père dysfonctionne il est en même temps terriblement présent dans le récit. Ce n'est que temporairement qu'il peut être forclos, et ce uniquement pour le personnage de Sue.
[198] Paccaud-Huguet, "The Name-of-the-Father in Conrad's *Under Western Eyes*", p. 211.
[199] *Ibid*., p. 211.
[200] *Ibid*., p. 212.

il semble en même temps mu par le désir de tuer cet « avatar décadent de la métaphore paternelle[201] ».

Cette forclusion du Nom-du-Père empêche le nouage du symbolique aux autres ordres. C'est la raison pour laquelle les personnages conradiens sombrent si aisément dans l'imaginaire, comme le fait Jim en choisissant de mourir selon son idéal héroïque, à moins qu'ils ne rejoignent l'horreur du réel à la manière de Kurtz :

> The Conradian hero is an outlaw in all the senses of the word since his tragic flaw lies in the refusal to live like a common mortal, combined with his denial of speech as the only symbolic means to counteract and somehow survive the power of death already at work in our living bodies[202].

Bien que Razumov tente de nier son statut d'être mortel en rejetant la finitude qu'impose la loi paternelle, le texte ne le condamne pas à mort. Il semble plutôt lui faire justice en l'affublant d'une surdité qui lui permet d'échapper à la loi du langage[203]. Pourtant, il ne peut s'affranchir de la toute-puissance imaginaire de la mère-patrie ou de l'autocratie, dont l'unique alternative pour un enfant de la Russie tel que lui est le discours des révolutionnaires : comme Sue, il est prisonnier d'un imaginaire qui ne peut conduire qu'à un autre imaginaire. Il n'y a donc pas d'ailleurs pour Razumov puisque cela supposerait qu'il y ait des frontières. Il ne peut fuir vers un Patusan, mais est contraint de retourner vers la terre originelle.

Tandis que Tess ou Jude sont ostensiblement marqués du sceau de la mortalité, que ce soit à cause de leur nom qui les insère dans une chaîne familiale où une génération s'éteint pour qu'une autre advienne ou à cause de la mort de leurs enfants. La logique tragique est là déployée, alors que dans le tragique conradien le modèle classique est mis à distance : *Under Western Eyes* introduit un protagoniste sans racine – "a nameless, therefore lawless hero[204]" –, sans idéal, dont la mission

---

[201] "Peter Ivanovitch could be seen as a degenerate avatar of the Paternal Metaphor", *ibid*., p. 213.
[202] *Ibid*., p. 215.
[203] "Those who were born in problematic parentage circumstances may be (or feel) thereby excluded from the condition of ordinary mortals; the door is then open to the realm of imagination, where the subject may believe himself free from human ties […], free from mortality (hence Razumov's attempts at denying death in all its connections), and free from men's common use of speech (which accounts for his verbal duplicity)." *Ibid*., p. 215.
[204] *Ibid*., p. 216.

véritable est souillée par un acte de trahison, et à qui Haldin et bien d'autres attribuent une grandeur d'âme qui n'est que semblant.

Les notions de *hamartia*, *némésis*, *catharsis* sont parodiées dans l'histoire de Haldin, d'une manière similaire aux références faites à Shakespeare dans *Lord Jim*. La famille éplorée du jeune révolutionnaire joue un rôle essentiel qui rappelle les tragédies familiales de la Grèce Antique. Son erreur de jugement est flagrante dans sa façon de voir Razumov et la rétribution du meurtre de Mr. de P– ne se fait pas attendre. Enfin la *catharsis* pourrait se manifester dans la volonté de Natalia de se consacrer au peuple russe, mais aussi d'une façon ironique dans ce qui conduit Razumov à se confesser.

L'ironie ressurgit alors au cœur même du traitement du tragique dans *Under Western Eyes* qui attribue à Haldin, « personnage zéro » du récit, toujours décrit comme absent ou spectral, les critères aristotéliciens de la tragédie. Celle-ci se fait contre-modèle[205], simple ombre sur le texte, assaillie de toute part par le pouvoir corrosif du langage. Razumov n'est pas un héros, ni même un anti-héros, car il ne semble pas avoir d'autre pensée que pour lui-même, tant il est isolé dans un narcissisme forcené, plus extrême encore que dans le cas de Jim. Il ne rêve que de sa médaille et décide de trahir Haldin afin de recouvrer sa tranquillité. Il se construit et se révèle en tant que personnage au fur et à mesure des conversations qu'il mène avec les autres actants du roman, c'est-à-dire au travers du langage, et c'est en ce lieu aussi que se tisse la fine toile du tragique.

Tout parle dans *Under Western Eyes*. Ça parle. Car il n'y a pas de vie sans les mots – il n'y a pas de mort non plus sans les mots, puisque ceux de Haldin ressurgissent inlassablement dans le texte. Jacques Darras évoque admirablement ce dilemme conradien auquel Razumov est lui aussi confronté :

> Pour avoir douloureusement accompli le même voyage que tant d'exilés d'Europe centrale de son siècle, il semble que Conrad le polonais se soit emporté lui-même définitivement hors de la langue. [...] Divorce douloureux, tellement douloureux d'ailleurs qu'il n'a

---

[205] Voir *supra*, p. 330.

> plus, pour se défendre de lui-même, que la protection de l'ironie. Mais qui pourrait donc tenir longtemps sur le fil coupant de l'ironie[206] ?

La seule issue pour le personnage de Razumov dépend donc de sa relation au langage : il lui faut rejeter la duplicité – et c'est ce qu'il fait en choisissant de se confesser – pour ne pas sombrer totalement dans le gouffre du non-sens, dans le vide où la signification se multiplie, se ramifie et s'entrelace jusqu'à s'autodétruire[207].

> "I made myself free from falsehood, from remorse – independent of every single human being on this earth." (UWE 368)

C'est dans le châtiment que lui inflige un autre espion et à travers l'ironie d'une telle situation[208] que le texte parvient à extraire le protagoniste du tourbillon qui l'entraîne, comme Jim auparavant, vers la mort.

Grâce à Nikita qui lui brise les tympans, Razumov trouve le silence. Cet acte de violence à l'origine de la surdité du protagoniste lui permet de ne plus entendre les commérages et autres paroles qui sortent de la bouche des révolutionnaires, des autocrates ou des européens :

> "Gossips, tales, suspicions, and all that sort of things we know how to deal in to perfection. Calumny, even." (UWE 206)

Cela constitue finalement un acte de libération ; Razumov devient enfin autre chose qu'un « label » (UWE 14) :

> "Some of us always go to see him when passing through. He is intelligent. He has ideas… He talks well, too." (UWE 379)

---

[206] Darras, p. 44.

[207] Jakob Lothe suggère que le roman dans son ensemble suit également une trajectoire qui à la fois lui confère un ton ironique et accentue l'impact du récit sur le lecteur : "Large sections of the novel are distinguished by a strikingly effective psychological realism which seems to defy, or run counter to, the problematic position and function of the language teacher." (Lothe, *Conrad's Narrative Technique*, p. 303) Cette double entité de l'œuvre rappelle la dualité du texte de *Lord Jim* : "the book is not only both an "exotic adventure story" and "a complexly wrought "art novel" ", but it is also one in which these two characteristics are curiously intertwined." (*Ibid*., p. 134, cite Thomas Moser, in *Lord Jim*, Norton, p. ix)

[208] "Nikita, nicknamed Necator, with a sinister aptness of alliteration!" (UWE 266) est un personnage grotesque, cruel à l'extrême, chargé entre autres choses d'exécuter les espions. L'ironie s'entend déjà dans la voix de ce personnage qui blesse l'oreille ("pierced the ear ridiculously", UWE 266). De plus, Sophia Antonovna affirme à la fin du roman qu'il est lui-même un espion : "well, he has turned out to be a scoundrel of the worst kind – a traitor himself, a betrayer, a spy! Razumov told me he had charged him with it by a sort of inspiration…" (UWE 380). Ce qui différencie Razumov de Nikita, c'est que le dernier endosse la duplicité comme une seconde peau, sans souffrir d'être ainsi divisé.

Ce silence porte les traces de l'ironie qui a teinté tout le reste du récit : les mots sont devenus des gestes, les mensonges de Razumov se sont changés en paroles écoutées. Le langage comme semblant paraît avoir fait place au surgissement de la voix : voix de la sagesse, voix au-delà des discours politiques, au-delà de la question de la vérité. Razumov obtient ainsi ses lettres de noblesse une fois qu'il a accepté d'être divisé par le langage et d'en respecter les lois, moment qui coïncide avec sa surdité et sa nécessité de dépendre de quelqu'un pour survivre.

Le symbolique, plutôt que l'imaginaire, est ainsi restauré dans son autorité mais c'est aussi le réel, suggéré par le vide du silence, qui plane sur le texte lorsque les mots cèdent leur place au regard. La menace pénètre même les discours les plus radicaux : l'autocratie russe ne cesse d'être défiée par la violence des révolutionnaires ; le discours de ces derniers ne peut se défaire du pouvoir qui règne sur la Russie car son ombre – "the shadow of autocracy[209]" (UWE 107, 109) – les poursuit inlassablement. Dans l'espace d'un soupir, d'un mouvement ("Her shoulders moved slightly" UWE 109), d'un regard, le silence – "the silence of these ladies" (UWE 107) – permet à d'autres voix de s'immiscer. Le professeur de langues, celui qui use du langage, se trouve à plusieurs reprises dérangé par cette absence de parole, notamment face à Razumov :

> He stared at me so queerly that I hardly know how to define his aspect. I could not understand it in this connexion at all. What ailed him? What strange thought had come into his head? What vision of all the horrors that can be seen in his hopeless country had come suddenly to haunt his brain? (UWE 196)

L'esprit de Razumov est en effet sans cesse torturé par l'intrusion d'autres voix, que ce soit le rappel des mots écrits par Haldin ou le grincement émis par Nikita. Ses propres pensées ne peuvent se libérer de l'emprise qu'exercent sur lui ces voix étrangères. Voilà pourquoi son personnage est inévitablement divisé, soumis au pouvoir de l'Autre du langage. "The colour of the ink and the shapes of the letters are the same" (UWE 188) nous dit-il, quelle que soit la langue ; cependant l'objet voix

---

[209] Cette ombre aux yeux de Conrad est celle de la mort : "The conceptions of legality, of larger patriotism, of national duties and aspirations have grown under the shadow of the old monarchies of Europe. […] But under the shadow of Russian autocracy nothing could grow. […] It can only end." (Conrad, *Notes on Life and Letters,* p. 97)

perce l'enveloppe sonore des mots, quelque chose d'intraduisible se dit dans les paroles qu'entend le professeur et dans le journal de Razumov :

> La voix [...] habite dans le langage, elle le hante. Il suffit de dire pour qu'émerge, surgisse la menace que vienne au jour ce qui ne peut se dire[210].

C'est le personnage de Razumov qui illustre le plus distinctement cette idée, ses paroles n'étant jamais univoques, lui qui entend les échos de sa propre histoire dans chaque bribe de conversation, et qui de surcroît est victime d'hallucinations visuelles.

Car, pas plus que les mots, les personnes ne se limitent à leur présence physique. Madame de S– accable Razumov par son sourire sans vie et son regard morbide : "her angular and lifeless movements" (UWE 220), "her death's head smile" (UWE 224) ; "her eyes were lifeless" (UWE 225) ; tout chez elle paraît déjà mort, animé d'une vie « artificielle » (UWE 225). Elle est semblable aux fantômes dont lui parle le protagoniste : "There are phantoms of the living as well as of the dead." (UWE 224)

Les êtres vivants – les parlêtres dirait Lacan – ne sont jamais réellement et entièrement présents. Et les morts ne sont jamais totalement absents. Ainsi, le fantôme de Haldin hante l'espace infiniment blanc et inerte de la terre de Russie avant même qu'il ait été arrêté et exécuté :

> Suddenly on the snow, stretched on his back right across his path, he saw Haldin, solid, distinct, real, with his inverted hands over his eyes, clad in a brown close-fitting coat and long boots. He was lying out of the way a little, as though he had selected that place on purpose. The snow round him was untrodden. (UWE 36-37)

Cette hallucination semble si concrète, "had such a solidity of aspect" (UWE 37), qu'elle est plus dérangeante encore que la présence physique de Haldin car elle échappe aux critères de la représentation et à la loi du symbolique. C'est une présence spectrale, qui profite des interstices ouverts dans le champ de la vision ou du langage pour surgir :

---

[210] J.A. Miller, in *Quarto* n° 54, p. 51. La citation suivante de Mikhaïl Bakhtine soutient une idée similaire : « Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non,

> All this was bad. And all this was Haldin, always Haldin – nothing but Haldin – everywhere Haldin: a moral spectre infinitely more effective than any visible apparition of the dead. (UWE 299-300)

Razumov voit le fantôme de Haldin lorsqu'il est confronté au vide et au non-sens de la Russie. Lorsqu'il se retrouve à Genève, en terre étrangère, il y entend le récit des exploits du jeune révolutionnaire et les mots que ce dernier a écrits à son sujet. L'absence n'est donc jamais représentée comme telle dans *Under Western Eyes*. Les spectres occupent les espaces laissés vide par la disparition d'un personnage. Les vivants eux-mêmes ont une qualité spectrale, car si le souvenir de Victor Haldin s'estompe doucement, c'est que Natalia hante désormais l'esprit de Razumov : "It was she who had been haunting him now" (UWE 342).

Il n'y a donc nulle part l'espoir d'un Patusan pour le protagoniste de *Under Western Eyes*. L'indicible et l'invisible, le silence et le vide, l'objet regard et l'objet voix, par leur absence supposée, prennent possession de l'espace. La mort même est habitée de fantômes[211]. Razumov vivra donc, condamné à voir et à parler. N'entendant plus les voix des autres, il doit apprivoiser les autres voix qui l'obsèdent. Il ne peut revenir en arrière et effacer le passé comme Jim au Patusan, mais il lui faut le dire, lui donner voix sonore en se confessant pour qu'il cesse de le hanter, d'être une voix spectrale, désincarnée, toute-puissante.

Dans l'univers de *Under Western Eyes*, le rêve de paix – "concord[212]" (UWE 104) – de Natalia reste utopique car le monde est régi par les lois belliqueuses du langage. Ce rêve pointe seulement dans les regards qu'elle échange avec Razumov, dans l'écoute qui passe par le silence :

> It was as though he were coming to himself in the awakened consciousness of that marvellous harmony of feature, of lines, of glances, of voice, which made of the girl before him a being so rare, outside, and, as it were, above the common notion of beauty. (UWE 342-343)

---

il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. » (Todorov, L*e principe dialogique,* p. 77)

[211] On se souvient ici de Hardy qui ne concevait pas la mort comme une fin, voir *supra*, p. 157, n. 30.

[212] Ce terme apparaît dans "Autocracy and War" ("Concord and Justice", *Notes on Life and Letters,* p. 97), soulignant un peu plus l'investissement « hétérobiographique » de Conrad dans l'écriture de *Under Western Eyes* (voir *supra*, pp. 335).

De même à la fin du roman Razumov n'entend plus. Il est libéré du sens qui faisait de lui un être divisé, un maître dans l'art de la duplicité du langage, mais il voit et comprend. Ses paroles sont apaisées puisque les interférences entre lui et le silence ont disparu : il sait parler nous dit Sophia Antonovna (UWE 379). Car il a trouvé sa voix, la voix pure qui traverse le langage au-delà de la lettre, au-delà des mots, comme l'écrivain trouve un style :

> Aucune réalité humaine (symbolique) n'est pensable hors de ce rapport à la voix et à la cicatrice qu'elle laisse dans la traversée où elle s'évanouit, en devenant écriture sur les tables du corps[213].

