



La convergence des destins chez Thomas Hardy

The Convergence of Fates in Thomas Hardy's Novels

Annie Ramel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cve/6047>

DOI : 10.4000/cve.6047

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Référence électronique

Annie Ramel, « La convergence des destins chez Thomas Hardy », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 90 Automne | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 29 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cve/6047> ; DOI : 10.4000/cve.6047

Ce document a été généré automatiquement le 29 février 2020.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La convergence des destins chez Thomas Hardy

The Convergence of Fates in Thomas Hardy's Novels

Annie Ramel

- 1 Un poème de Hardy, « The Convergence of the Twain », évoque la tragédie du Titanic causée par la mortelle rencontre entre le navire et un iceberg. Il y a peu de rencontres heureuses dans les romans tragiques de Hardy : au point où convergent les destins, les personnages ne trouvent pas leur salut, mais leur anéantissement. Tess, allongée sur une table de pierre à Stonehenge, au centre du cercle formé par les piliers, attend son immolation prochaine. Dans *The Mayor of Casterbridge*, au centre de l'enceinte circulaire de l'amphithéâtre romain où jadis se pratiquaient des jeux sanguinaires et des mises à mort, les rendez-vous sont toujours des rencontres furtives ou clandestines et ne réunissent jamais des amants heureux (MC 71). Lorsqu'à la fin du roman Henchard renonce à suivre une « tendance centrifuge » qui l'éloignerait de Casterbridge mais se laisse dominer par « l'influence centripète » de son amour pour Elizabeth-Jane, son parcours se confond avec un cercle dont Casterbridge forme le centre¹. On comprend alors qu'il arrive au bout du chemin : les dés sont jetés, « the way is done », pour reprendre la jolie formule proposée par Annie Escuret dans son analyse du toponyme « Weydon Priors² ».
- 2 Jacques Lacan situe la Chose au centre, tout en pointant la difficulté d'une représentation topologique de ce que Freud nommait *Das Ding* :

Déjà, rien qu'à l'inscrire ainsi sur ce tableau, en mettant *Das Ding* au centre [...], vous voyez la difficulté de la représentation topologique. Car ce *das Ding* est justement au centre au sens qu'il est exclu. C'est-à-dire qu'en réalité il doit être posé comme extérieur, ce *das Ding*, cet Autre préhistorique impossible à oublier dont Freud nous affirme la nécessité de la position première, sous la forme de quelque chose qui est *entfremdet*, étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi, quelque chose qu'au niveau de l'inconscient, seule représente une représentation. (Lacan 1986, 87)
- 3 Cette représentation implique donc que le centre, en tant qu'il est le lieu de la Chose, est extime au sujet, c'est-dire qu'il lui est à la fois étranger et intime (« ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose ». Lacan 1986, 167). *Das Ding* est

l'Autre absolu du sujet (Lacan 1986, 65), et en même temps ce qu'il a de plus intime : la Chose est le véritable objet de son désir, un désir « à l'état pur », pour reprendre une formule de Lacan (Lacan 1986, 127). Lorsque Tess s'allonge sur une pierre à Stonehenge (« I don't want to go any further, Angel [...] Can't we bide here? » Tess 379), Angel tente de la convaincre d'aller plus loin. Mais Tess ne bougera plus : peu importe si les regards convergent en ce lieu, peu importe si elle s'est allongée sur un autel de pierre où étaient jadis pratiqués des sacrifices humains. C'est là qu'elle choisit de demeurer : « "So now I am at home" [...] "I like very much to be here", she murmured » (Tess 379-80). Lorsque la police arrive pour l'arrêter, elle semble étrangement satisfaite : « "It is as it should be", she murmured. "Angel I am almost glad — yes glad !" » (Tess 381). Ce point central est le lieu où la porte son désir le plus intime, mais c'est aussi un endroit où des forces extérieures convergent pour l'anéantir. Tess est bientôt cernée par les polices du royaume lancées à sa poursuite, au moment où le soleil se lève³ ; et l'un de ses premiers rayons pénètre sous ses paupières, « peering under her eye-lids and waking her » (Tess 381). Dans une mortelle effraction, le regard de l'Autre « entre » Tess au point intime où, si était maintenue la schize entre le regard et l'œil, il ne devrait trouver que son « ombre rêvée⁴ ». Au point où convergent les regards des hommes, à la confluence où les parcours humains viennent à se confondre absolument, on ne peut être que sous le regard de l'Autre — « l'œil absolu » dont parle Gérard Wajcman⁵. En ce lieu extime où rien ne saurait faire pâtir la Chose, le sujet ne peut rencontrer que sa propre mort.

