



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

12 | 2012

Transpositions

---

## Thomas Hardy : réécrire le tragique ?

Stéphanie Bernard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/668>

DOI : 10.4000/polysesmes.668

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 51-71

ISSN : 0999-4203

### Référence électronique

Stéphanie Bernard, « Thomas Hardy : réécrire le tragique ? », *Polysèmes* [En ligne], 12 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/668> ; DOI : 10.4000/polysesmes.668

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

*Polysèmes*

---

# Thomas Hardy : réécrire le tragique ?

Stéphanie Bernard

---

- 1 Thomas Hardy, écrivain britannique né en 1840 et mort en 1928, connut les progrès de l'industrialisation, et la remise en question des certitudes traditionnelles, avec l'émergence du Darwinisme et, plus tard, les ravages de la première guerre mondiale. L'écriture romanesque de Hardy s'achève à l'aube du vingtième siècle avec *Jude the Obscure* (1895) mais elle annonce cependant déjà la modernité. Tandis que *Tess of the d'Urbervilles* (1891) célèbre déjà la fin du monde rural et de la pastorale, *Jude the Obscure* plonge dans un univers urbain, où la pierre taillée et ouvragée supplante les décors naturels des textes précédents<sup>1</sup>.
- 2 La première transposition perceptible dans cette écriture touche donc aux lieux et au temps. Une autre transposition, celle à laquelle nous allons nous intéresser plus spécialement, relève du monde des idées : cet auteur, en bon victorien, ne peut se défaire d'une culture classique qui renvoie aux écrits de l'Antiquité ; dans un même temps, son écriture éclot sous les feux d'une modernité naissante, donnant lieu à une « renaissance » artistique, à des transpositions fécondes.

## L'influence platonicienne

- 3 Dans un article intitulé, « The Convergence of the Twain: Hardy's Alteration of Plato's Parable »<sup>2</sup>, Ian Ousby se penche sur ce poème où Hardy évoque la disparition du Titanic. Il décrit ce drame comme une inévitable rencontre entre l'iceberg et le paquebot, « twin halves of one august event » (l.30). Cette gémellité rappelle l'incroyable affinité qui dans *Jude the Obscure* unit Jude et Sue. Phillotson, le vieux maître d'école qui donne à Jude le goût des livres puis épouse Sue, appelle ce lien « an extraordinary affinity, or sympathy » (*Jude* 276) et finit par capituler face à cette affection hors du commun : « [...] 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! (274) ». Jude et Sue apparaissent comme les deux facettes d'une même personne, les deux

moitiés d'un seul et même être. Sue est, nous dit le narrateur, « as boyish as a Ganymedes » (*Jude* 184) en référence à Rosalind<sup>3</sup> dans *As You Like It*. Dans les habits de Jude, « masquerading as himself on a Sunday » (*Jude* 172), elle est le reflet de Viola déguisée en Cesario dans *Twelfth Night*.

- 4 Outre l'allusion à Shakespeare, c'est le concept d'androgynie tel que le définit Aristophane dans son discours sur l'amour dans *Le Banquet* de Platon qui surgit ici, c'est-à-dire « un genre distinct et qui, pour la forme comme pour le nom, tenait des deux autres, à la fois mâle et femelle... »<sup>4</sup>. Ces êtres doubles avaient 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 »<sup>5</sup>. Dans *Le Banquet*, cette division résulta en une quête douloureuse et sans fin de ces êtres pour leur moitié perdue. Sue est cette moitié de Jude qui le complète mais également qui toujours lui manque – car, tel l'androgynie puni par Zeus, il a « toujours sous les yeux le sectionnement qu'il a subi »<sup>6</sup>.
- 5 Dans le discours d'Aristophane, cette coupure est à l'origine de la sexualité :

C'est donc sûrement depuis ce temps lointain qu'au cœur des hommes est implanté l'amour des uns pour les autres, lui par qui est rassemblée notre nature première, lui dont l'ambition est, avec deux êtres, d'en faire un seul et d'être ainsi le guérisseur de la nature humaine.<sup>7</sup>

C'est ici que, selon Ian Ousby, l'influence de la Bible vient s'ajouter à celle de la pensée platonicienne :

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.<sup>8</sup>

Le mythe des androgynes pourrait être une autre version de ce que dépeint le Livre de la Genèse, lorsque Dieu crée la femme en utilisant la côte d'Adam :

Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme.<sup>9</sup>

- 6 Les personnages masculins de Hardy ont littéralement les femmes qu'ils aiment « dans la peau » (au sens charnel autant qu'affectif). En outre, les positionnements masculins et féminins se brouillent à tel point qu'Arabella, dans *Jude the Obscure*, a plusieurs attributs phalliques (notamment sa fausse tresse) tandis qu'Alec, dans *Tess of the d'Urbervilles*, est un personnage efféminé.

To the latter, the female in himself is the only part of himself he will acknowledge: the body, the senses, that which he shares with the female, which the female shares with him. To Angel Clare, the female in himself is detestable, the body, the senses, that which he will share with a woman, is held degraded.<sup>10</sup>

Angel représente l'homme au pouvoir phallique, « the One, the Male principle »<sup>11</sup>, qui ne peut s'ouvrir à l'altérité de Tess. « Arabella was the same »<sup>12</sup>, ajoute D.H. Lawrence.