C'est aussi ce que doit faire le lecteur pour ne pas achopper sur les écueils d'un récit aussi complexe que *Under Western Eyes*. Il faut écouter le texte nous chuchoter ses secrets au travers de la lettre et suivre le précieux conseil que donne l'auteur de *L'Ombilic et la voix* : « Comment lire ? En écoutant[214]. »

Il n'y a donc pas de hors langage dans *Under Western Eyes*[215] puisque l'indicible retentit dans le silence. Mais se dessine avec insistance, comme en ombre chinoise, « lalangue » à l'image des fantômes qui surgissent dans cet univers émaillé de visions contradictoires. Tandis que Jim recherche dans la mort la négation totale de la division du sujet, le protagoniste de *Under Western Eyes* doit souffrir et ne mourir qu'à demi pour trouver sa voix. Il ne peut totalement faire taire les autres voix puisque les révolutionnaires viennent entendre ses conseils.

Le dialogisme est nécessaire dans ce texte moderne qui rejette l'obscurantisme (UWE 34). Selon Sophia Antonovna,

> "There are evil moments in every life. A false suggestion enters one's brain, and then fear is born – fear of oneself, fear for oneself. Or else a false courage – who knows?" (UWE 379)

---

[213] Vasse, p. 200.
[214] Vasse, p. 218.
[215] Jakob Lothe montre de quelle manière le langage et l'écriture plus particulièrement influent sur la destinée de Razumov : "Concluding, then, I would emphasize the complicated relation between the sustained concern that *Under Western Eyes* shows with the problem of writing and communication and with the psychological issues which we have noted, and which stand as a paradigm of Razumov's development towards the confession with which the novel culminates. Though problematic, writing has its advantages too: Razumov is forced by his loneliness and moral anguish to write, but he also manages to use writing as a means of freeing himself from his guilt." (Lothe, *Conrad's Narrative Technique*, p. 293) Le langage est aussi vital pour Razumov qu'il l'est pour l'écrivain.

Le tragique est pour Conrad, comme pour Nietzsche, inscrit en filigrane dans chaque instant de la vie humaine[216] et indissociable de la teneur linguistique de cette vie. L'erreur et l'errance sont constitutives de toute individualité et le langage ne fait qu'accentuer cette propension à la méprise et à la duplicité. La faille qui divise un sujet est inévitable et même nécessaire : c'est ainsi que Peter Ivanovitch, amoureux d'une pauvre paysanne, apparaît plus humain, que la sincérité de Sophia aide à accepter sa dévotion à la violence du mouvement révolutionnaire, ou encore que Razumov trouve sa singularité et sa dignité.

Cette errance, c'est celle de tout sujet condamné à être séparé de son être par la nécessité de la signification. Le langage engendre à la fois le lien social et la tragédie humaine. Il est chaînon et division, à l'image du professeur de langues qui appartient au monde occidental. Son personnage nous invite à rencontrer Razumov, le Russe, "one of us" (UWE 159) diront les révolutionnaires, cette même expression que Marlow, le narrateur, utilise pour désigner Jim.

La froide Russie évince donc l'image du Patusan, et le roman n'offre à Conrad d'autre choix narratif que l'attitude prétendument détachée d'un observateur occidental. Le narrateur adopte la position d'un sujet divisé, "a mute witness of things Russian, unrolling their Eastern logic under my Western eyes" (UWE 381) – un voyeur silencieux qui prendra la parole pour donner voix au regard.

B. *Jude* "under modern eyes".

Entre *Lord Jim* et *Under Western Eyes* le lecteur peut déceler les signes d'un changement qui n'est pas sans évoquer l'évolution qui conduit de *Tess* à *Jude* : l'écriture semble reposer, dans les premiers textes, sur la modalité du regard pour s'orienter doucement sur le versant de la voix. A la fin des romans de Hardy, Tess se trouve réduite à l'état d'objet qu'on regarde, représentée par le drapeau noir, alors que le lecteur ne peut se défaire du sourire de Jude qui dans son mutisme se fait

---

[216] Voir *supra*, p. 333, n. 140.

porteur de l'objet voix. En ce qui concerne l'œuvre de Conrad, *Lord Jim* peut être qualifié de roman d'ombre et de lumière, de fiction **sur** le regard :

> Arguably, the text of *Lord Jim* is the locus where such a problematic of vision and representation is explored, oscillating as it is between the urge to see and the impossibility to achieve direct and clear vision, thus pointing to the crucial function of the gaze. Convincing evidence of Conrad's consistency in tackling the question, is that not only are vision and sight open thematic concerns in the novel [...], they become central to the working of the narrative strategy, and most of all raise the question of the ethics of reading[217].

Avec *Under Western Eyes* tout est régi par les lois du langage, y compris ce qui touche au regard. Ainsi, le professeur de langues écoute, retranscrit, traduit, mais il regarde aussi, et avec insistance qui plus est. L'écriture et la lecture sont les intermédiaires entre la voix et le regard. En effet, si le titre met l'accent sur la modalité visuelle et si le roman relate nombre d'échanges de regards, le récit est, somme toute, rythmé par de multiples dialogues, le plus souvent très longs et eux-mêmes ponctués de silences. C'est par cette question du langage et de sa fonction que nous initierons le dialogue entre les deux auteurs.

1. La langue des narrateurs.

Dans le texte de *Jude*, Hardy se limite à l'anglais et au dialecte du Wessex. Le vocabulaire régional contamine parfois la narration et côtoie les termes spécifiques du domaine architectural ou de la culture littéraire. Cette invasion du dialecte dans le discours du narrateur apparaît par exemple lors de la moisson près de Marlott :

> The field had already been "opened"; that is to say, a lane a few feet wide had been hand-cut through the wheat along the whole circumference of the field, for the first passage of the horses and machine. (T 92)

Les femmes sont décrites portant une tenue appelée "wropper or overall" (T 93). Dans *Jude*, les expressions dialectales sont moins nombreuses puisque la ville a remplacé la campagne, mais l'on en trouve tout de même quelques échantillons.

---

[217] Maisonnat, p. 11.

Voici par exemple un extrait dans lequel un villageois s'adresse à Jude lorsque ce dernier se rend à Marygreen pour y voir sa tante :

> "O, well, it med be all that, or it med not. As I say, I didn't see nothing of it the hour or two I was there; so I went in and had a pot o' beer, and a penny loaf, and a ha'porth o' cheese, and waited till it was time to come along home. You've j'ined a College by this time, I suppose?" (J 135)

L'emploi du dialecte et les préoccupations du villageois marquent la distance qui sépare Jude de ses origines, ainsi que l'originateur du texte des différents niveaux de langue qui y apparaissent. Le protagoniste n'apparaît qu'un peu plus isolé encore, rejeté par les universitaires de Christminster et bien éloigné des habitants de son village. Cet usage de l'idiome local a donc perdu la teneur bucolique qu'il possédait encore dans *Tess*, et plus clairement dans *The Return of the Native* ou dans la nouvelle "The Withered Arm[218]". Il perd toute valeur décorative pour endosser une fonction éthique dans le texte : l'idiome situe le personnage en marge de ses propres origines – ce qui est déjà vrai pour Tess dont l'expression correcte est en décalage avec l'anglais parlé par son entourage à Marlott par exemple – et le marque comme socialement différent.

Avec Conrad, la langue est évidemment placée au premier plan. Nul n'est insensible à l'exploit de cet auteur qui, bien qu'élevé en Pologne, adoptera d'abord la langue française au cours de sa carrière dans la marine, puis l'anglais qui lui permettra d'être reconnu en tant que l'un des plus illustres initiateurs du roman moderne. Différents idiomes se côtoient dans son œuvre aux côtés de l'anglais, immanquablement langue du narrateur et langue des maîtres. Ce « panachage » a pour conséquence de présenter les langues dans toute leur étrangeté. Les textes sont habités de voix étrangères[219], à l'image de leur auteur. La langue impériale elle-même s'y trouve ébranlée : elle est parodiée par le petit capitaine à l'anglais délirant ou encore par les gallicismes du lieutenant français. Ainsi, dans la disruption de la syntaxe attendue, derrière le mot juste qu'on recherche, s'entrevoit « lalangue »,

---

[218] On peut ajouter que, dans cette nouvelle, le dialecte a pour fonction de renforcer l'impression d'étrangeté déjà véhiculée par les événements narrés dans le récit.
[219] Voir *supra*, p. 105 et p. 107 *sq*. à propos de *Jude*, et p. 353, n. 181 à propos de *Lord Jim*.

ramenant le sujet à une fonction primaire de la langue où la voix se fait porteuse de la jouissance inter-dite qui « peut être dite entre les lignes[220] ».

C'est là ce que nous avons pu dire de l'ironie dans *Under Western Eyes*, des langues étrangères dans *Lord Jim*. Mais ce n'est pas si loin non plus de ce que transporte le sourire de Jude et les paroles de Job qu'il prononce : chacun de ces ingrédients a pour but de poser un doigt sur le point de friction entre langage et silence, entre sens et non-sens, entre ce que crée l'auteur et ce qu'il emprunte à d'autres. Josiane Paccaud-Huguet montre bien, à l'aide d'une imagerie qui n'est pas sans rappeler la sensibilité de l'architecte chez Hardy, en quoi ce qui est étranger au texte ou à la tâche de l'auteur est en réalité partie intégrante de son œuvre :

> Le morceau de pierre non travaillé, le pan de langage resté béant, ne sont pas des accidents ni des défauts de composition mais des partis pris esthétiques dont la visée est d'écorner le leurre référentiel et de donner à voir la matière, minérale ou verbale, de l'œuvre : de traduire son incapacité à tout dire[221].

La mort des enfants dans *Jude* en est une illustration. L'épisode a lieu dans un moment d'absence où le narrateur suit les protagonistes qui ont laissé les enfants seuls un instant. La scène n'est décrite qu'*a posteriori*, comme pour permettre au narrateur de retrouver son sang froid et son regard détaché (J 400-402). L'action *obscène* et insoutenable se déroule *hors-scène*. Les mots ne font que suggérer ce qui semble absurde tant c'est terrible et indescriptible. Le passage, à la tonalité crue d'un fait divers, est cette pierre brute qui dit l'indicible.

Jude ne se présente donc déjà plus tel un roman traditionnel où la voix narrative trouverait son unité dans l'usage de la première personne à la manière de *Jane Eyre* par exemple où narratrice et personnage sont de plus en plus semblables au fil des pages, ou même à la troisième personne tel *North and South* où le narrateur est omniscient ; où également le récit rechercherait sa complétude au travers, notamment, d'un mariage heureux. Avec Conrad bien entendu, mais avec Hardy aussi, le roman cesse d'être une écriture du plein.

---

[220] J. A. Miller, « Les paradigmes de la jouissance », p. 21.
[221] Paccaud-Huguet, « Conrad, un moderne ? », p. 125.

> Dès lors le texte refusera de conclure, de se clore sur un signifié unique, et restera forme ouverte, suspendue, non finie à la manière d'une œuvre de Rodin ou d'un tableau de Whistler[222].

Dans leurs œuvres, la voix narrative se fissure en faisant s'écrire des regards différents dans le texte et en choisissant parfois de laisser le silence se dire. Les ellipses dans *Jude* concernent particulièrement les scènes qui, si elles avaient été décrites, auraient pu être interdites par la censure sociale. Le roman intègre donc la loi en même temps qu'il la rejette car ce qui ne s'écrit pas se dit cependant.

Le premier acte sexuel entre Jude et Arabella est bien une réalité de la diégèse même si aucun mot ne le décrit directement. Ainsi le jeu qu'instaure Arabella avec l'œuf caché dans son corsage est fort suggestif, tout comme le vocabulaire de la fin du passage :

> They looked at each other, panting [...].
> Her lover followed her as she withdrew. It was now dark inside the room, and the window being small he could not discover for a long time what had become of her, till a laugh revealed her to have rushed up the stairs, whither Jude rushed at her heels. (J 64)

Outre le caractère manipulateur d'Arabella, ce paragraphe met en évidence une stratégie de l'auteur qui utilise le silence comme voix narrative et évite de dépeindre des scènes très chargées en émotion, de telle sorte qu'une certaine distance entre le narrateur et les personnages peut ainsi être maintenue.

Cette stratégie se répète dans le roman. Lorsque Jude rencontre Arabella dans un bar à Christminster, un second acte sexuel est suggéré. La description de leurs retrouvailles s'interrompt à l'entrée de l'auberge :

> She speedily returned, and they went on to the railway, and made the half-hour's journey to Aldbrickham, where they entered a third-rate inn near the station in time for a late supper. (J 219)

Lorsque le récit reprend, c'est déjà le matin et Jude ne peut que regretter d'avoir succombé une nouvelle fois aux avances de celle qui est encore son épouse.

Il en va de même lorsque le narrateur sous-entend que Sue finit par céder au désir de Jude :

---

[222] *Ibid*., p. 125.

> He kissed her on one side, and on the other, and in the middle, and rebolted the front door. (J 317)

La narration se referme sur un non-dit chargé de signification.

Ces passages silencieux pourraient bien être le signal d'une émotion trop forte de la part du narrateur lui-même, qui ne peut prétendre rester détaché qu'en s'éclipsant. Ils nous rappellent également que Hardy, dans un mouvement qui fait écho au choix de Conrad, opte pour l'écriture afin de ne pas mourir, à l'image de ses personnages qui n'ont d'autre moyen de fuir le monde. Cette longue citation de John Hillis Miller souligne élégamment cet aspect de leur art :

> Just as Conrad, after his experiences in the Congo, could no longer live an active life as a seaman, but turned to writing as the only safe way of being related to the truth of life, so Hardy's lifelong commitment to writing seems to have been a strategy for dealing with the situation in which he found himself. [...] The position of the silent, detached spectator was as unstable for Hardy as it was for Conrad. Neither man could continue to "look on and never make a sound". Spectatorship is still a mode of involvement. The watcher is still vulnerable to the beckoning solicitation of the world. The logical step beyond detachment, and the only means of preserving it, is the one taken by so many of Hardy's characters when they reach his own wide visions of how things are. They leave the world altogether. Hardy does not choose death. He becomes a writer instead[223].

Les instants muets de *Jude* disent peut-être l'échec possible de l'écriture à offrir à l'auteur un refuge inviolable. Le silence du texte, c'est la vie des personnages qui vient se dire dans celle de l'auteur, de même que le passé de Conrad s'entend tel un murmure dans ses romans.

Conrad défend à son tour l'importance d'un certain détachement qui semble seul apte à sauvegarder celui qui a su percevoir la tragédie humaine et deviner l'incessant travail de la « machine » :

> The machine is thinner than air and as evanescent as a flash of lightning. The attitude of cold unconcern is the only reasonable one. Of course reason is hateful – but why? Because it demonstrates (to

[223] J. Hillis Miller, pp. 31-32.

> those who have the courage) that we, living, are out of life – utterly out of it[224].

Cette attitude apparaît plus ambiguë encore que chez Hardy d'abord parce qu'elle est dite « détestable », ensuite parce que dans le texte conradien le narrateur est présent en tant que spectateur des scènes et auditeur des conversations : il ne peut rester « hors de » la vie qu'il décrit, à l'image des fantômes du passé qui font irruption dans le récit.

La relation entre le professeur de langues et Natalia Haldin tend à refléter celle du narrateur de *Tess* vis-à-vis de son héroïne. Nous avons qualifié ce roman de « tragédie romantique[225] » car le narrateur semble amoureux du personnage dont il parle. Cet aspect est moins dérangeant que chez Conrad car le narrateur est anonyme. Bien au contraire, le lecteur pourrait décrire le professeur de langues avec suffisamment de précision pour souligner l'indécence des sentiments du vieil homme pour la jeune Natalia ; quant à Marlow, il est quelque peu embarrassé par la forte sympathie qu'il éprouve pour Jim qu'il se surprend à appeler "dear boy" (LJ 220).