- 4 Dans un autre roman de Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, deux personnages, Smith et Knight, prennent le même train à destination d'un village de Cornouailles pour demander la main d'Elfride, la jeune fille aux yeux bleus. Chacun ignore l'intention de l'autre, mais ils finissent par se retrouver et s'avouer l'objet de leur quête. Ils s'étonnent de la présence, à l'arrière du train, d'un étrange wagon, à l'aspect austère et solennel. Une conversation entre des employés des chemins de fer leur apprend que ce wagon est léger, « light as vanity ; full o' nothing » (APBE 358). Arrivés à destination, ils comprennent que l'étrange wagon contient le cercueil d'Elfride, morte à Londres d'une fausse-couche. Au point de convergence, là où se rejoignent les parcours de Knight, Stephen Smith, et Elfride, c'est le rien qui les attend — le vide de la Chose, la mort. Si l'on admet l'affirmation de Lacan selon laquelle il n'y a pas de « rapport sexuel » (Lacan 2001, 455), il ne pouvait guère en être autrement. Seule la mort (ou l'inceste) peut faire « rapport ».
- 5 *Far From the Madding Crowd* est un mélange de genres différents, qui vont de la pastorale à la tragédie pure. De façon tout à fait remarquable, les personnages au destin tragique suivent un parcours rectiligne, direct, ils ne dévient pas d'un pouce, ils vont droit au but — c'est-à-dire au centre. C'est le cas de Boldwood⁶. Et les autres personnages, ceux qui sont plutôt dans le registre comique, comme Gabriel Oak ou Bathsheba, trouvent des stratégies de contournement qui leur permettent de ne pas s'abîmer dans le vide de la Chose. L'espace dans ce roman est construit autour d'un vide central⁷, dont les représentations varient d'un épisode à l'autre, mais qui est toujours le lieu où guette le danger. Là se font les mises à mort — de même que « The Ring », l'amphithéâtre romain dans *The Mayor of Casterbridge*, est le théâtre de toutes les tragédies passées et présentes. C'est en effet autour de *Das Ding*, nous dit Lacan, que tourne tout le mouvement de la *Vorstellung*, c'est le principe du plaisir qui « gouverne la recherche de l'objet, et lui impose ces détours qui conservent sa distance par rapport à sa fin.

L'étymologie — même dans la langue française, qui a remplacé le terme désuet de *quérir* — renvoie à *circa*, le détour » (Lacan 1986, 72). Il est donc vital de rester à distance de la fin ultime vers laquelle tend le désir « à l'état pur », puisque cette fin, c'est la Chose. D'où la nécessité pour les personnages de pratiquer l'art du détour. Par exemple, lorsque Gabriel Oak vient demander sa main à Bathsheba, au début du roman, un obstacle se dresse entre lui et Bathsheba, c'est un houx chargé de baies rouges⁶. Bathsheba tourne autour du buisson pour échapper à Gabriel : « Seeing his advance take the form of an attitude threatening a possible enclosure, if not compression, of her person, she edged off round the bush » (FFMC 27). Les jeunes gens se livrent à une sorte de course-poursuite autour du houx aux baies rouges, Bathsheba dit non à l'offre de mariage, Gabriel persiste dans sa demande, elle lui répond qu'elle ne l'aime pas, Gabriel voudrait que ses paroles le transportent jusqu'à Bathsheba de l'autre côté du buisson (« he seemed to be coming, by the force of his words, straight through the bush and into her arms », FFMC 29). La ligne droite est (heureusement) impossible, on ne peut que tourner autour de l'objet du désir (en anglais on dirait « beat about the bush »). Gabriel renonce, mais il affirme qu'il est sûr de toujours aimer Bathsheba quoi qu'il arrive (« I shall do one thing in this life — one thing certain — that is, love you, and long for you, and keep wanting you till I die » FFMC 28-29). « Keep wanting you » inscrit le manque dans sa quête, on est bien dans la logique du désir, pas de la jouissance. D'ailleurs, on peut considérer que le roman n'est pas autre chose qu'un long détour qui conduira Gabriel à obtenir la main de Bathsheba, après une première tentative infructueuse.

- 6 Bathsheba, quant à elle, est menacée tout au long du roman d'être « encerclée », c'est-à-dire placée au centre, mais elle saura échapper à ce destin. Elle résiste à l'enfermement de sa personne lors de la demande en mariage de Oak. Lorsque Boldwood la poursuit près du bassin circulaire où sont lavés les moutons pour lui demander de l'épouser, elle a l'impression d'être cernée (« she [...] had a consciousness that love was encircling her like a perfume » FFMC 99). Au chapitre xxviii (« The Hollow amid the Ferns »), elle est comme encerclée par les circonvolutions de l'épée de Troy, « enclosed in a firmament of light, and of sharp hisses, resembling a sky-full of meteors close at hand » (FFMC 144). Dans la scène du cercueil, où Troy découvre le cadavre de Fanny Robin et de son enfant, Troy veut assigner à Bathsheba la place du « rien » : « “you are nothing to me — nothing”, said Troy heartlessly » (FFMC 231). Bathsheba s'enfuit dans la nuit et s'endort sur un lit de fougères. À son réveil elle s'aperçoit qu'elle a dormi au bord d'un marécage, « a hollow, in which was a species of swamp, dotted with fungi » (FFMC 232). Un effroi la saisit lorsqu'elle comprend au bord de quel abîme elle a passé la nuit : « Bathsheba arose with a tremor at the thought of having passed the night on the brink of so dismal a place » (FFMC 233). Mais elle est sauvée : elle n'a pas cédé à l'injonction de Troy, qui voulait la précipiter dans le « rien » ; elle est sagement restée *sur le bord* du marécage — siège d'une exquise beauté et le lieu d'une horreur pestilentielle. Elle n'a pas rejoint le centre, le lieu de la Chose. Bathsheba va pouvoir rentrer chez elle « by a circuitous route » (FFMC 235, Ramel 131-32).
- 7 Placer Bathsheba au centre, c'est ce qu'essaie de faire Boldwood lorsqu'il veut de force lui passer une bague de fiançailles au doigt. Bathsheba résiste de toutes ses forces, mais doit finalement céder (« “I will wear it tonight [...] since you will have it so!” she said, fairly beaten into non-resistance » FFMC 287). Un événement imprévu (le coup de fusil final qui débarrasse Bathsheba à la fois de Troy, l'époux, et de Boldwood, l'implacable prétendant) permet que le roman se termine sur une « happy end ». Bathsheba, comme

Tess, ne doit pas seulement repousser des forces extérieures qui cherchent à la « cerner » (ce que la critique traditionnelle a largement développé), mais aussi tenter de résister à son désir le plus intime — elle y parvient, à la différence de Tess.

- 8 Une représentation de la confluence, en tant qu'elle est mortifère, nous est donnée dans le chapitre intitulé « The Gurgyle : its Doings » (FFMC 241-46, Ramel 129-30). Sur la tour de l'église de Weatherbury, seulement deux gargouilles recueillent l'eau du toit et suffisent à cracher toute l'eau en cas de pluie (les six autres étant hors d'usage⁹). Le narrateur suit le parcours du torrent vomi (« vomited ») par la gargouille de la face sud, et montre son point d'aboutissement, « the midst of Fanny Robin's grave » (FFMC 242). Que trouve-t-on au point où convergent les eaux du toit ? Une tombe, bien sûr ! Plus exactement le « milieu » de la tombe de Fanny, où Troy a planté des fleurs en mémoire de la femme qu'il a abandonnée et laissé mourir. La terre remuée par le torrent furieux forme une masse de boue informe :

The persistent torrent from the gurgyle's jaws directed all its vengeance into the grave. The rich tawny mould was stirred into motion, and boiled like chocolate. [...] The flowers so carefully planted by Fanny's repentant lover began to move and writhe in their bed. The winter-violets turned slowly upside down, and became a mere mat of mud. Soon the snowdrop and other bulbs danced in the boiling mass like ingredients in a cauldron. (FFMC 242)

- 9 On songe à une représentation que Žižek tente de donner du Réel, à partir d'une description de la brume dans un roman de Robert Heinlein, *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag* : « This "grey and formless mist, pulsing slowly as if with inchoate life," what is it if not the Lacanian real, the pulsing of the presymbolic substance in its abhorrent vitality ? » (Žižek 1992, 14). Dans le roman de Hardy, cette masse de boue qui semble bouillir comme du chocolat dans un chaudron, décrite par un curieux mélange de mots évoquant tantôt la souffrance (« writhe ») et tantôt un plaisir exquis (« chocolate », « danced »), ne faut-il pas la voir comme une représentation fantasmée de la Chose irréprésentable ? L'important, dans notre perspective, c'est de bien voir que le lieu de La Chose, pour autant qu'on puisse le localiser, est à la confluence des torrents d'eau crachés par un Autre impitoyable — dont une figure nous est donnée dans la description de la gargouille. Il est intéressant de noter que, lorsque Bathsheba découvre la tombe dévastée, elle replante les fleurs et fait passer au bedeau l'ordre de *détourner* le cours de l'eau :

She requested Oak to get the churchwardens to turn the leadwork at the mouth of the gurgyle that hung gaping down upon them, that by this means the stream might be directed sideways, and a repetition of the accident prevented. (FFMC 246)

- 10 L'eau n'ira plus droit au but, ainsi le tragique sera-t-il évité. Il suffit d'un petit mouvement de côté (« sideways ») et le (dé)tour est joué : un ratage salutaire peut alors se produire.
- 11 C'est un ratage qui se produit à la fin du roman lorsque Boldwood, qui vient de tuer Troy à bout portant, s'apprête à retourner le fusil contre lui-même ; Samway, l'un de ses employés, voit son geste et dévie le coup (« [...] the gun exploded a second time, sending its contents, by a timely blow from Samway, into the beam which crossed the ceiling » FFMC 290). Mais si cet acte permet une fin heureuse pour Bathsheba et Gabriel, c'est bien d'une mise à mort qu'il s'agit pour Boldwood (« There is another way for me to die » FFMC 290) : il se rend à la police, est condamné à mort — la sentence est commuée en peine de prison car il est jugé fou. Quoi qu'il en soit, « he walked the world no more » (FFMC 290), nous dit le narrateur. Il conserve la vie, mais comme Antigone, il