L'ambiguïté de la narration de *Jude*[226] ne touche pas à la relation narrateur / personnage, mais confie au lecteur la tâche de détecter certaines informations non formulées. Cependant les silences y sont moins nombreux que chez Conrad et le langage ne semble pas totalement remis en question. Les mots conservent leur valeur de même que le mariage social est finalement le seul qui survive.

Toutefois d'autres langages sont célébrés : la musique (J 231, 240), la littérature que les protagonistes affectionnent, et notamment la poésie que Sue utilise souvent pour dire ce qui ne peut passer par la parole (J 292). De plus les critiques n'ont pas manqué de souligner la qualité photographique de la narration :

> Irving Howe describes this static, reflective tendency in the novel more specifically as a "photographic" quality: "What is essential in *Jude*, surviving and deepening in memory, is a series of moments rather than a series of actions. These moments [...] resemble snapshots

---

[224] Watts, 14 Jan. 98, p. 65 (voir *supra*, pp. 280-281).
[225] Voir *supra*, p. 250.
[226] Voir *supra*, p. 116, *sq*..

> rather than moving pictures, concentrated vignettes rather than worked-up dramatic scenes[227]."

A travers la condamnation de la parole sociale qui déclare l'amour entre Sue et Jude hors-la-loi et par l'insistance du texte à mettre en œuvre d'autres canaux d'expressions que des moyens linguistiques, c'est le langage, sur lequel toute loi repose, et l'illusion des garanties qu'il donne qui sont sanctionnés.

Parfois donc les mots disparaissent. Le silence du texte marque alors l'écart qui sépare diégèse et narration et où peut se loger l'ironie qui va mener au tragique. L'ironie dite cosmique de Hardy et celle plus purement « linguistique » de Conrad, ne sont plus à démontrer. Chez le premier, le sarcasme se tourne contre le monde et plus particulièrement contre l'ordre social qui se montre sans pitié envers ceux qui ne peuvent s'en accommoder, rappelant les tragédies grecques où le héros est la proie des dieux. Chez le second, dans *Under Western Eyes* notamment, le tragique obéit à la loi du silence ; les formes et les délinéations de la tragédie s'effacent, étouffées entre la violence des révolutionnaires et de l'autocratie et la retenue du professeur de langues, entre la froideur russe qui cache l'horreur sous le blanc manteau des semblants et le narrateur qui évoque ce qui de l'horreur est représentable par les défilés du signifiant.

Cependant, si l'on adopte un point de vue un peu différent, il apparaît que les deux auteurs attribuent à leur protagoniste dans *Lord Jim* et *Tess* la beauté et la pureté attendues chez un personnage dans une tragédie classique. La mort du héros n'est pas présentée comme une fin en soi car, dans la réalité qu'ils quittent, la vie continue et se renouvelle : tout redevient comme avant au Patusan où le « non-ordre » est rétabli ; l'espoir renaît – aussi artificiel soit-il – avec l'arrivée de Liza-Lu. C'est là la vision de deux auteurs qui, après l'écriture d'un roman teinté pour l'un de tradition pastorale, pour l'autre de mélodrame, ont encore des univers à explorer ainsi que le désir de voir ce qui se cache derrière le voile. Avec *Jude* et *Under Western Eyes*, romans de « fin de vie », le tragique est moins formel, moins aristotélicien. La modernité fait son entrée de manière plus radicale. Ce tragique-là montre le vide comme spectre du réel, menaçant à tout moment le texte au travers de l'obscurité de Jude et, plus nettement, avec le fantôme de Haldin.

---

[227] Vigar p. 191, cite Irving Howe, *Thomas Hardy*, Macmillan, 1967, p. 145.

Bien évidemment, ces remarques n'ont pas la prétention de forcer les ressemblances entre Hardy et Conrad. Jocelyn Baines insiste sur l'indépendance du premier vis-à-vis des productions littéraires en langue anglaise :

> But his masters were clearly not the nineteenth century classic Anglo-Saxon novelists [...]. Among living novelists writing in English Henry James was of course the great exception, and there were Meredith and Hardy, as well as a number of minor figures[228].

S'il évoque le respect que pouvait porter Conrad à un auteur tel que Hardy, Baines explique également que rien n'indique qu'il avait lu des œuvres de ce dernier :

> [...] it is not known whether Conrad ever read Hardy or Meredith. He seems to have had little interest in his British contemporaries and only to have read their books when the author was a personal friend[229].

On peut regretter ce fait. Quoiqu'il en soit leur style diffère et la modernité conradienne est incontestablement plus marquée. Chez les deux écrivains, le mélange des genres fait que « le moderne dialogue avec d'autres modernités, avec la tradition[230] ». Ils instaurent chacun un « langage nouveau[231] », qui à la fois s'inspire et se démarque de ce qui s'est fait par le passé ainsi que de ce qui touche au contemporain. Conrad va cependant plus avant dans l'exploration d'une forme nouvelle, plus avant dans un questionnement de la tradition. Il paraît plus sensible à la fracture épistémologique qu'entraîna la première guerre, anticipant les conséquences de la deuxième guerre mondiale, c'est-à-dire

> une rupture définitive, une déchirure radicale qui a vidé le langage de sa réalité sémantique et corrompu tout le lexique de la culture occidentale[232] .

En effet, Conrad vécut la déchirure plus radicalement : séparé de sa terre natale, né d'un père martyr, déraciné, voué à l'errance et la recherche d'une langue qui lui soit propre – à la recherche peut-être de sa « lalangue » –, il eut sans doute une conscience extrême de la menace du vide lorsqu'un système vient à s'effondrer. Hardy, au contraire, grandit et mourut dans le Dorset, non loin de la maison

---

[228] Baines, p. 179.
[229] *Ibid*., p. 180.
[230] Nouss, p. 38.
[231] *Ibid*., p. 42. Alexis Nouss définit la modernité « comme résistance au contemporain ».
[232] *Ibid*., p. 110.

familiale, le plus souvent à l'écart de la foule, faisant peu de voyages à l'image des personnages de ses romans. Quoique fort sensible aux tourments de la vie humaine, il éprouva probablement moins d'urgence à dénoncer les semblants. Son attachement à ses origines constitua un carcan non négligeable et favorisa sa réputation d'auteur victorien alors que « l'étrangeté » même de Conrad faisait de lui inévitablement un auteur à part. Voilà aussi pourquoi ses textes frôlent d'aussi près la béance qu'il nomma « cœur de ténèbres » et qu'Alexis Nouss présente comme l'une des caractéristiques de l'écriture moderne :

> Au centre, précisément : rien. Le sens n'y est pas figé, enraciné, définitif, comme dans les grands systèmes de pensée. Il circule autour, il ne s'arrête pas de tourner comme dans le jeu du furet dont Jacques Lacan utilisait l'image pour évoquer l'identité du sujet[233]. »

L'effondrement du sens chez Hardy ne s'étend pas véritablement au cœur même du système : l'auteur s'attarde sur des descriptions d'églises, il se plait à évoquer des styles architecturaux anciens, à citer les auteurs classiques, qui constituent autant de points d'ancrage dans une culture dominante et référentielle. C'est principalement autour des personnages que le sens se met à circuler : Tess et Jude sont à la fois sujet et objet. Ils respectent et défient les lois tout à la fois. Dans l'écriture conradienne, c'est plus radicalement l'ensemble de la représentation qui se fragmente car le processus historique s'y révèle sous le joug de l'anarchie. « Fragmentée, la modernité [conradienne, pourrait-on ajouter] l'est certainement au regard de l'histoire d'un siècle désastré[234]. »

Hardy parvient donc à esquisser une **tragédie** moderne, commençant à tracer les contours du tragique. Conrad offre quant à lui un **tragique** plus effilé encore, aux lignes diffuses, aux traits modernisés, à la matière morcelée et éparpillée dans chaque instant de vie plutôt que structurée selon un modèle. Tandis que les lois de la tragédie grecque selon Aristote se devinent derrière les romans de Hardy, Conrad tend à déconstruire ces modèles, voire à les parodier.

Ces considérations laissent cependant apparaître des résonances certaines entre *Under Western Eyes* et *Jude*. En effet, dans le roman de Conrad, la mort n'est

---

[233] *Ibid*., p. 101 (voir Lacan, *Ecrits*, p. 277).
[234] *Ibid*., p. 103.

pas dépeinte comme une réalité séparée de la vie : Haldin demeure bien présent après son exécution et la surdité de Razumov n'est qu'un euphémisme pour signifier une funeste destinée. Dans *Jude*, l'impossibilité pour le protagoniste de parvenir à ses fins et le sentiment qu'a le lecteur que, par ses dernières paroles et son sourire, il ne cesse de murmurer, constituent également une mise en échec du caractère définitif et terminal de la mort. La dimension tragique est indéniable mais devient une caractéristique moins formelle de l'œuvre et laisse davantage place à une alternative qui semble être à l'image de la position de l'artiste.

L'impression que laissent *Lord Jim* et *Tess* est un peu différente. Les protagonistes semblent réifiés sous l'effet du regard qui maintient plus radicalement son emprise sur le texte. L'imaginaire du lecteur y trouve un certain réconfort : Tess a droit à quelques jours de bonheur avec Angel puis trouve en Liza-Lu un substitut ; le rêve de Jim au Patusan réussit un instant. Mais paradoxalement la chute de ces « héros » n'en est que plus tragique.

Il apparaît donc encore plus clairement ici que le tragique selon Nietzsche – c'est-à-dire inhérent à tout moment de la vie humaine – s'immisce peu à peu dans l'écriture de la modernité. Si cela paraît plus évident chez Conrad, le cheminement est perceptible aussi chez Hardy. C'est au travers des protagonistes de *Under Western Eyes* et de *Jude* que nous pourrons en voir la marque sur le texte.

2. Hommes de peu de mots.

Jude et Razumov ont ceci en commun, qu'ils trouvent un même refuge dans les livres et leur désir de réussite universitaire. Ces hommes de lettres voient tous deux leur projet contrarié par l'intervention d'un autre – Arabella pour le premier, Haldin pour le second – dont l'apparition va interdire leur désir originel. Chacun, face à l'impossibilité du rêve, crée alors son univers : Razumov se construit une réalité mensongère, Jude opte pour l'idéalisation, mais dans les deux cas la conséquence est de masquer bien imparfaitement une vérité autre.

L'imaginaire de Jude et de Razumov[235] paraît chez eux compenser un déficit de parole. Ce sont des hommes de peu de mots. Leur réserve prend souvent chez Razumov la forme de la dissimulation, quand chez Jude il s'agit plutôt de contrôler son désir. Le professeur de langues évoque la surprise de Razumov face aux sentiments qu'éveillent en lui la personne de Natalia Haldin et sa ferme volonté de les tenir en respect :

> He said to himself that all this was not for him; the beauty of women and the friendship of men were not for him. He accepted that feeling with a purposeful sternness, and tried to pass on. (UWE 167)

Au contraire, Jude est constamment confronté à sa faiblesse pour l'autre féminin et finit toujours par céder. Cet autre est sa loi, lui dictant en fin de compte ses moindres faits et gestes. D'où l'inévitabilité de la transgression puisqu'il substitue une loi féminine à la loi sociale et religieuse, fondamentalement phallique :

> "She said I ought to marry you again, and I have straightaway. It is true religion! Ha – ha – ha!" (J 460)

Ce processus de subversion de l'autorité symbolique entraîne le protagoniste vers la jouissance interdite qui, en tant que telle, est forclose de la loi sociale et de l'ordre symbolique du langage, mais parvient à se dire – à s'*inter-dire* – au travers des lambeaux de sens qui se décollent du texte et des bruissements de voix qui s'élèvent à l'insu non seulement des locuteurs dans les dialogues mais aussi de toute origine énonciative.

Si leur rapport aux femmes est différent, ils en arrivent cependant tous deux à devoir renoncer à celle qu'ils aiment. De même, leur rapport au langage à la fois les différencie et les rapproche. Jude ne peut se défaire de l'emprise de l'écrit : les textes grecs ou latins qu'il étudie ne lui parviennent que sous cette forme, mais il va ensuite les faire vivre en en prononçant les lignes ou les vers (J 36). Ce besoin d'oralité est perceptible aussi dans sa relation avec Sue : leurs échanges épistolaires sont nombreux et traduisent parfois leurs sentiments, mais c'est au travers de la voix et du

---

[235] Nous nous limiterons principalement à ces deux personnages dans cette partie de notre travail afin d'instaurer un dialogue entre *Jude* et *Under Western Eyes*. Il est cependant intéressant de rappeler que Jim est très proche des deux autres protagonistes, alors que Tess ne manifeste pas ce besoin de recourir à un imaginaire fort, sans doute parce qu'en tant que femme rien ne peut dissimuler à ses yeux la faille qui la constitue en tant que sujet.

contact des corps que se nouent aussi bien l'espoir que le tragique dans le récit. Ainsi, tandis que Sue affirme être parvenue à une négation presque totale de son désir, ce « presque », ce « pas-tout », offrent à la voix de venir traverser les corps et de donner cours à la pulsion :

> Her bosom began to go up and down. "I can't endure you to say that!" she burst out, and her eye resting on him a moment, she turned back impulsively. "Don't scorn me! Kiss me, O kiss me lots of times. And say I am not a coward and a contemptible humbug – I can't bear it!" She rushed up to him and, with her mouth on his, continued: "I must tell you – O I must – my darling Love! It has been – only a church marriage – an apparent marriage I mean! [...] It hasn't been more than that at all since I came back to him!" (J 466-467)

Dans la diégèse, la parole – en tant que vecteur de la voix – a donc un pouvoir sur la vie que ne possède pas la lettre qui, porteuse des mots du passé, possède une puissance mortifère. Elle conserve ainsi dans *Jude* un caractère quasi sacré, à l'image du Verbe divin et créateur mais également destructeur : le protagoniste respecte l'engagement pris devant le prêtre même lorsque son épouse se trouve à des milliers de kilomètres, puis il se plie à la funeste volonté de Sue en épousant Arabella une seconde fois. Ce respect de la parole donnée empêche Jude de mentir, car ce serait enfreindre la loi divine (et langagière). Cependant il pratique la casuistique en bon aspirant à une carrière ecclésiastique, l'exemple le plus flagrant étant son refus de reconnaître l'ambiguïté de sa relation avec Sue jusqu'au mariage de celle-ci.

La parole est donc aussi nuisible que vivifiante puisque s'y révèle la pulsion de mort de Jude, en particulier lorsqu'il cite Job, quelque peu à la manière de Jim qui, s'adressant aux gens du Patusan, signe son arrêt de mort. Plus tôt dans le récit, Jude tente de manipuler Phillotson et de lui dévoiler son histoire avec Sue pour le décourager, mais il ne parvient qu'à dire les choses à-demi (J 195-196[236]) car le langage ne cesse de faire lien et loi pour le protagoniste. Plus tard, lorsqu'il épouse Arabella une seconde fois par obéissance à Sue, il signale par là son désir d'auto-anéantissement avant de parvenir enfin à le dire :

---

[236] Voir *supra*, p. 101, et n. 220. Phillotson ne semble pas, ou peut-être préfère ne pas, comprendre le sens profond des paroles de Jude et le narrateur intervient alors pour signaler l'ambiguïté de l'énoncé.

> "Say another word of that sort," he whispered, "and I'll kill you – here and now! I've everything to gain by it – my own death not being the least part!" (J 463)

Sa mort n'est plus qu'une question de temps et marquera l'accomplissement de son destin tragique.