est « rayé du monde des vivants » (Lacan 1986, 326). Et l'arène où il meurt, c'est justement le champ central vers lequel convergent tous les mouvements des chapitres LIII et LIV, intitulés respectivement « Converging Courses » et « *Concurratur — Horæ Memento*¹⁰ », de façon tout à fait significative. L'espace diégétique est construit autour d'un centre, le hall d'entrée de la maison de Boldwood, un vaste espace *vide* — il a été vidé de ses meubles afin de donner place au bal qui doit s'y tenir pour fêter Noël (« all encumbrances were cleared out for dancing » *FFMC* 274). Seule la cheminée s'est trouvée garnie d'un objet supplémentaire, une énorme bûche (« the unleft trunk of a tree » *FFMC* 274) devant alimenter le feu allumé pour la soirée. Autour de ce « foyer » gravitent divers personnages, qui se préparent pour la fête dans des lieux différents, situés à la périphérie par rapport à ce centre : Bathsheba s'habille et se coiffe chez elle avec l'aide de sa servante. Troy, le mari de Bathsheba que tout le monde croit noyé, discute avec Pennyways (l'ancien intendant chassé par Bathsheba) dans une taverne de Casterbridge. Un groupe d'employés de Boldwood, rendus perplexes et inquiets par une rumeur concernant Troy (aperçu à Casterbridge), se tient dans l'obscurité à l'extérieur de la maison, n'osant pas entrer. Ils se rendent à l'auberge du village, « Warren's Malthouse », où ils aperçoivent le visage de Troy reflété dans la vitre qu'éclaire le feu de la malterie. Tous ces protagonistes finissent par converger chez Boldwood et par franchir la porte, qui s'ouvre pour les laisser entrer, par petits groupes. Bathsheba, qui veut résister aux avances de Boldwood, se rend dans un parloir au premier étage afin de se préparer à partir. Boldwood l'y rejoint et la place au centre de la bague de fiançailles qu'il lui passe au doigt de force. Bathsheba veut prendre la fuite, elle descend et se trouve au bas de l'escalier, au fond du hall d'entrée, lorsque Troy entre à son tour, bien décidé à jouer les trouble-fêtes par son arrivée inopinée « *in the middle of Boldwood's Christmasing* » (*FFMC* 281, mon italique). Il est vêtu drôlement, dissimulé dans un pardessus gris dont le col montant l'enserme comme un mur d'enceinte (« a heavy grey overcoat [...] with cape and high collar, the latter being erect and rigid like a girdling wall » *FFMC* 280, mon italique). Il s'ensuit un échange verbal entre Boldwood (qui d'abord ne reconnaît pas Troy) et Troy, qui s'avance vers Bathsheba pour se saisir d'elle (« Troy next advanced into the middle of the room » *FFMC* 288). Celle-ci pousse un cri, Boldwood prend un fusil de chasse sur le râtelier au-dessus de la cheminée et tire à bout portant sur Troy :

He had turned quickly, taken one of the guns, cocked it, and at once discharged it at Troy. Troy fell. The distance apart of the two men was so small that the charge of shot did not spread in the least, but passed like a bullet into his body. (*FFMC* 289-90)

- 12 Point d'éparpillement des plombs ici : le coup de fusil tiré par Boldwood va droit au but. Dans les secondes qui suivent, Samway dévie le deuxième coup par lequel Boldwood tente de mettre fin à ses jours. Les deux hommes, Troy et Boldwood, ont donc trouvé une fin tragique dans cette arène centrale où aboutissent les trajectoires convergentes du chapitre LIII.
- 13 Ce n'est pas le même destin qui attend Bathsheba. « Come home with me », lui a ordonné Troy juste avant d'être tué. Mais Bathsheba n'a pas obéi. « Home », ici, ce n'est pas Stonehenge, le lieu du sacrifice où Tess se sent enfin chez elle. Bathsheba a un instinct de survie qui la pousse toujours à tourner autour des marécages et autres gouffres sans fond, sans jamais s'y abîmer, sa force de vie étant par nature centrifuge. Son premier souci sera de sortir le corps de son mari de ce lieu funeste et de le transporter jusqu'à sa maison — au mépris de la loi qui interdit de déplacer un cadavre

avant que la police n'ait pu faire son travail. Ce décentrement est le prélude à la restauration comique qui s'effectue dans les derniers chapitres.

- 14 Le champ central est aussi le lieu où le regard va droit au but — où le ratage causé par la schize entre l'œil et le regard n'opère plus. On l'a vu dans l'avant-dernier chapitre de *Tess of the d'Urbervilles*, où le regard de l'Autre devient l'œil absolu. Ici, Bathsheba est comme pétrifiée par le spectacle de Troy apparaissant dans l'encadrement de la porte. Et son regard devient soudain méduséen : « her whole face was pallid, her lips apart, her eyes rigidly staring at their visitor » (FFMC 288). C'est la « dimension du fixe » (Poizat 127) qui prévaut — et pas la pulsation présence/absence. Lorsque Troy se tourne vers elle, elle est affaissée sur la première marche de l'escalier, inerte, le regard vide fixé sur lui (« her mouth blue and dry, her dark eyes fixed vacantly upon him » FFMC 289). Elle est comme paralysée, muette, frappée de cécité : « she was in a state of mental gutta serena¹¹; her mind was for the minute totally deprived of light at the same time that no obscuration was apparent from without » (FFMC 289). Aucun son ne sort de sa bouche grande ouverte, on entend « le silence qui hurle » (Poizat 127), jusqu'au moment où elle lâche un cri — qui provoque la réaction de Boldwood. « Le cri fait gouffre où le silence se rue », écrit Lacan¹². Si le cri de Bathsheba déchire le silence et en même temps le fait entendre, c'est l'objet-voix lacanien qui est ainsi convoqué car, comme l'écrit Michel Poizat, « le silence est ce qui présentifie le mieux l'objet-voix, aussi paradoxal que cela puisse paraître » (Poizat 124). De même, c'est l'objet-regard qui est présentifié par le regard vide et aveugle de Bathsheba car, comme l'écrit Žižek, « [...] the exemplary case of the gaze qua object is a blind man's eyes, i.e. eyes which do not see (we experience the gaze qua object when a partner in conversation suddenly takes off his black glasses, exposing us to the uneasy depthless white of his eyes) » (Žižek 2001, 117). Pour Lacan, ce qui nous regarde, c'est « le blanc de l'œil de l'aveugle, par exemple » (Lacan 2004, 293). Il est logique que la mort soit au rendez-vous dans cette scène ; lorsqu'on est confronté à l'œil inerte, dans une fixité absolue, seule la mort peut advenir : « when the gaze qua object is no longer the elusive blind spot in the field of the visible but is included in this field, one meets one's own death » (Žižek 1996, 94).
- 15 Le centre est donc le lieu où l'objet regard atteint sa cible. Dans le fameux passage où Boldwood reçoit une carte de St Valentin anonyme fermée par un cachet de cire rouge¹³, la carte est d'abord posée sur les ailes de l'aigle qui surmonte l'horloge sur la cheminée. Boldwood a les yeux rivés sur le sceau rouge : « Here the bachelor's gaze was continually fastening itself, till the large red seal became as a blot of blood on the retina of his eye » (FFMC 80). Puis il déplace la carte et la met sur le cadre du miroir (« in the corner of the looking-glass »). Jusqu'ici, l'objet-tache a sur Boldwood un pouvoir obsédant (« the insistent red seal »), mais il demeure périphérique (Ramel 122), il n'envahit pas le champ de vision. Jusqu'au moment où soudain, le regard migre du cadre du miroir vers le centre où Boldwood aperçoit sa propre image : « [...] he caught sight of his reflected features, wan in expression, and insubstantial in form. He saw how closely compressed was his mouth, and that his eyes were wide-spread and vacant » (FFMC 81). C'est sa propre tête de mort qui lui fait face. Le regard a atteint sa cible, les dés sont jetés pour Boldwood. Cette topographie qui place la mort au milieu est la même que celle qui fait converger les parcours au point focal du salon de Boldwood le soir du bal. Shakespeare nous avait avertis : c'est bien au centre de la couronne royale que la mort « tient sa cour » (« [F]or within the hollow crown / That

rounds the mortal temples of a King / Keeps death his court », Shakespeare, *Richard II*, III.ii.160-62).

- 16 Dans *Tess of the d'Urbervilles*, un fanatique religieux écrit sur un mur à la peinture rouge des citations bibliques destinées à Tess la femme déchue (« THY, DAMNATION, SLUMBERETH, NOT. 2 PET. ii. 3. », « THOU, SHALT, NOT, COMMIT— »). C'est le regard de l'Autre (« these staring vermilion words¹⁴ »), mais aussi sa voix (« they seemed to shout themselves out » Tess 85, mon italique), qui « entrent » Tess et l'emplissent d'un sentiment d'horreur (« the words entered Tess with accusatory horror »). L'homme prend soin de mettre une virgule après chaque mot pour que le sens aille droit au but, « as if to give pause while that word was driven well home to the reader's heart » (Tess 85-86). Les mots cruels (« crushing, killing ») atteignent Tess au point le plus intime de son être : « home ». En même temps, la figure de la femme déchue, marquée au rouge, dans laquelle elle se trouve enfermée, comme assignée à résidence, lui est étrangère. Le texte (« that tex ») de l'homme au pot de peinture rouge ne rate pas sa cible. Cette scène préfigure la fin du roman où Tess se sentira enfin « at home » au centre du cercle formé par les monolithes de Stonehenge. La question qui se pose alors est la suivante : si le « tex » du fanatique atteint sa cible, qu'en est-il alors des textes de Hardy qui relatent de semblables destins tragiques ?
- 17 Il me semble que ce n'est pas la convergence qui caractérise l'écriture de Hardy — comme toute vraie écriture d'ailleurs — mais plutôt la divergence, l'éparpillement du sens. La critique déconstructive nous a appris à nous libérer de la tyrannie d'un centre auquel nous serions assujettis. Depuis « la mort de l'auteur », nous savons que la lecture est un jeu¹⁵ qui fait vaciller le sens d'un texte. L'écriture de Hardy ne nous assigne pas à résidence, comme la critique hardyenne moderne l'a souligné. À propos de *Tess of the d'Urbervilles*, Peter Widdowson écrit :
- Hardy's novel, then, well-ahead of its time, seems to be dismantling the bourgeois-humanist (patriarchal and humanist) notions of the unified and unitary human subject, and to be doing so by way of a discourse so self-reflexive and defamiliarising about representation, so unstable and dialogical, that it deconstructs itself even as it creates. (Widdowson 20)
- 18 Les textes de Hardy nous invitent parfois à mettre notre regard en anamorphose, à regarder de biais (« looking awry¹⁶ ») de telle sorte que notre vision varie selon la perspective choisie. Dans la description des villageois sur la lande d'Egdon (*The Return of the Native*), le même objet s'illumine ou s'emplit d'ombre selon le regard qui est porté sur lui : des orbites obscures et profondes comme des têtes de morts (« shadowy eye-sockets, deep as those of a death's head » RN 15) deviennent soudain des puits de lumière (« pits of lustre » RN 15) à la faveur d'un éclairage différent, des rides sur un visage se creusent au point de ressembler à de profondes ravines, mais des tendons apparaissent en relief comme des moulures d'or (« gilt-mouldings » RN 15). Tout est instable, tout vacille (« all was unstable, quivering as leaves » RN 15).
- 19 Cette instabilité visuelle — qui pourrait se lire comme un commentaire métatextuel — se double d'une instabilité au niveau sonore qui fait vaciller le sens : car l'expression « gilt moulding » donne à voir des moulures dorées, mais le lecteur peut aussi entendre « mould » au sens de « moisissure », de « terreau », comme dans « the moulded remains inside the barrow » (RN 358). Il peut aussi entendre « guilt » dans « gilt ». Dans *Far from the Madding Crowd*, au chapitre XLVI (« The Gurgyle : Its Doings »), les moulures qui ornent l'église de Weatherbury (« plinth mouldings » FFMC 242) trouvent un écho quelques lignes plus loin dans le riche terreau de couleur fauve