Dans *Under Western Eyes*, la parole est désacralisée, les mots sont devenus les ennemis premiers (UWE 3) du Verbe. Car le langage est pour Razumov un outil de dissimulation auquel il a recours aussi bien à l'oral dans les nombreux dialogues du récit, qu'à l'écrit au travers du journal. Comme dans *Jude,* c'est le narrateur qui intime au lecteur que le protagoniste ne dit pas tout ou déforme la réalité. Alors que Razumov accède à l'histoire jour après jour et que la lecture devient le reflet de sa lente découverte, le narrateur connaît, lui, la fin par avance et peut à souhait suggérer la supériorité de son savoir sur celui des actants dans le récit. Cependant, *Under Western Eyes* possède une teneur ironique dont *Jude* est privé car en tant que personnage le professeur de langues est lui-même victime de l'ironie narrative. L'ironie orientée vers Razumov ne se résout dans *Under Western Eyes* que lorsque le protagoniste n'a d'autre choix que de se plier à ce que Jude accepte avec son mariage ou même avec son obéissance à la « loi » de Sue , c'est-à-dire au pouvoir du regard et de la parole des autres.

Razumov croit pouvoir toujours manipuler le symbolique au point de l'élever au rang de l'imaginaire : il est un héros aux yeux des révolutionnaires, un être de grande dignité pour Natalia, et se croit capable d'exorciser le fantôme de Haldin. Un peu à la manière d'Arabella, Razumov joue avec le langage et avec l'imaginaire des autres. Mais le jeu tourne au tragique car de la même façon que les mots ne disent jamais toute la vérité, ils ne peuvent pas non plus la dissimuler toute. Ceci est à l'image de la narration qui ne peut traduire fidèlement le contenu du journal de Razumov, ni nous dépeindre en toute fiabilité « la vie des « Russes à l'étranger[237]. » »

A la fin du roman, Razumov accède à la parole de l'autre par le chemin dévié du silence. Par les regards qu'il continue d'échanger, la voix surgit libérée du carcan de l'imaginaire mais aussi du chiffrage symbolique qui fait des mots une monnaie

d'échange. Désormais, il parle bien : on aime à l'écouter, mais on ne juge pas nécessaire de préciser ce qu'il dit. Tout simplement, il parle. Il n'est plus qu'un parlêtre, conscient de l'impossibilité de communiquer par le langage, lui qui n'entend pas ce qu'on lui dit. D'autre part, après que la parole s'est révélée grâce à la confession devant Natalia – c'est-à-dire sans doute grâce à un regard – l'écriture ne se cache plus mais se donne à lire dans le texte reconstitué par le professeur. La voix peut maintenant faire coupure et dire la béance au lieu de la taire. La remarque suivante de Bakhtine convient fort bien à Conrad :

> Tout cela permet à Dostoïevski de retourner la vie pour en examiner le côté inconnu et présenter au lecteur les nouvelles possibilités des profondeurs ainsi découvertes[238].

L'imaginaire que constituait le mensonge pour Razumov chute donc dans *Under Western Eyes*, mais cela semble n'être possible que parce que se dessine l'espoir : c'est ce que représente la nouvelle vie de Peter Ivanovitch, l'engagement de Natalia, mais aussi le renversement – au littéral comme au figuré – qui touche Razumov. Sans exagérer l'importance de cette lueur, on peut tout de même noter que Conrad est, à l'époque où il écrit *Under Western Eyes*, en passe de devenir un auteur moins novateur, *Lord Jim* étant reconnu comme l'une des plus modernistes de ses œuvres. Jim est un héros moderniste, emprisonné dans le tragique de son refus d'être ce qu'il est, incapable de se séparer de ses identifications imaginaires qui le maintiennent attaché à une illusion – tout comme Sue qui sombre dans le mysticisme – et dont le cheminement invalide toute tentative de lui assigner une étiquette fiable : a-t-il trahi ? A-t-il été fidèle ? Fidèle à quoi ?

La seule vision qui semble rendre justice à son personnage est la sienne propre car le lecteur a droit, comme unique certitude, à son narcissisme forcené. Il est vrai que Razumov retourne, quant à lui, à ses origines, mais avec un autre regard dû à une prise de conscience de l'artificialité des semblants qui signale plus qu'un mouvement régressif. Il accède à la vérité par sa confession et renonce à la toute-puissance de l'imaginaire en tournant le dos à la duplicité du langage qui se réduit désormais chez lui à une voix qui lui est propre.

---

[237] Bakhtine, p. 227, au sujet des romans de Dostoïevski.
[238] *Ibid*., p. 231.

Le prix à payer d'une telle reconnaissance est bien entendu excessif : la surdité du protagoniste survient telle la mort qui surgit au cœur de la vie ou l'horreur au cœur des ténèbres. Mais cette découverte sur le langage et sur soi fait écho à la reconnaissance aristotélicienne[239] dont Jim est privé :

> One of the moot points about Jim's tragic stature is to decide whether he reaches some form of recognition of the truth of his situation or *anagnorisis*. My own contention is that he does not, because his final abandonment of Jewel, is like an echoic re-enactment of his jump off the *Patna*, as well as of his final show of courage, which is but a form of suicide. It would seem to indicate that his death is not a form of atonement for his past errors, but the continuation of the same process of escapism and self-delusion[240].

La dimension tragique semble donc plus présente et justifiable chez le personnage de Razumov. Peut-être même peut-on déceler des « retombées cathartiques » dans les destins de Natalia et de Peter Ivanovitch, sans parler de la *némésis* qui conduit Nikita à subir le châtiment de ses actes.

Jude pourrait alors être perçu comme un personnage charnière entre Jim et Razumov, qui aiderait à comprendre les choix très différents des deux protagonistes conradiens. Tout d'abord, la lecture tragique de sa trajectoire permet de comprendre le fonctionnement de ce mode d'écriture à l'intérieur du genre romanesque. Conrad a, en quelque sorte, modernisé de manière plus radicale encore la forme tragique déjà réinventée par Hardy. L'ironie corrosive de *Under Western Eyes* n'a plus pour cible la tragédie comme c'est le cas dans *Lord Jim*. Si l'écriture s'est assagie en apparence, c'est pour en réalité saper un peu mieux les fondements du langage eux même, et par là jeter un doute sur tous ces genres littéraires dont les mots sont l'essence.

Les entrelacs entre les trois œuvres sont ainsi riches et variés. Nous avons suggéré que le personnage de Razumov pourrait marquer un retour relatif de Conrad à une forme plus traditionnelle de la tragédie. Pourtant le caractère tragique de *Under Western Eyes* est rarement considéré : le « héros » ne meurt pas ; au déplacement du genre noté dans *Lord Jim* se substitue dans l'autre roman l'indifférence d'un style vis-à-vis des formes littéraires antérieures. Le tragique s'y révèle en fin de compte comme le lot quotidien de chaque individu qui doit apprendre à faire avec. *Jude*

---

[239] Cf. Aristote, chapitre 16, pp. 89-92.

apparaît donc bien comme un roman antérieur et précurseur en ce qui concerne le traitement de la tragédie ainsi que du langage. Et si la technique narrative de *Lord Jim* est particulièrement complexe et moderniste, marquant une étape de taille dans l'histoire du roman, c'est dans *Under Western Eyes* que les défilés du signifiant sont le plus violemment assaillis.

D'autre part, lorsque l'on s'intéresse à l'imaginaire des protagonistes et à la signification de l'épilogue de chaque roman, une évolution est perceptible chez l'écrivain de la modernité. Jude et Jim pourraient être des figures de l'artiste maudit. Jim ne trouve pas ses mots et ne peut s'attacher qu'à une seule et unique image qui englobe son être et le monde à la fois. Sa tâche en tant qu'artiste est donc vouée à l'échec. Jude est pour sa part un poète incompris[241] ; les mots qu'il trouve ne lui appartiennent pas vraiment car ils sont ceux de glorieux personnages du passé et il meurt à l'écart de ses contemporains, illustrant à sa manière le parcours de Hardy qui vécut de plus en plus reclus dans son Dorset natal.

Seul Razumov offre une alternative viable. Il incarne le renoncement de l'artiste qui en vient à accepter l'autre – ce ou celui qui lui est étranger – et à recevoir la parole comme voix plutôt que comme outil de communication. La réalité en mosaïque qui l'entoure, faite de bric et de broc lexicaux, idéaux, humains, etc. peut enfin faire sens au travers de ce qu'il a à dire. Ce qu'il voit et ce que, désormais, il n'entend pas, illustre le chaos sous-jacent à l'ordre symbolique ; Razumov choisit non pas de le nier mais de le dépasser en acceptant de parler, de ne plus dissimuler, et de projeter sa voix pour briser et construire le sens tout à la fois. Il donne une voix et des mots au silence quand Jude dit le silence par son sourire.

La position finale de Razumov, qui n'est pas autorisé à mourir pour échapper à la division à la manière de Jim ou pour consacrer un destin tragique comme Jude, l'oblige à trouver dans le réel une issue hors de l'horreur. A l'image de Sue, de Natalia et de Jewel, il ne connaît pas le réconfort du trépas mais doit vivre la coupure. Tandis que Jude est du côté des femmes par sa position subjective[242], Razumov l'est parce qu'il est épargné par la mort. Nous pouvons alors nous

---

[240] Maisonnat, pp. 63-64.
[241] Voir *supra*, pp. 151 *sq*..
[242] *Id*..

demander quel est le rôle des femmes dans l'univers conradien, où elles sont nettement moins présentes que chez Hardy[243]. Les figures féminines ne seraient-elles pas le vecteur privilégié de ce nouveau tragique ?

3. Les femmes ont-elles leur mot à dire ?

Jude a ceci en commun avec les personnages de Conrad, qu'il est orphelin de mère. Bien qu'il connaisse ses origines, il n'est pas plus à l'abri des rumeurs – puisque c'est par Arabella qu'il apprend l'histoire de ses propres parents – que Razumov : "It was, indeed, suggested that Mr. Razumov was the son of an Archpriest's pretty daughter [...]" (UWE 6). Surgissent alors des substituts imparfaits : la tante de Jude ne lui cache pas qu'il eût mieux valu qu'il mourût avec ses parents ; Razumov, lui, n'a d'autre mère que la Russie. Cet espace infini ne peut lui offrir les repères nécessaires à l'élaboration de sa position subjective :

> he stands nowhere between the poles of birth and death. [...] such a feeling of anxiety arises each time Razumov is reminded of his finitude symbolized by the limits of speech and death, simply because he belongs nowhere[244].

La mère pour Razumov est donc une entité dévoratrice à taille inhumaine. L'absence du père fait également que rien ne vient le séparer de l'Autre de la jouissance, cet autre féminin qui l'empêche de se plier à aucune loi. « Car la femme, chez Conrad, ne s'élève qu'à proportion de la déchéance de l'homme[245]. » C'est uniquement avec la castration symbolique et particulièrement brutale opérée par le personnage au nom évocateur de "Necator" que s'ouvre une brèche dans l'image narcissique de Razumov et qu'est rendu possible son accès, non pas à la loi du langage, mais à un langage régi par l'ordre spectral de la voix.

Mais c'est précisément à cause des femmes qu'il y parvient. La confession faite à Natalia est le reflet en négatif de la trahison de Haldin. Alors que Razumov a

---

[243] Irving Howe évoque l'intérêt de Hardy pour les personnages féminins : "Though quite capable of releasing animus toward his women characters and casting them as figures of destruction, he could not imagine a universe without an active, even an intruding, feminine principle." (Howe, in *Tess*, Norton, p. 406)
[244] Paccaud-Huguet, "The Name-of-the-Father in Conrad's *Under Western Eyes*", p. 206.
[245] Darras, p. 51.

su mentir aux hommes, qu'il s'agisse des autocrates ou des révolutionnaires, le masque tombe lorsqu'il s'adresse aux femmes. Sophia Antonovna déjà le déstabilise par ses questions intuitives. Madame de S– parvient, elle aussi, à distinguer les signes de la révolte intérieure qui assaille le jeune homme :

> "There is a smouldering fire of scorn in you. You are darkly self-sufficient, but I can see your very soul." (UWE 224)

C'est enfin Mrs Haldin et sa fille qui poussent le protagoniste dans ses derniers retranchements. Leur chagrin et leur besoin de savoir ont raison de son double-jeu. C'est en quelque sorte ici le « Nom-de-la-Mère » qui vient faire barrage au pouvoir phallique du langage manipulateur et qui fait échec à la puissance de l'imaginaire en laissant filtrer le réel par le souvenir constant de la mort du fils.

Dans les précédents romans de Conrad, les femmes sont, on le sait, le plus souvent effacées. Dans *Heart of Darkness*, la femme est soit sauvage – "a wild and gorgeous apparition of a woman[246]", "savage and superb, wild-eyed and magnificent[247]" –, soit, comme "The Intended", totalement naïve et bercée par les illusions de la civilisation occidentale :

> Girl! What? Did I mention a girl? Oh, she is out of it – completely. They – the women I mean – are out of it – should be out of it. We must help them to stay in the beautiful world of their own, lest ours gets worse[248].

Marlow exprime ici une opinion qui fait écho à ce qu'il dit dans *Lord Jim* :

> "our common fate fastens upon the women with a peculiar cruelty [...]; for it is only the women that manage to put at times into their love an element just palpable enough to give one a fright – an extra-terrestrial touch. I ask myself with wonder – how the world can look to them – whether it has the shape and substance we know, the air we breathe!" (LJ 247)

Dans *Lord Jim*, l'énigme reste entière, d'autant plus que la présence féminine y est fort limitée : Jewel est l'étrangère, celle qui n'est ni blanche, ni indigène au Patusan. Le narrateur marque plus clairement la distance qui sépare les sexes et fige

---

[246] Conrad, *Heart of Darkness*, p. 225.
[247] *Ibid*., pp. 225-226.
[248] *Ibid*., p. 205.

les femmes dans leur inaccessible altérité. Car ces dernières sont, pour Marlow et son auditoire ("we"), de l'autre côté, sur le versant du réel, au-delà des semblants. Si elles ne s'attachent pas à une illusion, alors elles découvrent aux yeux des autres le vide qui se cache derrière. Voilà pourquoi les textes nous présentent tantôt une femme-maîtresse et phallique, dévoratrice et séductrice – le côté sombre et étranger de Jewel –, tantôt une victime du pouvoir patriarcal – son côté blanc.

Cette ambiguïté du personnage de Jewel[249] s'illustre au cours de l'épisode où elle prévient Jim de l'embuscade organisée contre lui. Elle y est est décrite tenant fermement une torche, sans bouger d'un pouce :

> all that time the torch had remained vertical in the grip of a little hand, without so much of a tremble. (LJ 266)

Son geste renvoie le lecteur au tableau représentant "The Intended" dans *Heart of Darkness*. Il est légitime de se demander si Jewel, porteuse de lumière, a elle aussi les yeux bandés. C'est elle qui sait pour l'embuscade et plus tard elle devine ce qu'il en sera d'elle et de Jim. Cependant elle avance comme aveuglée par son savoir, incapable de changer le cours des choses. Ce savoir de Jewel sur elle-même et sur les autres pourrait contribuer à faire d'elle une femme-maîtresse, mais son statut d'autre en tant que femme et en tant que métisse la retient du côté du réel et de l'irreprésentable.