de la tombe de Fanny Robin (« the rich tawny mould » *FFMC* 242). Le texte joue avec l'équivoque de la langue, nous faisant glisser d'un sens à l'autre. Les séries de la lumière et de l'ombre, de la vie et de la mort, s'entrecroisent et se font écho dans les romans de Hardy, parfois de manière ironique. Ainsi dans *Tess of the d'Urbervilles*, l'étoile brillante (« some big bright star » *Tess* 124) fixée par Tess à Talbothays nous rappelle cette étoile gâtée (« blighted star » *Tess* 37) qu'est la terre. Le renversement de « bright » et « light » en « blight¹⁷ » est une menace qui plane sur l'univers de Tess. Dans les moments de bonheur, elle marche dans la lumière, comme irradiée par l'amour (« it enveloped her as a photosphere, irradiated her into forgetfulness of her past sorrows » *Tess* 195), mais elle doit s'efforcer de tenir à distance les spectres sombres du passé qui se tiennent juste en dehors de cette enveloppe lumineuse (« the circumscribing light ») :

She knew that they were waiting like wolves just outside the circumscribing light, but she had long spells of power to keep them in hungry subjection there [...] She walked in brightness, but she knew that in the background those shapes of darkness were always spread. (*Tess* 195, mon italique)

- 20 « Bright » et « light » : la proximité de ces deux signifiants pourrait bien faire surgir le mot-valise « blight », qui nous ferait basculer du côté de l'ombre. De même les perles du collier offert par Angel le soir de la noce, qui brillent comme Aldébaran ou Sirius, des étoiles particulièrement lumineuses (*Tess* 220), laissent deviner les taches gluantes (« sticky blights » *Tess* 127) qui marquent Tess au rouge en se collant sur sa peau — c'est-à-dire la souillure que Tess s'apprête à révéler, « her corporeal blight » (*Tess* 129). Car derrière une étoile brillante (« bright star ») se cache toujours une étoile gâtée (« a blighted star »). *Agalma*, l'objet précieux¹⁸, est là pour masquer l'horreur de *palea*, le déchet. Voilà ce que le jeu sur la langue nous donne à entendre.
- 21 Ces effets poétiques nous évitent d'être assignés à résidence par l'univocité d'un texte. L'écriture fait taire la voix de l'Autre, elle nous met à l'abri d'un sens qui irait droit au but — une voix qui nous atteindrait au cœur même de notre être, à ce lieu central que l'anglais appelle « home », « cette extériorité intime, cette extimité » où la mort tient sa cour, ce siège dangereux d'une jouissance létale où le terreau bout comme du chocolat, à la confluence où se rejoignent les coulées torrentielles des pulsions humaines.

BIBLIOGRAPHIE

ESCURET-BERTRAND, Annie. Introduction à « L'œuvre romanesque de Thomas Hardy (1840-1928) : lecture », thèse soutenue en 1983 à l'Université de Montpellier. Introduction publiée sous le titre « Les romans du Wessex, une esthétique du regard », *FATHOM* 1, 2013 : <https://journals.openedition.org/fathom/161>.

HARDY, Thomas. *A Pair of Blue Eyes*. 1872. Oxford : The World's Classics, 1985.

HARDY, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. 1874. Ed. Robert C. Schweik. Norton : New-York, 1986.

HARDY, Thomas. *The Return of the Native*. 1878. Oxford : The World's Classics, 1990.

- HARDY, Thomas. *The Mayor of Casterbridge*. 1886. Oxford : The World's Classics, 1987.
- HARDY, Thomas. *The Woodlanders*. 1887. Oxford : The World's Classics, 1985.
- HARDY, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles*. 1891. Oxford : The World's Classics, 1991.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire XX, « Encore »*. Paris: Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII, « L'éthique de la psychanalyse »*. Paris : Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques. « L'Étourdit », *Autres Écrits*, Paris : Seuil, 2001.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire X, « L'angoisse »*, Paris : Seuil, 2004.
- POIZAT, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange*. 1986. Paris : Métailié, 2001.
- RAMEL, Annie. « Le regard : la tache écarlate et les baies rouges du désir », *Thomas Hardy : Far from the Madding Crowd*. Ed. Laurence ESTANOVE. Paris : Atlande, 2010. 109–35.
- WIDDOWSON, Peter. *Tess of the d'Urbervilles, Thomas Hardy*. London: New Casebooks, 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Looking Awry*. Cambridge : MA : MIT Press, 1992.
- ŽIŽEK, Slavoj. « “I hear you with my eyes”: or, The Invisible Master ». *Gaze and Voice as Love Objects*. Ed. Slavoj ŽIŽEK & Renata SALECL. Durham : Duke UP, 1996. 90–126.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Enjoy your Symptom*, New York & London : Routledge, 2001.