D'une façon similaire dans *Jude,* Sue est à la croisée des chemins. Le narrateur, ainsi que le protagoniste ou encore le narrataire, sont incapables de dire clairement qui elle est. Tandis qu'Arabella est sans ambiguïté une femme phallique et que Tess est la proie du système patriarcal, Sue paraît caractériser ces deux aspects à la fois. Tantôt elle séduit Jude, tantôt elle se plie à la volonté de son maître qu'est en fin de compte Phillotson. Son côté anti-conformiste et provocateur se reflète dans le personnage de Jude qui, quoique de sexe masculin, subit tout autant l'intransigeance

---

[249] Alors qu'elle est elle-même réduite au statut d'objet, Jewel regarde Jim, celui qui est inéluctablement livré au regard des autres : "her big clear eyes would remain fastened on our lips, as though each pronounced word had a visible shape" (LJ 251). Jim est le "him" du discours ; le prénom de **Jew**el la présente comme le "you" du dialogue. Le mystère de la femme se situe dans la distinction indécidable entre sujet et objet.

de la loi symbolique et phallique. Cette loi s'abat d'ailleurs en partie à cause de et par les femmes de sa vie qui ont une influence de taille sur son destin[250].

Le mystère de la femme affleure donc dans les œuvres dont nous parlons, quoique son rôle soit souvent marginal chez Conrad. Jewel occupe elle-même une place limitée dans l'univers de *Lord Jim* : elle n'apparaît que lorsque Jim est au Patusan et fait office d'objet[251] non seulement de par son nom mais aussi parce qu'elle contribue à installer Jim dans sa position d'homme dominateur sur l'île. Avec *Under Western Eyes* les choses changent : Natalia hante l'espace diégétique et narratif car elle séduit à la fois Razumov et le professeur de langues.

Cependant, en dépit d'un rôle plus décisif dans la diégèse, elle n'en demeure pas moins avant tout objet du discours et surtout du regard des autres. Le professeur ne cesse de faire allusion à ce que son corps, sa présence physique, dégagent lorsqu'elle parle : ses yeux sont maintes fois mentionnés ("her charming grey eyes" UWE 118, "clear eyes" UWE 130, UWE 132, 136). Ses mains évoquent un tempérament fort et délicat à la fois : "the grip of her strong, shapely hand had a seductive frankness, a sort of exquisite virility" (UWE 118[252]) ; sa bouche est une autre partie de son corps où se devine le désir du narrateur :

> We stood so close to each other in the dark ante room that I could see her biting her lower lip to suppress a dry sob. (UWE 117) .

Elle est présente comme corps-objet plutôt qu'en tant que sujet. Ces citations soulignent à quel point le professeur de langues voit en Natalia la femme idéale, dont les yeux clairs comme ceux de Jewel (LJ 251) symboliseraient la pureté et l'innocence. Pourtant, comme pour la jeune fille du Patusan, le monde ne se limite pas à une illusion. Jewel sait qu'une voix lointaine semble appeler Jim à elle. Natalia n'ignore pas que son frère, héros de la révolution, a dû être bassement trahi (UWE 117). Ce savoir sur le réel, c'est ce que Marlow et le professeur veulent dissimuler. Ainsi, dans *Under Western Eyes*, la voix de Natalia est rarement décrite, au contraire par exemple de celle de Peter Ivanovitch (UWE 118, 158) quand sa bouche attire le

---

[250] Voir *supra*, p. 270 (J 259).
[251] Il en va de même pour la fiancée de Kurtz qui n'est qu'un élément dans la liste de ses possessions : "You should have heard him say, "My ivory." Oh yes, I heard him. "My Intended, my ivory, my station, my river, my – " everything belonged to him." (Conrad, *Heart of Darkness*, p. 206)
[252] Mais aussi : "Miss Haldin passed her hand over her forehead" (UWE 131).

regard du narrateur. Cependant, l'étrangeté de cette jeune femme est évoquée comme à l'insu du narrateur lorsqu'il décrit ses mains à la virilité est inattendue.

Cette virilité peut faire référence à la similarité entre elle et Haldin, à laquelle Razumov est particulièrement sensible. C'est d'ailleurs la voix plutôt que la bouche de Natalia qui le touche, l'expression de son visage plutôt que son corps :

> "The terrors of remorse, revenge, confession, anger, hate, fear, are like nothing to the atrocious temptation which you put in my way the day you appeared before me with your voice, your face, in the garden of that accursed villa" (UWE 354)

Natalia est alors dans une position qui rappelle celle de Sue en tant qu'objet du regard de Jude et de Phillotson. Car tandis que le premier est sensible à la fois à sa beauté et aux fluctuations de sa voix, Phillotson ne jouira que du corps abandonné de Sue, un corps mort et vide de désir.

Pour Razumov, Natalia a avant tout une voix et un regard. Elle est un personnage à la beauté spectrale – d'autant plus que le spectre de Haldin s'y reflète – plutôt qu'à la beauté formelle. C'est là que le féminin se révèle comme mystère plutôt qu'énigme, comme question sans réponse et non plus jeu de séduction ou de cache-cache. La virilité peut donc s'y inscrire, tout comme le féminin peut être perçu derrière les traits d'un personnage masculin[253].

Natalia, Sue, Jewel montrent ainsi que la relation à l'autre du féminin touche à la question de l'altérité et du « unheimlich » : Sue est à la fois identique (elle a la même voix et la même origine que Jude) et différente, à jamais incompréhensible. Les histoires qui se tissent entre les personnages mettent en avant le narcissisme et les jeux de miroir sous-jacents à toute relation amoureuse : Sue est un reflet de Jude, Jewel est l'ombre de Jim. Cette spectralité prend, dans *Under Western Eyes*, la forme du fantôme de Haldin.

---

[253] Jewel possède elle aussi des traits masculins : elle aide Jim à déjouer le piège tendu contre lui par les hommes de Sherif Ali ; elle prend en main les opérations durant l'absence de Jim lorsque Brown arrive au Patusan. "Furthermore, Marlow's narrative presents her unmistakably with a few attributes of phallic power." (Maisonnat, p. 47) L'un des ces attributs est la torche qu'elle tient toute droite pour permettre à Jim de voir ses agresseurs dans le passage cité un peu plus haut (LJ 266).

Entre Jim et Jewel la relation de miroir se dit dans les sonorités de leur prénom : Jim / "gem" est un bijou plus précieux et plus noir à la fois que Jewel. Brown joue avec Jim, le manipulant telle une pierre qu'il ferait rouler entre ses doigts. L'union des deux jeunes gens a donc une consonance ironique qui met en relief le danger de réification qui les menace au Patusan, dans cet univers où se réalise un temps le rêve d'héroïsme de Jim. Ainsi, si l'amour courtois se dessine derrière leur relation qui ne semble toucher ni au mariage ni au sexe, il prend aussitôt un caractère parodique. Claude Maisonnat montre que Jewel est un personnage trop dérangeant pour être effectivement identifiée à la dame courtoise :

> Helplessness and voicelessness are, indeed, two symptoms of the condition of women in the world inhabited by Jim and Marlow [...]. They reveal Marlow's perhaps unconscious desire to occupy, as Jim does, the position of the knight rescuing the damsel in distress of chivalric romances : "[…] they came together under the shadow of a life's disaster, the knight and maiden meeting to exchange vows amongst haunted ruins." (LJ 273) The long and short of it, however, is that neither is allowed to maintain that stance precisely because Jewel won't let them play their little patriarchal game[254].

Comme pour Tess, le rôle qu'on voudrait lui attribuer est trop rigide et elle en brise le carcan pour s'affirmer autre. C'est d'ailleurs le fait qu'elle est si différente, si étrangère en tant que métisse, qui pousse Jim et Marlow à prétendre qu'il s'agit d'une romance, c'est-à-dire plus qu'une simple passion assouvie sous des cieux exotiques :

> Il est donc tout à fait nécessaire pour Marlow – comme pour Jim – de romancer (*romanticize*) la liaison, de la lire comme un avatar de l'amour courtois attachant la dame médiévale à son chevalier : ils ramènent ainsi cette relation, dont on voit très bien qu'ils la perçoivent eux-mêmes comme douteuse[255], à un modèle occidental connu en « court-circuitant » le contexte[256].

---

[254] Maisonnat, p. 49.

[255] "I suppose you think it is a story that you can imagine for yourselves. We have heard so many such stories, and the majority of us don't believe them to be stories of love at all. For the most part we look upon them as stories of opportunities: episodes of passion at best, or perhaps only of youth and temptation, doomed to forgetfulness in the end, even if they pass through the reality of tenderness and regret. This view mostly is right , and perhaps in this case too… Yet I don't know. To tell this story is by no means so easy as it should be – were the ordinary standpoint adequate." (LJ 246). Jim a les mêmes difficultés à évoquer sa relation avec Jewel : "You know – no confounded nonsense about it – can't tell you how much I owe to her – and so – you understand – I – exactly as if…" (LJ 248).

[256] Moutet, « Le Patusan de *Lord Jim* ou les liens mal tissés », p. 142.

Le modèle courtois est alors non seulement remodelé et subverti comme dans *Tess*[257], mais supplanté par le narcissisme exacerbé de Jim. Jewel n'est jamais présentée comme inaccessible. Elle apparaît surtout comme une enfant que s'échangeraient les hommes dominateurs en signe de passation de pouvoir. Car même si Cornelius n'est pas véritablement consentant, Jewel aide tout de même Jim à trouver sa place au Patusan et à y devenir l'un des chefs. Elle fait donc littéralement lien social, devenant un objet d'échange et signalant l'évidement du modèle courtois dont n'est retenu que cet aspect mercantile[258].

L'artificialité de l'héroïsme de Jim fait ainsi écho à celle de son idylle :

> Jim aime Jewel car elle donne un visage à l'opportunité qu'il attend. Il est heureux de l'avoir trouvée si désolée : c'est une chance pour lui, d'être ainsi confronté à quelqu'un en train de se noyer et n'attendant que lui pour être sauvé. Cela rachète son manquement à bord du *Patna* et Jewel remplace les pèlerins abandonnés qui n'ont même pas eu la décence de mourir (faisant ainsi basculer une situation tragique dans le ridicule…). Avec cette histoire d'amour, Jim s'installe à nouveau dans le solennel, le sérieux, le tragique (c'est également ce qu'en dira Marlow)[259].

L'amour apparaît avant tout en tant qu'amour de soi et ne mène qu'à la mort. La relation Jim / Jewel est la relation d'un individu à sa propre image car Jim ne parvient pas à être autre chose que ce qu'il s'imagine être à ses propres yeux et aux yeux des autres. Alors que Jude et Sue savent s'affranchir de leur passion pour leur reflet, Jim ne s'en défait pas et décide de le rejoindre en mourant. Il demeure à jamais soit un héros, soit un lâche, incapable de réconcilier ces deux aspects de sa personne à l'intérieur d'une position subjective et figé dans une contemplation où il se confond avec son objet.

Il ne peut se réaliser comme sujet car il est lui-même contemplé. Tel est le cas dans le passage qui suit :

---

[257] Voir *supra*, pp. 210-221.
[258] Voir *supra*, p. 220. Lacan, décrivant le contexte dans lequel est née la poésie courtoise, évoque le destin d'une femme forcée de quitter son mari pour en épouser un autre qui souhaite « l'avoir » afin de régner sur les terres dont elle héritera. (Lacan, « L'amour courtois en anamorphose, *Séminaire VII*, p. 177)
[259] Moutet, « Le Patusan de *Lord Jim* ou les liens mal tissés », p. 143.

> Jim turned to the girl, who had been a silent and attentive observer. His heart seemed suddenly to grow too big for his breast and choke him in the hollow of his throat. This probably made him speechless for so long, and after returning his gaze she flung the burning torch with a wide sweep of the arm into the river. The ruddy fiery glare, taking a long flight through the night, sank with a vicious hiss, and the calm soft starlight descended upon them, unchecked.
> He did not tell me what it was he said when at last he recovered his voice. (LJ 266-267).

Le mouvement des personnages décrit un renversement : Jim est regardé par Jewel, ainsi que l'est Natalia face au professeur de langues qui se décrit d'ailleurs en observateur attentif et silencieux. Jim est par là féminisé quand Jewel devient le point de focalisation au travers duquel le narrateur peut voir la scène.

C'est pourtant Jim qui raconte, quoiqu'il le fasse de manière partielle ("He did not tell me"). Mais ce qui se lit sur son visage, c'est l'image de la mort : les mots se meurent dans sa gorge, son regard est figé. Le protagoniste semble mourir avec chaque exploit qu'il accomplit car ses réalisations sont de l'ordre du rêve et de l'impossible. Marlow doit d'ailleurs convaincre son auditoire de la véracité des faits qu'il relate : "It's true – I assure you; as true as I am sitting here talking about him in vain" (LJ 171).

Cette dernière phrase est remarquablement ironique, et ce pour deux raisons. La première est que Marlow a le sentiment de parler « en vain » et que ses paroles sont jetées au vent : nul ne peut comprendre l'histoire de Jim. Deuxièmement, il n'est pas vraiment en train de nous raconter cette histoire de vive voix et l'univers dépeint n'est que pure fiction. Double vanité donc, qui attire l'attention du lecteur sur le travail de l'écriture plus que sur la diégèse ornée de ses mensonges.

C'est précisément ce travail de l'écriture qui inscrit l'échec au cœur de toute action menée par Jim car l'épisode du *Patna* ne cesse de faire retour. De cette lutte qu'il vient d'engager avec les hommes de Sherif Ali, il ressort à la fois vainqueur et vaincu, se tenant immobile et muet, soumis au regard de l'autre. Car se dessine en même temps une évocation dissimulée de l'épisode du *Patna* : la torche est jetée à l'eau, rappelant le saut de Jim hors du bateau ; elle coule ("sank") au contraire du *Patna*. Le sifflement vicieux et l'imperturbable lumière des étoiles renvoient au bruit sourd et mystérieux – "[a] faint noise as of thunder, of thunder infinitely remote, less

than a sound, hardly more than a vibration" (LJ 62) – qu'a entendu l'équipage et qui n'a ensuite donné lieu à rien d'autre qu'au calme et au silence.

Ce silence, dans *Under Western Eyes*, s'inscrit dans les dialogues eux-mêmes, contaminant la narration et la chronologie de l'histoire[260]. Ils permettent que les regards s'échangent, que les yeux parlent plutôt que la bouche. Ainsi, les paroles non-dites ou prononcées à un moment antérieur de l'histoire viennent faire obstacle à des énoncés qui se voudraient simples et univoques. Pareillement, la relation entre Razumov et Natalia est impossible car Haldin y est constamment présent. Toute relation narcissique à l'autre est inconcevable dans *Under Western Eyes* car Razumov est inévitablement divisé, que ce soit par sa relation à la duplicité du langage, par sa position d'espion, ou par le titre du roman qui rappelle que le protagoniste est sans cesse observé par un observateur étranger.

Son narcissisme le garde de tisser quelque lien que ce soit avec les personnes qui gravitent autour de lui. Il est foncièrement seul. Puisque l'image idéale de son moi chute avec l'entrée de Haldin dans son existence, il n'aura d'autre choix que d'accepter de se constituer lui-même comme sujet parlant. Cela contribue alors à donner une dimension tragique au personnage : la faute commise enraye tout le processus et l'on ne peut s'empêcher d'imaginer ce qu'aurait pu être la relation de Razumov et Natalia sans le fantôme de Haldin. D'une manière similaire à Jude, Razumov est confronté à un amour impossible, un amour synonyme de transgression, dans le cas échéant à cause du meurtre du frère.

Le tragique de l'histoire de Razumov est partiel, à l'image du destin des femmes dont nous avons parlées. Le protagoniste est donc à son tour, après Jude puis Jim, féminisé dans une certaine mesure. Il paraît bénéficier de la clémence de l'auteur qui lui épargne la mort. Cependant il est à jamais différent du commun des mortels, par sa surdité il est du côté du « pas-tout ». Et son existence devient emblème du tragique moderne car elle donne lieu à la naissance d'un style : celui de Razumov qui trouve sa voix comme l'auteur qui parvient à dire au risque de se dévoiler et de dire la vérité tout en faisant d'elle une fiction.

---

[260] La disruption de la chronologie et de la narration vaut aussi pour *Lord Jim* bien sûr, mais dans *Under Western Eyes* il semble que le langage et plus exactement la parole en soient les instigateurs directs.

> Razumov renonce, après les résistances que l'on sait, à la toute-puissance de l'imaginaire. Comme l'artiste, il résout la tentation de la psychose en acceptant le joug de la séparation [...] qu'impose le langage – séparation salvatrice, et ici duplication en régime de fiction du processus de distanciation propre à l'écriture[261].

La voix de Razumov est donc un pas supplémentaire vers la découverte d'une écriture tragique renouvelée. La tragédie devient spectrale, le héros masculin dérive et se laisse entraîner sur l'autre rive du féminin. Le texte se donne à lire en tant que fruit d'une écriture aléatoire plutôt que normative, et le tragique s'inscrit dans chaque instant de la vie humaine.

---

[261] Paccaud-Huguet, « Trahison, parole et vérité dans *Under Western Eyes* de Joseph Conrad », p. 410.

CONCLUSION :
HARDY, UN MODERNE ?

De Thomas Hardy à Joseph Conrad, l'écriture tragique se renouvelle et s'élabore à la fois. Le genre défini par Aristote est « revu » par Hardy pour être ensuite « corrigé » par Conrad qui en forge un style. Les diktats victoriens sont encore en place lorsque Hardy écrit *Tess* et ils condamnent l'héroïne à une mort certaine. Avec *Jude*, les fondements chancellent mais ils n'en demeurent pas moins tyranniques : c'est par des **voies** détournées que le protagoniste peut accéder à une destinée dont le tragique autorise que s'y inscrive une autre lecture du roman, grâce à laquelle Jude l'artiste entraîne dans son sillage des bribes d'une écriture renouvelée – les échos d'autres **voix**.

Le texte conradien résonne tout autant, sinon plus, d'une telle altérité, matérialisée cette fois par des voix étrangères car la doxa a désormais perdu de son emprise. Les valeurs occidentales sont remises en question par la position ambivalente du narrateur conradien. Tout système idéologique, qu'il appartienne ou non à l'Occident, est dépeint comme inévitablement destructeur – voire castrateur. Razumov est ainsi tourmenté par la dictature des autocrates et la violence révolutionnaire, mais il est aussi victime du regard indiscret du narrateur occidental.

La vision de Conrad vient border le vide et la lecture est synonyme de vertige, comme lorsque le narrataire se soumet au mouvement cinétique et aléatoire de la narration de Marlow dans *Lord Jim*.

> « Dieu est mort » (*Le Gai Savoir*) : la célèbre formule suffit à définir le rapport essentiel de Nietzsche à la modernité, à la perception du vide des valeurs en Occident (le nihilisme), constat de la mort de Dieu, et la revendication d'une position radicalement critique – qui permet le constat[1].

Un tel constat ne vaut pas pour Hardy qui, plutôt que de céder au nihilisme, décide de mettre un terme à sa carrière de romancier afin de dire autrement ses

doutes et ses espoirs. Mais il est tout aussi important de moduler les termes de cette citation si l'on en vient à Conrad, car il résiste lui aussi au nihilisme.

Confronté au vide et à l'horreur, il tisse une toile faite de mots et de langages, de personnages et de lieux qui prennent vie – aussi artificielle et éphémère soit-elle – sous l'effet de la lecture. Le style conradien naît de cet équilibre entre le rien et l'écriture, entre la voix et la lettre – un équilibre qui s'apparente au sublime. Peut-être est-ce là, d'ailleurs, la source de tout style qui surgit de l'entre-deux, à la frontière du symbolique et du réel, en ce point de friction qui unit et sépare à la fois le sens et le non-sens.

Simplement le réel perce un peu plus chez Conrad que chez Hardy. Ce dernier s'attache à la tragédie de manière plus formelle. L'expression du tragique passe avant tout par l'application des règles du genre qu'est la tragédie. Au contraire, Conrad désintègre la forme pour faire du tragique une des modalités d'expression de la modernité et suggère que toute modernité est tragique, écartelée entre passé et présent, entre mémoire et oubli, à l'image du personnage de Jim.

Jeannette King a démontré le tour de main réalisé par les écrivains au dix-neuvième siècle qui ont su adapter la tragédie au roman en ayant recours à une manipulation de la norme. Bien entendu, le modèle tragique a sans cesse dû être modifié, à commencer par Sophocle et Euripide, en passant par Shakespeare et Racine : chaque auteur a contribué à façonner la tragédie. Avec les romanciers tels que Hardy, puis plus radicalement encore avec Conrad, elle perd de sa rigidité. *Lord Jim* et *Under Western Eyes* témoignent d'un tragique évanescent, qui s'écrit en filigrane. Nulle *catharsis* ou *némésis* ne s'y manifeste mais le lecteur peut y détecter des fragments de tragédie classique, des réminiscences de la norme. La tragédie se fait spectralité dans le texte. Elle est une des voix de ces romans et elle s'y inscrit d'une façon similaire à l'oralité que Marlow revendique dans sa narration :

> Paradoxically, then, his voice is produced by the written enunciation of the tale, it is not its source but its production on the mode of absence and evanescence. The return of Marlow's voice in the text thus occurs on the mode of spectrality since, like a ghost it is there and

---

[1] Nouss, p. 61.

> not there at the same time, or to put it more bluntly, it haunts the text as a sort of lost origin[2].

La modernité conradienne apparaît alors comme la mémoire oublieuse de la tragédie, qui est perceptible dans le texte sans qu'on puisse dire où précisément. Elle flotte dans la narration à la manière de la voix insaisissable de Marlow, du *Patna* qui menace de sombrer, ou du fantôme de Haldin qui échappe au regard aussitôt qu'il surgit. Le texte conradien s'inscrit dans un mouvement de la littérature qui,

> depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix – puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel[3].

La tragédie est du côté de la lettre et de la loi. Elle régit les textes selon ses normes propres et se soutient de valeurs morales qu'Aristote a su définir au sujet, par exemple, du héros qui doit pouvoir susciter la pitié chez les spectateurs ou de l'action qui doit être noble. La tragédie se place dans ce cas sur le versant des conventions, de l'ordre phallique et de ce qui relève de l'idéologie dominante, telle celle défendue par les victoriens et notamment l'impérialisme.

Hardy et Conrad s'attachent alors à trouver la faille dans cet édifice conceptuel. La tragédie va y renaître sous les espèces du tragique. Les modes d'écriture sont alors la voix qui échappe au pouvoir pétrifiant de la lettre et le regard qui creuse le champ de la vision. Le paradoxe de la tragédie dans la modernité est semblable à ce que Claude Maisonnat appelle « le paradoxe de la lettre ».

> The paradox of the written letter is that while it leaves a visible trace that can be a form of memory, it also makes for the condition of forgetfulness of everything that escaped language, narration and representation[4].

La voix de Marlow n'est qu'une réalité virtuelle dans l'œuvre et il en est de même pour le tragique. Mais, abandonnant un peu plus la forme, Conrad s'approche du tragique en tant que réalité humaine et subjective, et non plus comme convention

---

[2] Maisonnat, p. 73.
[3] Rabaté, p. 7.
[4] *Ibid*., p. 76.

littéraire. Parce que le regard et la voix donnent lieu au silence – celui de Natalia face à Razumov, de Jim devant Doramin, et du sourire de Jude – et à la représentation impossible d'une réalité spectrale, le style tragique peut supplanter le genre :

> Si la tragédie disparaît en effet comme genre spécifique à partir de l'époque romantique, si elle a déserté l'époque moderne comme le suggère George Steiner dans *La Mort de la tragédie*, il n'en reste pas moins vrai que, par un effet d'aller-retour, le tragique lui se glisse dans chacune des formes disponibles. Il contamine tous les genres [...]. Le récit moderne est lié au tragique en son fondement[5].

Conrad va plus avant dans cette aventure de la modernité, mais Hardy doit être reconnu comme précurseur. Il ouvre le roman anglais à une perspective de remise en cause de l'idéologie « bourgeoise » (*middle-class*) qui avait jusque-là favorisée son essor. Jude semble connaître le mal de vivre d'Emma Bovary, dont l'histoire fit scandale quelques années plus tôt en France. Las d'aller à contre-courant Hardy choisit alors la poésie dont le mode d'expression autorise une audace plus grande que la fiction.

L'audace de Conrad sera de malmener la forme romanesque et d'en écorner la surface sous l'effet de sa plume. Mais pour l'un comme pour l'autre, l'écriture est vitale car elle les sauve de leur angoisse et de leurs doutes. La lettre fait barrage à l'indicible et à l'interdit qui parviennent cependant à se dire au travers de la voix et du regard, vecteurs du tragique. Comme Marlow dans *Lord Jim*, l'écrivain voit ce qui se cache de l'autre côté du miroir mais ne sombre pas dans cet abîme :

> If the monstrous Gorgon provides an adequate metaphor of the death drive that fascinates Jim, as his tragic status bears witness, Marlow is not fascinated by her, owing to the interposition of the mirror of the text which deflects her lethal gaze[6].

Le texte n'est plus seulement le miroir du réalisme où se reflèterait le monde. Il est aussi un écran qui renvoie l'image spectrale d'une réalité qu'on devine au-delà des semblants et qui protège de ce qui, du réel, ne saurait se dire ou se montrer au risque de détruire celui qui entend ou qui voit.

---

[5] Rabaté, p. 211.
[6] Maisonnat, p. 96.

Thomas Hardy et Joseph Conrad, *presque* contemporains, offrent deux horizons littéraires tout à la fois très différents et singulièrement proches. C'est là le mystère du style, qui fait vibrer la lettre, vivre des êtres de papier, et résonner des sons que personne n'émet. C'est là aussi ce qui fait entrer l'auteur de *Tess of the D'Urbervilles* et de *Jude the Obscure*, aux côtés de l'auteur de *Lord Jim* et *Under Western Eyes*, dans le vingtième siècle et la modernité.

BIBLIOGRAPHIE

A. Oeuvres étudiées – éditions de référence :

CONRAD, Joseph, *Lord Jim* (1900), Harmondsworth, Penguin, (1949), 1989.

CONRAD, Joseph, *Lord Jim* (1900), Thomas Moser, ed., New York, Norton & Company Inc., 1996.

CONRAD, Joseph, *Under Western Eyes* (1911), Oxford, Oxford University Press, (1983), 1989.

HARDY, Thomas, *Tess of the D'Urbervilles* (1891), Oxford, Oxford University Press, 1998.

HARDY, Thomas, *Tess of the D'Urbervilles* (1891), New York, Norton & Company Inc., (1965, 1979), 1991.

HARDY, Thomas, *Jude The Obscure* (1895), Harmondsworth, Penguin, 1996.

HARDY, Thomas, *Jude The Obscure* (1895), New York, Norton & Company Inc., (1978), 1999.

B. Biographies et correspondance:

BAINES, Jocelyn, *Joseph Conrad. A Critical Biography*, Harmondsworth, Penguin, 1971.

MILLGATE, Michael, *Thomas Hardy: His Career as a Novelist*, London, The Bodley Head, 1971.

HARDY, Florence Emily, *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*, London, Macmillan, 1962.

PURDY, Richard Little and MILLGATE, Michael, ed., *The Collected Letters of Thomas Hardy*, Oxford, Clarendon Press, 1978-1988.

WATTS, Cedric, ed., *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

C. Autres oeuvres littéraires citées :

CONRAD, Joseph, *The Nigger of The "Narcissus"* (1897), Oxford, Oxford University Press, 1990.

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness and Other Tales* (1899), Oxford, Oxford University Press, (1983), 1996.

CONRAD, Joseph, *The Shadow Line* (1917), Harmondsworth, Penguin, 1986.

CONRAD, Joseph, *The Mirror of the Sea: Memories and Impressions; A Personal Record: Some Reminiscences* (1906), London, Dent, 1960.

HARDY, Thomas, *The Return of The Native* (1878), Oxford, Oxford University Press, (1990), 1998.

HARDY, Thomas, *The Mayor of Casterbridge* (1886), Harmondsworth, Penguin, (1886), 1997.

HARDY, Thomas, *The Withered Arm and Other Stories: 1877-1888*, Harmondsworth, Penguin, 1999.

HARDY, Thomas, *The Collected Poems of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1968.

JAMES, Henry, *What Maisie Knew* (1897), Oxford, Oxford University Press, (1966), 1991.

MARLOWE, Christopher, *Edward the Second*, London and New York, New Mermaids, 1990.

SHAKESPEARE, William, *As you Like It*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar,* London and New York, Routledge, 1988.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Harmondsworth, Penguin, (1980), 1996.

SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night, or What You Will*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

WORDSWORTH, William, *The Poems*, Volume One, Harmondsworth, Penguin, (1977), 1990.

ZOLA, Emile, *Germinal* (1885), Paris, Le Livre de Poche, 1983.

ZOLA, Emile, *La Terre* (1887), Paris, Le Livre de Poche, 1984.

La Sainte Bible, Paris, Alliance Biblique Universelle, 1992.

The Revised English Bible, Oxford University Press, Cambridge University Press, 1989.

D. Etudes critiques :

1. Etudes sur Joseph Conrad :

Ouvrages :

DARRAS, Jacques (texte) et MOLDER, Jorge (photographies), *Joseph Conrad*, Paris, Marval, 1991.

ERDINAST-VULCAN, Daphna, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad. Writing, Culture and Subjectivity*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

HAWTHORN, Jeremy, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, London, Edward Arnold, 1979.

GREANEY, Michael, *Conrad, Language and Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

LOTHE, Jakob, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, (1989), 1991.

MAISONNAT, Claude, *Lord Jim, Joseph Conrad*, Paris, Armand Colin/VUEF-CNED, 2003.

MARTINIERE, Nathalie, dir., *Lectures d'une oeuvre :* Lord Jim *de Joseph Conrad*, Nantes, Editions du Temps, 2003.

SAID, Edward W., *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

SAID, Edward W., *The World, the Text and the Critic*, London, Vintage, (1983), 1991.

WATT, Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1979.

Articles :

ACHERAÏOU, Amar, "Joseph Conrad's Poetics : Space and Time", in *L'Epoque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

HAY, Eloise Knapp, "*Lord Jim* and *Le Hamlétisme*", in *L'Epoque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1990.

MARTINIERE, Nathalie, "Theatricality and self-dramatization in *Lord Jim*", in *L'Epoque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004.

MOUTET, Muriel,"Jim's trial : Sympathy, or the new voice of conviction", *L'Epoque conradienne,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

MOUTET, Muriel, « Le Patusan de *Lord Jim* ou les liens mal tissés », *L'Epoque conradienne,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

PACCAUD-HUGUET, Josiane, “The Name-of-the-Father in Conrad’s *Under Western Eyes*” *Conradiana*, XVIII, Number 3, Lubbock, Texas Tech University, 1986.

PACCAUD-HUGUET, Josiane, « Trahison, parole et vérité dans *Under Western Eyes* de Joseph Conrad : l’œuvre comme métaphore de l’avènement d’un sujet de la parole », *Etudes Anglaises*, XXXIX, n° 4, Paris, Didier Erudition, octobre-décembre 1986.

PACCAUD-HUGUET, Josiane, « Ironie et dialogisme ? chez Joseph Conrad », *Essais sur le dialogue*, IV, *Rhétorique et narrativité*, Grenoble, C.R.T.F., Université Stendhal Grenoble III, 1989.

PACCAUD-HUGUET, Josiane, “Conrad’s Technique of Free Indirect Discourse in *Under Western Eyes*” *Conradiana*, XXII, Number 1, Lubbock, Texas Tech University, 1990.