NOTES

1. « [...] it happened that the centrifugal tendency imparted by weariness of the world was counteracted by the centripetal influence of his love for his stepdaughter. As a consequence, instead of following a straight course yet further away from Casterbridge, Henchard gradually, almost unconsciously, deflected from that right line of his first intention ; till, by degrees, his wandering, like that of the Canadian woodsman, became part of a circle of which Casterbridge formed the centre » (MC 319).
2. « Voilà pourquoi le lieu de foire se nomme “Weydon Priors” : il indique au lecteur que les dés sont jetés, “the way is done before”, pour le héros tragique ». Escuret-Bertrand 61.
3. Le soleil est le dieu auquel les sacrifices païens étaient offerts (*Tess* 380)
4. « Vainement ton image arrive à ma rencontre / Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre / Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver / Au mur de mon regard que ton ombre rêvée ». Aragon, Louis, « Le Fou d'Elsa », cité par Lacan dans *Le Séminaire XI*, p. 21 et p. 75. La schize entre l'œil et le regard signifie que « jamais tu ne me regardes là où je te vois. Inversement, ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir », Lacan, *op. cit.*, p. 95.
5. Gérard Wajcman, *L'œil absolu*, Paris : Denoël, 2010.
6. Au début du roman, Boldwood fixe un point droit devant lui et ne détourne pas son regard pour admirer Bathsheba: « The farmer had never turned his head once, but with eyes fixed on the most advanced point along the road, passed as unconsciously and abstractedly as if Bathsheba's charms were thin air » (FFMC 75–76). Plus tard, elle est devenue pour lui un point de fixation, il est incapable de voir autre chose : « He [Oak] saw the square figure sitting erect upon the horse, the head turned to neither side, the elbows steady by the hips, the brim of the hat level and undisturbed in its onward glide, until the keen edges of Boldwood's shape sank by degrees

over the hill » (FFMC 185). Ce glissement vers l'avant va le conduire tout droit à son anéantissement.

7. La « vacuole », dirait Lacan (Lacan 1986, 179).

8. Pour une étude en détail de ce passage, voir Ramel 128.

9. « The tower of Weatherbury Church was a square erection of fourteenth-century date, having two stone gargoyles on each of the four faces of its parapet. Of these eight carved protuberances only two at this time continued to serve the purpose of their erection — that of spouting the water from the lead roof within. One mouth in each front had been closed by bygone churchwardens as superfluous, and two others were broken away and choked — a matter not of much consequence to the wellbeing of the tower, for the two mouths which still remained open and active were gaping enough to do all the work » (FFMC 241).

10. Une note nous donne la traduction (The Battle Commences — In an Instant »), et la référence aux *Satires* d'Horace, livre I, ode I, vers 7-8. *Concurritur* est la 3^e personne du singulier du verbe *concurro*, qui a donné en français « concourir », et qui signifie : « courir ensemble vers un but, accourir en foule, affluer ».

11. Une note nous explique que ce terme médical ancien désigne une cécité inexplicable, qui n'est pas causée par une altération de l'œil.

12. Lacan, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », séminaire non publié du 17 mars 1965.

13. La scène a fait l'objet de nombreuses études. Voir en particulier: Isabelle Gadoin, « Blank Letters and Ensnared Eyes in *Far from the Madding Crowd* », *FATHOM* 5, 2018 (<https://journals.openedition.org/fathom/825>); Annie Ramel, « The Medusean Eye in Thomas Hardy », *FATHOM* 5, 2018 (<https://journals.openedition.org/fathom/774>).

14. Mon italique. Il faut noter l'ambiguïté de « stare », qui fait référence à la couleur éclatante de la peinture rouge, mais aussi au regard.

15. Le concept de « ludism » est ici pertinent : « “Ludism” may be simply defined as the open play of signification, as the free and productive action of forms, of signifiers and signifieds, without regard for an original or an ultimate meaning. In literature, ludism signifies textual play; the text is viewed as a game affording both author and reader the possibility of producing endless meanings and relationships » (Vicky Mistacco, « The Theory and Practice of Reading *nouveaux romans* : Robbe-Grillet's *Topologie d'une cité fantôme* », eds. Susan R. Suleiman & Inge Crosman, *The Reader in the Text*, Guilford : Princeton UP, 1980, 375).

16. L'expression vient de Shakespeare (*Richard II*, 2.2.14-27), elle est reprise par Slavoj Žižek dans son ouvrage intitulé *Looking Awry*.

17. De même on entend toujours un écho de « fault » dans « vault ». Derrière « the d'Urberville vault » se cache la « faute » de Tess, qui au moment d'avouer à Angel sa relation avec Alec lui révèle son origine aristocratique, comme si les deux signifiants étaient interchangeables.

18. « Au grec *agalma*, la chose précieuse, Lacan oppose le latin *palea*, le déchet » (Jacques-Alain Miller, « Introduction à la lecture du séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *La cause freudienne*, 2005/1, n° 59, 65-103).

RÉSUMÉS

Dans la diégèse des romans de Thomas Hardy, lorsque les mouvements convergent vers un point central, c'est que l'on approche de « ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité qui est

la Chose » (Lacan 1986, 167). C'est que le sujet (c'est-à-dire le personnage) est tout près de toucher à *Das Ding*, son Autre absolu (Lacan 1986, 65), et par conséquent le seul véritable objet de son désir. C'est vrai dans tous les romans tragiques de Hardy : dans *Tess of the d'Urbervilles* par exemple, où Tess allongée sur une pierre à Stonehenge, bientôt cernée par les polices du royaume lancées à sa recherche, est la dernière image que nous avons d'elle. On s'intéressera aux scénarios qui font converger les destins vers ce point central, ainsi qu'aux stratégies qui tournent autour de l'objet du désir et le maintiennent à distance dans les romans non tragiques de Hardy, par exemple dans *Far from the Madding Crowd*. Il s'agit alors de « quérir » l'objet — le terme renvoyant à *circa*, le détour (Lacan 1986, 72). On montrera que l'écriture de Hardy ne se caractérise pas par la convergence mais par la divergence, l'éparpillement du sens : si les lettres mortifères peintes en rouge par un fanatique religieux touchent Tess au cœur même de son être, l'écriture poétique de Hardy ne va pas droit au but, elle ne nous assigne pas à résidence et ne nous assujettit pas à la tyrannie d'un centre. Elle met notre regard en anamorphose et fait vaciller le sens par le jeu poétique de la langue.

In the diegesis of Hardy's novels, when movements converge to a centre, it means that we are approaching 'the central place', 'the intimate exteriority or "extimacy"' which Lacan calls the Thing (Lacan 2008, 171). It means that the subject (i.e. the character) is very close to reaching *Das Ding*, the only true object of his desire, 'the absolute Other of the subject' (Lacan 2008, 65). That may be said of all Hardy's tragic novels: in *Tess of the d'Urbervilles* for instance, where Tess, lying on an altar stone at Stonehenge, soon to be surrounded by the police looking for her, is the very last picture that we have of her. We will focus on scenarios that show human destinies converging towards that central point, as well as on strategies used to revolve around the object of desire and keep it at a distance in Hardy's non tragic novels, in *Far from the Madding Crowd* for instance. For it is only by going round the object that desire may be sustained and tragedy avoided—as illustrated by the archaic French word 'quérir', which refers to *circa*, detour (Lacan 2008, 71). We will show that Hardy's *écriture* is not characterized by convergence but by divergence, by the dispersal of meaning into a multiplicity of possible interpretations. Unlike the 'crushing, killing' red letters painted by a religious fanatic which are 'driven well home' to Tess's heart, Hardy's poetic writing does not assign a unique place to its reader, who is not subjected to the tyranny of a centre. It encourages her/him to look awry, and allows meaning to flicker through the poetic play on language.

INDEX

Mots-clés : convergence, confluence, centre, vide central, le rien, la Chose, désir, jouissance, détour, objet-regard, objet-voix, équivoque

Keywords : convergence, confluence, centre, central void, nothing, the Thing, desire, jouissance, detour, object-gaze, vocal object, equivocal, home

AUTEUR

ANNIE RAMEL

Annie Ramel, professeur émérite à l'Université Lumière-Lyon 2, est présidente de FATHOM (French Association for Thomas Hardy Studies). Elle a publié *Great Expectations, le père ou le pire* (Messene, 2000), des articles sur Charles Dickens, Henry James, George Eliot, Oscar Wilde, Thomas Hardy. Elle a été responsable de plusieurs publications, seule ou en collaboration avec des collègues : *Rewriting/Reprising: the Paradoxes of Intertextuality* (avec Josiane Paccaud-Huguet et

Claude Maisonnat), le numéro sur « Liminality » de *The Hardy Review* (Spring 2013) en collaboration avec Isabelle Gadoin, cinq numéros de la revue électronique *FATHOM* (<https://journals.openedition.org/fathom>), dont le dernier en date, « Objects in Hardy and Conrad », publié en octobre 2019. Elle est l'auteur de *The Madder Stain: A Psychoanalytic Reading of Thomas Hardy* (Brill-Rodopi, 2015).

Annie Ramel, emeritus professor at Université Lumière-Lyon 2, is the president of FATHOM (French Association for Thomas Hardy Studies). She has published *Great Expectations, le père ou le pire* (Messene, 2000), articles on Charles Dickens, Henry James, George Eliot, Oscar Wilde, Thomas Hardy. She has edited, or co-edited, several publications : *Rewriting/Reprising: the Paradoxes of Intertextuality* (with Josiane Paccaud-Huguet and Claude Maisonnat), the issue on 'Liminality' in *The Hardy Review* (Spring 2013) in collaboration with Isabelle Gadoin, five issues of the e-journal *FATHOM* (<https://journals.openedition.org/fathom>), including the latest, 'Objects in Hardy and Conrad', published in October 2019. She is the author of *The Madder Stain: A Psychoanalytic Reading of Thomas Hardy* (Brill-Rodopi, 2015).