PACCAUD-HUGUET, Josiane, « Conrad, un moderne ? », *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, *Mélanges conradiens*, Grenoble, Centre de Recherches d’études anglophones, Université Stendhal Grenoble III, 1992

2. Etudes sur Thomas Hardy :

Ouvrages :

BULLEN, J. B., *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

CASAGRANDE, Peter J., *Unity in Hardy’s Novels: “Repetitive Symmetries”,* London, Macmillan, 1982.

ELLIOTT, Albert Pettigrew, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*, New York, Russel and Russel, 1966.

GARSON, Marjorie, *Hardy’s Fables of Integrity: Woman, Body, Text*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

HARDY, Barbara, *The Appropriate Form: An Essay on the Novel*, London, The Athlone Press, University of London, (1964), 1971.

HARDY, Barbara, *Forms of Feeling in Victorian Fiction*, London, Methuen, (1985), 1986.

KRAMER, Dale, ed., *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

LAWRENCE, D. H., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

MILLER, John Hillis, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

MILLER, John Hillis, *Fiction and Repetition*, London, Blackwell, 1982.

MORRISON, Donald J., ed., *Thomas Hardy: Stories and Poems*, London, Dent, Everyman's Library, 1970.

RAMEL, Annie, *Mémoire de synthèse* présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Madame le Professeur Josiane Paccaud-Huguet, Lyon, Université Lumière Lyon 2, Novembre 2001.

VIGAR, Penelope, *The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality*, London, University of London, The Athlone Press, 1974.

WATT, Ian, ed., *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*, London, Oxford University Press, 1971, pp. 390-431.

Articles :

BRONFEN, Elisabeth, "Close encounters of a special kind", in *Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 233-241.

GREEN, Laura, "Strange [In]difference of Sex", in *Victorian Studies*, Bloomingtone, Indiana University Press, Summer 1995, XXXVIII, Number 4, pp. 523-549.

LAW, Jules, "A "Passing Corporeal Blight": Political Bodies in *Tess of the D'Urbervilles*", in *Victorian Studies*, Bloomingtone, Indiana University Press, Winter 1997, XL, Number 2, pp. 211-244.

E. Ouvrages théoriques et critiques généraux :

1. Narratologie :

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BANFIELD, Ann, *Unspeakable Sentences*, London, Routledge, 1982.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

FABB, Nigel, ATTRIDGE, Derek, DURANT, Alan and MACCABE, Colin, ed., *The Linguistics of Writing,* Manchester, Manchester University Press, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil,1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

TODOROV, Tzvetan*, L'ironie, Poétique n° 36*, Paris, Seuil, novembre 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

2. Etudes linguistiques et psychanalytiques :

Ouvrages :

CASTANET, Hervé : *Le Regard à la lettre*, Paris, Anthropos – Economica, 1996.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981.

LACAN, Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre VII, L'Ethique de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1986.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, « Lituraterre », in *Ornicar ?*, *Revue du Champ Freudien*, n° 41, avril-juin 1987.

LAPLANCHE, Jean et Pontalis, J. B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, (1967).

MILLER, Gérard, *Lacan*, Paris, Bordas, 1987.

MILNER, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978.

VASSE, Denis, *De l'Ombilic à la voix*, Paris, Seuil, 1974.

ZIZECK, Slavoj, ed., *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

Articles :

MILLER, Jacques-Alain, « Les paradigmes de la jouissance », in *La Cause freudienne*, *Revue de psychanalyse*, s. l., n° 43, octobre 1999.

Quarto n° 53, "La schize de l'oeil et du regard », *Revue de la Cause Freudienne*, Bruxelles, hiver 1993-1994.

Quarto n° 54, « De la voix », *Revue de la Cause Freudienne*, Bruxelles, juin 1994.

3. Ouvrages généraux sur le roman et la littérature :

ABRAMS, Meyer Howard, *A Glossary of Literary Terms*, Forth Worth, Harcourt Brace College Publishers, (1941), 1999.

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, in *The New Critical Idiom*, London, Routledge, 2000.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Tragique de l'ombre, Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990.

CASTEX, Peggy et JUMEAU, Alain, *Les Grands Classiques de la littérature anglaise et américaine*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

GRELLET, Françoise, *An Introduction to English Literature from Philip Sidney to Graham Swift*, Paris, Hachette Supérieur, (1987), 1993.

MARIENTRAS, Richard, *Le Proche et le lointain*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Folio essais Gallimard, Editions Verdier, 1988.

MITTERAND, Henri, *Zola, Le Roman naturaliste, Anthologie*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris, Presses Universitaires de France, (1986), 1999 (Que sais-je ?).

NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 (Que sais-je ?).

RABATE, Dominique, *Poétiques de la Voix*, Paris, Librairie José Corti, 1999.

RIMMON-KENAN, Shlomith, London and New York, Routledge, 1983.

TYSDAHL, Bjørn, JANSSON, Mats, LOTHE, Jakob and POVLSEN, Steen Klitgård, ed., English and Nordic Modernisms, Norvik Press, 2002.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1959.

4. Ouvrages sur l'époque victorienne :

HAIGHT, Gordon S., *The Portable Victorian Reader*, Harmondsworth, Penguin, (1972, 1973, 1975), 1976.

HARRISON, J. F. C., *Late Victorian Britain, 1875-1901*, London, Fontana Press, 1990.

KING, Jeanette, *Tragedy in the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

MILLER, John Hillis, *The Form of Victorian Fiction*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1968.

INDEX

A

Abrams, Meyer Howard,33, 35, 36, 43

Acheraïou, Amar, ... 301, 310

Actéon, ... 79, 132, 166, 242

Adorno, Theodor W., ... 218

Aldbrickham, ..20-22, 85, 94, 96, 167, 240, 372

Alec, 201, 202, 204, 205, 207-209, 211-214, 216, 218, 219, 221, 227, 231, 237-239, 242, 243, 249-252, 256, 258, 259, 262, 263, 271, 273

Alfredstone, ... 16, 81, 96, 169

Allemann, Beda, ... 38, 40, 42, 46

Allen, Graham, ... 114, 201

Almansi, Guido, ... 38

Angel, ... 20, 200, 201, 205-207, 209-211, 214-219, 221, 223, 227, 231, 236, 237, 239, 250-253, 256, 257, 259-262, 269, 271, 273, 378

Arabella, . 15, 16, 19-22, 31-35, 39-43, 45, 49, 50, 52-55, 57, 58, 63, 64, 67, 68, 74, 75, 77-86, 90, 93-96, 102-104, 108, 110-112, 118, 119, 121-125, 127, 128, 131, 135, 139, 142-147, 149-153, 155, 162, 165, 169-173, 176, 178, 179, 182, 184, 185, 190-193, 196, 203-205, 211, 215, 219, 225, 227, 232, 233, 235, 238-245, 247-249, 252, 253, 261, 267, 270, 273, 276, 333-335, 372, 378, 380, 381, 385, 387, 420

Aristote,.... 7, 47-49, 51-56, 60, 62, 66, 161, 238, 274, 280, 318, 325, 377, 383, 395, 397

Arnold, Matthew,.....5, 156

B

Baines, Jocelyn, ...337, 339, 340, 376

Bakhtine, Mikhaïl, 5, 65, 99, 104, 106, 108, 113, 114, 382

Banfield, Ann,.....94, 104-107

Barnes, William, ...293

Barthes, Roland,.....46, 349

Baudelaire, Charles, ...7, 58

Bentham, Jeremy, ...171

Bergson, Henri, ...70

Bible (la), ..80, 88, 109-112, 135, 140, 153, 154, 159, 164, 170, 194, 270, 273, 285, 322

Booth, Wayne C.,.....100, 352

Boumelha, Penny, ...129, 162, 170

Braumstein, Nestor, ...218

Bridehead, ... 142, 160, 170, 172, 180, 185, 186, 206

Brierly, ..283, 297, 298, 303-306, 318, 322, 327

Bronfen, Elisabeth, ...158, 179, 181, 182, 215

Brontë, Charlotte,.....88, 317

Brown,15-17, 264, 291, 294, 297, 298, 304, 308, 318, 320, 328, 345, 346, 389, 390

Buci-Glucksmann, Christine,.....335

Bullen, J. B.,.....5, 8, 204, 254, 282

C

Capitaine (le), ... 297, 300, 318, 370
Carlier, ... 283, 335
Carlyle, ... 3, 130, 279
Casagrande, Peter J.,..... 172, 203, 204
Castanet, Hervé, 77, 79, 132, 133, 153, 154, 158, 166, 169, 186, 229, 242, 243, 300
Casterbridge,..... 201, 203
Castex, Peggy, ... 13, 24
Chaseborough,204, 205, 207, 209, 255
Chester,..... 318
Chief engineer (the),..... 317
Christminster, 15-17, 20, 22, 26, 28, 34, 39, 42, 45, 49, 59, 62, 68, 69, 73-79, 82, 84, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 101, 105, 110, 111, 113, 115, 117, 121, 139, 140-144, 146, 148, 150, 151, 153, 154, 159, 160, 191, 194, 208, 227, 232, 235, 236, 240, 268, 286, 300, 306, 317, 328, 329, 332, 370, 372
Clare, ... 218, 231, 239, 250, 258, 273
Coleridge, Samuel Taylor,..... 325
Conrad, Jessie,..... 337
Conrad, Joseph, ...6-9, 156, 278-288, 297-299, 301-303, 305, 307, 309, 310, 312, 313, 315, 317-320, 322-326, 328, 330-332, 334, 336-338, 340, 341, 345, 346, 348-350, 354, 355, 357-359, 363, 364, 366-371, 373-378, 382, 383, 385, 386, 388, 394-399, 421
"An Outpost of Progress", .282, 283
Heart of Darkness, 283, 299, 304, 312, 322, 324, 338, 386-388
"Karain", ...285, 312, 324, 339
Lord Jim, ...6, 9, 69, 280, 282, 284-340, 343-347, 354, 355, 357, 360, 362, 363, 368, 369, 371, 375, 378, 382-393, 395, 396, 398, 399, 402, 421
Notes on Life and Letters, 284, 287, 348, 354, 359, 364, 366
The Mirror of the Sea,.....313, 329
The Nigger of the "Narcissus", ...8, 280, 282, 284, 286, 297
The Shadow Line,.....328
Under Western Eyes, ...9, 280, 285, 287, 312, 320, 324, 336-369, 371, 375, 377-379, 381-385, 388, 389, 393-396, 399, 421
Cornelius,.....318, 319, 391
Cottet, Serge, ...171

D

D'Urberville,196, 212, 213, 218, 219, 225, 231, 237, 239, 243, 249, 255, 256, 258, 259, 265, 266, 268, 270, 273, 278, 328, 399
Dain Waris, ...290-292, 304, 310
Dalila,.....40, 85, 90, 249
Darras, Jacques, ...363, 385
Darwin, Charles, ...35, 36, 108, 113, 265, 279
Dellamora, Richard,.....130
Diane,.....132, 166, 242

Doisneau, Elizabeth,..... 301
Dolar, Mladen,..... 166, 182, 183, 196, 227
Domenach, Jean-Marie, 70, 327, 331, 333, 334, 335
Doramin, ... 292, 293, 310, 318, 333, 348, 398
Dostoievski, Fiodor, ... 337, 382
Drayton, Michael,..... 293
Drusilla Fawley, 12, 16, 22, 33, 58, 76, 77, 84, 96, 97, 120, 125, 126, 127, 139, 147, 150, 155, 169, 176, 232, 370, 385
Durbeyfield, 206, 208, 214, 218, 220, 237, 239, 262, 268

E

Edlin (Mrs), ... 16, 22, 54-58, 63, 126, 127, 139, 182, 183, 185, 270, 333
Elliott, Albert Pettigrew, ... 64, 109
Erdinast-Vulcan, Daphna, ... 307, 336, 337, 345
Eschyle, ... 238, 269

F

Fabb, Nigel,..... 5, 6, 356
Fabian Society (The), ... 3, 160
Father Time (Little), 12, 22, 29, 44, 90, 95, 126, 146, 180, 182, 214, 249, 268, 332
Fawley, 33, 39, 41, 52, 74, 75, 77, 90, 97, 116-118, 125, 126, 130, 142, 147, 163, 203, 238, 240, 248, 253, 256, 265
Fiske (Mr),..... 199
Flintcomb-Ash, ...229, 251, 262
Fonteneau, Françoise, ...106, 296
Ford, Madox Ford, ...326
Freud, Sigmund,.90, 91, 106, 229, 267

G

Garson, Marjorie, ...50, 54, 193, 194, 226, 230, 244
Gatrell, Simon,...19, 24, 114, 203, 260
Général T-,.....351
Genèse (Livre de la),.....76, 165, 195
Genette, Gérard,.....86, 109, 110, 317
Genève, ..340, 346, 347, 350, 351, 366
Gillingham, ... 18, 67, 123, 126, 127, 234, 246, 247
Gosse, Edmund, ...3, 32, 88, 89, 133, 163, 167
Greaney, Michael,.....289, 338
Green, Laura, ...172
Grellet, Françoise,.....7, 38, 52, 325
Guerard, Albert J.,.....37, 281

H

Haidu, Peter, ...46
Haight, Gordon S., ...4
Haldin, 337, 341-343, 347, 350-354, 362, 364-366, 374, 375, 378, 379, 381, 385, 386, 388, 389, 393, 397
Hannigan, D. F.,.....128
Hardy, Barbara,.....3, 50
Hardy, Florence Emily,....37, 199, 282
Hardy, Thomas, ... 3-9, 13, 19, 20, 23-32, 35-41, 43, 44, 46-51, 55, 58, 59, 62-67, 69, 70, 72, 73, 81, 83, 85-90, 92, 98, 100, 101, 105-109, 112-116,

118, 125, 126, 128-133, 136-138, 140, 157-159, 163, 167, 170, 172, 174, 176, 179, 182, 185, 190, 194, 195, 197, 199-204, 206, 208, 209-213, 216, 219, 222, 224, 225, 230, 232, 238, 239, 241, 242, 244, 248, 249-252, 254-258, 260, 261, 263-272, 274, 276-288, 299, 302, 312, 313, 320, 322, 323, 325-327, 332, 334, 336, 360, 366, 369, 371, 373-378, 383-385, 395-399, 419, 421

A Pair of Blue Eyes, ... 212

Jude the Obscure, 3-8, 12-197, 200-213, 215, 219, 220, 221, 223-258, 260-262, 265-279, 281, 282, 285-288, 293, 297, 300, 302-308, 311-314, 317, 321, 322, 328-336, 360, 361, 368-375, 377-385, 387, 389, 391, 393, 395, 398, 399, 419-421

Tess of the D'urbervilles,..... 7-9, 20, 24, 41, 49, 86, 88, 130, 136, 196, 199, 200-229, 231, 235-241, 248-271, 273-275, 277-279, 281, 282, 285-288, 299, 302, 305, 309, 310, 321, 327-328, 334, 362, 368-370, 374, 375, 377-379, 385, 387, 391, 395, 399, 420

The Collected Poems, 27, 201, 210, 224, 281, 401

The Hand of Ethelbertha, ... 212

The Mayor of Casterbridge, ... 201, 204

The Return of the Native, 3, 20, 70, 185, 212, 242, 258, 271, 370

The Well-Beloved, ...212

The Withered Arm, ...201, 370

Harrison, J. F. C., ...4, 128, 129, 130, 161

Hawthorn, Jeremy, ...295, 301, 318, 319, 324

Hay, Eloïse Knapp, ...316, 318, 319

Hollander, John, ...356

Howe, Irving, ...6, 7, 66, 67, 69, 130, 131, 157, 160, 167, 213, 250, 264, 266, 374, 375, 385

Howells, William Dean,.....128

Hutcheon, Linda,.....38

I

Immanent Will (the), ...108, 109, 116, 238, 274, 282

J

James, Henry,.....65, 281, 376

Jeune étudiant (le),.....159, 165, 246

Jewel, ... 286, 289-291, 301, 304, 307, 311, 314-316, 318, 321, 325, 328, 335, 383, 384, 386-392

Jim, 282, 286-311, 313-335, 339, 340, 344-348, 359-363, 366-368, 374, 378-380, 382-384, 387-393, 396, 398, 421

Job (Le Livre de), 63, 78, 153, 154, 194, 225, 268, 281, 321, 371, 380

Jude, 7, 12, 15-25, 27, 28, 30-36, 39-46, 49-55, 57-64, 66-70, 72-86, 88-91, 93-108, 110-112, 115-131, 133-135,

138-196, 203-211, 215, 219, 221, 223-240, 242-257, 260, 262, 265, 266, 268-270, 272, 275, 276, 279, 281, 286, 288, 293, 300, 302, 304-307, 311, 312, 317, 321, 328-330, 332-335, 362, 369372, 375, 377-381, 383-385, 387, 389, 391, 393, 395, 398, 420, 421
Jude the Obscure, ……..*Voir* Hardy

K

Kayertz, ... 335
Kennetbridge,39, 41, 85, 121, 122, 272
King, Jeannette, 46, 49, 51, 62-65, 68, 70, 271, 396
Kingsbere,..... 237, 255, 258
Kramer, Dale, 3, 4, 19, 24, 36, 37, 48, 49, 65, 70, 73, 108, 109, 114, 115, 120, 128, 129, 131, 135-137, 140, 159, 163, 202, 204, 224, 250-252, 254, 260, 265, 266, 268, 271, 273, 279, 285
Kurtz,..... 304, 311, 312, 335, 361, 388

L

Lacadée, Philippe, ... 116, 117
Lacan, Jacques, ... 6, 50, 55-57, 73, 77, 81, 100, 106, 115, 116, 166, 169, 182, 188, 192, 196, 207, 208, 212, 215, 219, 221, 222, 228, 229, 243, 244, 257, 323, 365, 377, 391
Lambotte, Marie-Claude, ... 267, 268
Laspara, ... 341
Law, Jules, ...68, 183, 196, 201, 219, 220, 360
Lawrence, D. H., ...87, 90, 161, 170, 231, 239, 243, 244, 249, 260, 271, 281
Le Boulicaut, Yannick, ...328
Lieutenant français (le), 297, 318, 322, 324, 370
Liza-Lu, 209, 211, 216, 217, 223, 236, 253, 375, 378
Londres, 14, 19, 20, 39, 59, 129, 130, 199, 240, 302
Lord Jim, ……..*Voir* Conrad
Lothe, Jakob, ...65, 66, 115, 137, 218, 222, 266, 268, 271, 281, 340, 355, 357, 363, 367

M

Madame de S-, ...365, 386
Maisonnat, Claude,……308, 333, 339, 369, 384, 389, 390, 397, 398
Mallarmé, Stéphane, ...316, 318
Marientras, Richard, ...61, 67
Marlott, ...213, 255, 369, 370
Marlow, 281, 282, 286-292, 294-312, 314-325, 327, 329, 330, 333, 335, 338, 339, 343, 344, 348, 355, 357, 360, 368, 374, 386, 387-392, 395-398
Marlowe, Christopher, ...58
Marshall, William, ...44, 45
Martinière, Nathalie, ...295, 301, 314-316, 318, 326
Marx, Karl,.....3, 333

Marygreen, 14, 16, 60, 73, 75, 79, 82, 84, 96, 97, 110, 114, 123, 139, 146, 152, 176, 186, 232, 235, 253, 255, 262, 266, 370
Melchester, 33, 59, 68, 84, 94, 127, 148, 165, 171, 175, 176, 213, 224, 234, 235, 272
Meschonnic, Henri, ... 217
Mikulin (Councillor), .. 346, 351, 352, 356, 360, 361
Mill, John Stuart,... 131, 162, 171, 184
Miller, Gérard, 94, 171, 175, 178, 181, 182, 192, 219, 256, 257, 329, 348
Miller, Jacques-Alain, ... 72, 73, 106, 115, 133, 184, 190, 297, 365, 359, 371
Miller, John Hillis, 36, 37, 73, 74, 83, 85, 87, 90, 92, 103, 109, 116, 118, 136, 158, 174, 195, 202, 211, 261, 265, 276, 277, 281, 305, 312, 330, 331, 373
Millgate, Michael, ... 114, 202
Milner, Jean-Claude, ... 359
Mitterand, Henri, . 31, 32, 34, 35, 236, 241
Morrison, Donald J.,..... 26, 37, 157
Morton, Peter R., ... 265
Moutet, Muriel,..... 282, 304, 355, 390, 391
Muecke, D. C.,..... 41, 83, 352

N

Natalia Haldin, ...340, 342, 344, 347, 352-356, 359, 362, 366, 374, 379, 381-385, 388, 389, 392, 393, 398
Necator (Nikita), ...363, 385
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 70, 238, 282, 335, 368, 378, 395
Norris, Frank, ...38, 52
Nouss, Alexis, ...7, 8, 266, 284, 336, 376, 377, 396
Novalis, ...267

O

Œdipe, ...12, 51, 66, 183
Oliphant, Margaret, ...128

P

Paccaud-Huguet, Josiane, 285, 286, 312, 324, 336, 341, 345, 349, 350, 354, 358, 361, 371, 385, 394
Page, Norman,.....73, 140
Pater, Walter, ...4
Patna (the), 289, 293, 297, 298, 305, 308, 310, 311, 315-318, 327-329, 344, 345, 347, 348, 383, 391, 392, 397
Patusan, 287, 289, 291-293, 298, 300, 301, 303-312, 315, 318, 320, 322, 325, 327-329, 332, 338, 339, 344-348, 359, 361, 366, 368, 375, 378, 380, 386, 388-391
Peter Ivanovitch, 341, 343, 347, 349, 350, 356, 361, 368, 382, 383, 388

Phillotson, .. 12, 18, 22, 34, 46, 51, 55, 60, 61, 64, 66, 67, 73-75, 79, 85, 86, 88-91, 93, 94, 97, 102, 103, 106, 117, 119, 120, 122-127, 133-135, 146, 162, 164-166, 168, 169, 171-179, 181, 185, 186, 188, 189, 193, 201, 206, 223, 225-228, 231, 234, 235, 239, 245-248, 253, 257, 262, 270, 321, 334, 380, 387, 389, 420
Prince K-,..... 345, 360
Professeur de langues (le), ... 340-343, 348, 355-357, 359, 364, 365, 368, 369, 374, 375, 379, 381, 382, 388, 392
Proust, Marcel, ... 73

R

Rabaté, Dominique,..... 6, 397, 398
Ramel, Annie,..... 69, 72, 73, 113, 203, 207-209, 218, 274, 276, 279
Razumov,..... 331, 337, 339-368, 378, 379, 381-385, 388, 389, 393-395, 398
Regnault, François,..... 192, 348
"Remembrance Day," 26, 45, 49, 58, 94, 95, 110, 127, 140, 148, 156, 235, 253
Rhys, Jean,..... 88, 317
Rimmon-Kenan, Shlomith,.... 127, 132
Rolland, Madeleine, ... 200
Ruskin, John,..... 3-5, 130, 161, 279
Rutland, W. R.,..... 66

S

Said, Edward W.,..... 283, 297, 298
Saintes Ecritures (les), 78, 112, 139, 246, 317
Sandbourne, ...258, 262, 266
Schopenhauer, Arthur, ...69, 109, 274, 279, 282, 283
Schweik, Robert, 108, 109, 115, 279, 285
Shakespeare, William, 49, 58, 60, 63, 91, 98, 124, 156, 164, 224, 264, 271, 313, 314, 315, 325, 362, 396, 421
A Midsummer Night's Dream, ...156
As You Like It,.....224
Hamlet, 50, 58, 60, 67, 98, 265, 316, 317-321, 335, 350
Julius Caesar, ...98, 315
Twelfth Night,.....91, 124, 224, 313
Shaston, 15, 17, 18, 22, 49, 94, 124, 134, 179, 201, 234, 235, 262
Shires, Linda M., ...4, 136, 202, 204, 250, 251, 252, 253, 254, 273
Simmons, Allan H.,.....290
Sophia Antonovna, ...347, 349, 363, 367, 368, 386
Sophocle,.....56, 238, 269, 271, 396
"Sorrow", ...214, 268, 281
Sperber, Dan, ...353, 358
Stape, J. H., ...290
Stein, ...290, 294, 304, 305, 310, 311, 316, 321, 324, 326-328, 333, 334, 348, 359, 360
Stevenson, Robert Louis, ...281
Stoke-Barehills,.....14, 21, 22, 49
Stonehenge,.....255, 256, 263

Strauss, Marc, ... 175, 178, 181, 257
Sue, 3, 15-23, 25, 28-31, 33-36, 39-41, 44-46, 49, 51-55, 57, 59-62, 64, 66-70, 72, 73, 75, 77-82, 84, 85, 88-91, 93-97, 99, 101-103, 106, 108, 110-112, 117, 120-128, 130-136, 138-153, 155-197, 201, 203, 206-211, 213, 215, 220, 223-231, 233-236, 239, 241, 244-248, 250, 251, 253, 255-258, 262, 266, 267, 270, 272, 274, 276, 279, 286, 303, 307, 308, 312, 321, 322, 332-334, 360, 361, 372, 374, 375, 379-382, 384, 387, 389, 391, 420
Swinburne, Algernon Charles, ... 170

T

Talbothays, ... 215, 237, 252, 255, 256, 260-262, 266
Tamb'Itam, ... 292, 294, 301
Tantridge, ... 201, 204, 206, 213
Tess, ...24, 41, 86, 200-229, 231, 235-240, 249-270, 273-275, 277, 279, 281, 288, 299, 302, 309, 310, 321, 327, 328, 334, 362, 369, 370, 377-379, 387, 390, 420
Tess of the D'Urbervilles, ..*Voir* Hardy
Tinker Taylor,..... 42, 84, 110, 127
Todorov, Tzvetan, 5, 99, 104-106, 108, 113, 114, 365
Troutham (Mr),..... 23, 150
Tysdahl, Bjørn, ... 218, 222

U

Under Western Eyes, ……*Voir* Conrad

V

Vaissermann, Alain,.....117
Vasse, Denis, 29, 77, 90, 96, 97, 100, 107, 108, 149, 150, 158, 172, 182-185, 187, 191, 229, 244, 308, 367
Vigar, Penelope, 23, 40, 50, 145, 146, 204, 375
Vilbert, 22, 54, 64, 108, 110, 123, 127, 245, 253

W

Watt, Ian, ...7, 48, 158, 160, 280, 281, 284, 285, 298, 305, 315, 317, 320, 326
Watts, Cedric, ...282-284, 324, 374
Wessex, 13, 14, 19-22, 24, 26, 49, 73, 97, 114, 130, 162, 201, 202, 255, 257, 258, 260, 265, 266, 280, 283, 320, 369, 419
Williams, Raymond, ...62, 63, 260
Wilson, Deirdre,.....353, 358
Wintoncester, ...252, 265, 266
Witemeyer, Hugh,.....8
Woolf, Virginia,.....49, 263, 281, 286
Wordsworth, William, 26, 27, 29, 30, 265

Z

Ziemianitch, ...360
Zizeck, Slavoj, 60, 166, 179, 181-183, 195, 196, 227, 306, 307, 309
Zola, Emile, 30-36, 38, 236, 241, 406

TABLE DES MATIERES

DE THOMAS HARDY A JOSEPH CONRAD : VERS UNE ECRITURE DE LA MODERNITE **1**

INTRODUCTION **4**

CHAPITRE I : L'ART DE THOMAS HARDY **12**

I. LA NATURE DU ROMAN 12

A. Régionalisme. *13*

1. Les lieux du roman. 14

2. Leur signification. 15

3. Le Wessex comme microcosme. 19

B. La mort du romantisme. *24*

1. Comme un air romantique. 24

2. "Hardy's pessimistic vision" : une écriture naturaliste ? 30

C. L'ironie. *37*

1. Définition de l'ironie. 38

2. Ironie dramatique. 39

3. Ironie cosmique. 43

D. La tragédie. *47*

1. L'épopée. 48

2. La tragédie classique. 51

3. La tragédie élisabéthaine. 58

4. Une tragédie moderne. 64

II. STRUCTURE DE L'ŒUVRE ET NARRATION. 72

A. "The rectangular lines of the story". *72*

1. Structure spatio-temporelle. 73

a. Lieux croisés. 73

b. Temps télescopique : les coïncidences. 80

2. Un texte renversant. 87

a. "slightly modified repetition". 87

b. D'une structure binaire à un rythme ternaire. 93

B. La narration. *99*

1. Dans l'œil du narrateur. 99

a. La diégèse. 100

b. L'intertextualité. 108

2. La vision fragmentée. 117

a. L'éclatement de la focalisation. 118

b. D'autres voix et d'autres silences. 123

c. Le narrataire. 127

CHAPITRE II : LES PROTAGONISTES. 138

I. JUDE, ARTISTE MAUDIT. 138

A. Jude contemplateur. *139*

B. Un autre regard ? *145*

C. Les yeux de l'artiste. *152*

II. SUE. 158

A. Sue l'obscure. *159*

B . Confrontée à la loi. *170*

C. Sue sur le bord du réel. *177*

III. LE REEL, LE SYMBOLIQUE ET L'IMAGINAIRE. 188

CHAPITRE III : *TESS OF THE D'URBERVILLES* ET *JUDE THE OSCURE* : JEUX DE MIROIR. 199

I. DEDOUBLEMENTS. 203

A. Jude comme le double masculin de Tess. *203*

B. Deux histoires d'amour. *211*

1. La Dame et le chevalier. 212

2. Amour courtois et tragédie. 217

3. L'amour narcissique de Sue et Jude. 223

II. TRAGÉDIE. 231

A. La loi et ses interdits. *232*

B. Quand la loi fait défaut. *239*

1. Arabella, femme phallique. 239

2. Phillotson, l'échec de la fonction paternelle. 245

3. La guerre des sexes. 249

C. Les trois dimensions de la tragédie chez Hardy. *255*

1. Espace 255
2. Temps. 262
3. L'Action : le pouvoir de l'Autre. 269
D. La tragédie : une marque indélébile, une trace sur le corps *275*

CHAPITRE IV : THOMAS HARDY ET JOSEPH CONRAD : RÉÉCRIRE LE TRAGIQUE. **279**

I. HARDY, CONRAD ET L'ECRITURE. 279
II. *LORD JIM* FACE A *JUDE*. 287
A. Lord Jim : brillance obscure *287*
1. A la recherche d'une voix. 288
2. Jim, personnage imaginaire. 295
3. Jim, personnage spectral. 302
4. Un regard sur la mort. 310
B. Lord Jim : tragique de l'ombre *313*
1. Dans l'ombre de Shakespeare. 313
2. Le tragique conradien, « miracle pitoyable ». 321
3. Jim, Jude : deux voix pour le tragique. 328
III. *JUDE, LORD JIM* ET *UNDER WESTERN EYES* : SOUS LES YEUX DU VINGTIÈME SIÈCLE. 336
A. Lord Jim et Under Western Eyes : du regard à la voix. *336*
1. Romans miroirs. 338
2. Variations ironiques. 347
3. Tragédie silencieuse. 359
B. Jude "under modern eyes". *368*
1. La langue des narrateurs. 369
2. Hommes de peu de mots. 378
3. Les femmes ont-elles leur mot à dire ? 385

CONCLUSION : HARDY, UN MODERNE ? **395**