- 7 De ce tissu de relations humaines ressort donc l'illusion de la recherche d'un autre pour compléter le sujet et retrouver l'unité originelle. Pour Platon déjà le mythe de l'androgynie est à jamais perdu. Ces êtres déchirés connaissaient la souffrance de la perte et mouraient de ne pouvoir demeurer unis à leur moitié. Dans la Bible, la Genèse dépeint comment se produit la chute à cause de la faiblesse d'Ève, c'est-à-dire celle qui n'était à l'origine qu'un fragment de l'homme qu'elle entraîne dans son malheur.
- 8 Pour Hardy aussi l'union entre deux sujets est illusoire. Tess est telle la dame toujours désirée et toujours absente de la poésie courtoise. Sue, pourtant si semblable à Jude,

devient autre et s'éloigne irrémédiablement du protagoniste : « she was not the Sue of their earlier time » (*Jude* 411). Car le sujet est foncièrement narcissique, et ne se tissent en vérité que des relations de miroir. Tout rapport humain est ambigu, à l'image de ce qui unit irrémédiablement le Titanic et l'iceberg : son opposé est aussi son destin, ce qui fait sa triste gloire.

- 9 Les relations de couple dans *Jude* et *Tess* sont minées par des rivalités ; l'utilisation des lieux ainsi que l'agencement de l'espace donnent le sentiment que les personnages font sans cesse fausse route. Ainsi, la relation entre Jude et Sue est inséparable de l'union entre Jude et Arabella, entre Sue et Phillotson, ou du lien entre Jude et Phillotson. Les duos se transforment inmanquablement en triangles – amoureux ou pas. Les personnages voient ainsi leurs choix leur échapper, comme lorsque Henchard, dans *The Mayor of Casterbridge*, se laisse dépasser par ses propres mots et doit désormais vivre dans le souvenir de sa trahison.
- 10 Dans le discours d'Aristophane, la notion de douleur s'estompe avec les allusions à la compassion de Zeus et les expédients d'Apollon, qui permettent de modérer les effets de la division des androgynes en les humanisant. L'histoire d'Adam et Ève, au contraire, ne se mesure à l'échelle humaine qu'à partir du moment où ils sont tous deux bannis du jardin d'Éden, condamnés à souffrir, à s'user à la tâche et à être définitivement traversés par la fêlure du péché originel. Le discours d'Aristophane finit par célébrer l'amour, alors que la Genèse va raconter une tragédie familiale et existentielle inaugurée par la chute, puis perpétuée par le meurtre d'Abel.
- 11 L'écriture hardyenne est donc inséparable de l'intertexte biblique. Si le premier livre de la Bible y a son importance, « Jude » est le titre de la dernière épître du Nouveau Testament. On se souvient également de l'attrait qu'exerce *Christminster* sur Jude, et de ses lectures dans l'Ancien Testament. L'ultime retour du protagoniste dans la cité universitaire – que Jude appelle « the heavenly Jerusalem » (18) – précisément le Jour du Souvenir (« Remembrance Day » 385) revêt bientôt l'aspect du Jour du Jugement – « Judgement Day » (387). « It is Father Time who draws the parallel between this ominous occasion and Judgement Day, and it is on Father Time that the apocalyptic elements in *Jude the Obscure* concentrate »<sup>13</sup>. Ce personnage de « Father Time », l'enfant d'Arabella que Jude et Sue accueillent comme leur fils adoptif, est à la fois le symbole de leur union et l'insigne de la mort. Sa présence est là pour rappeler une autre union, celle de Jude et d'Arabella, qui, aussi malheureuse soit-elle, n'en est pas moins légitime au regard de la loi humaine. Mais il représente le péché inscrit dans la vie humaine et redit ainsi la loi divine.
- 12 À cette idée du péché s'ajoute le concept récent de sélection naturelle et de déterminisme. Father Time semble être le fruit du Darwinisme :
- With his « small, pale child's face », « large, frightened eyes », « steady mechanical creep » (327, 329), and an air of world-weary melancholy, he exhibits the loss of size and constitutional vigour that Darwin attributed to the products of incestuous unions.<sup>14</sup>
- La menace de l'inceste pèse en effet sur le jeune couple car Sue est en réalité la cousine de Jude. Plus tard, c'est la relation entre la jeune femme et Phillotson, figure paternelle quoique pervertie, qui a quelque chose d'incestueux.
- 13 Le texte hardyen se plaît au jeu de la transposition. L'article d'Ian Ousby suggère comment Hardy utilise et modifie le mythe des androgynes selon Platon. Dans cet univers où la tonalité pastorale s'efface peu à peu au profit d'une réalité qui prend forme urbaine,

l'idéal du même chez l'androgyné devient mortifère sous l'influence du texte de la Genèse.

- 14 L'écriture aménage alors un lieu où l'autre ne sera plus synonyme de destruction mais de renouvellement. Elle s'offre comme espace pour *autre chose* – non pas la chose mortifère cette fois mais une *chose textuelle* différente, fluctuante, mouvante, sujette aux transpositions. On peut y lire les mouvements de la pensée de l'auteur, les itinéraires croisés des personnages, l'émergence d'un style.

## Tragédies d'hier et d'aujourd'hui

- 15 L'influence grecque chez Hardy ne se limite pas à Platon. Dans la préface à *Jude*, il justifie ainsi son parti pris relatif à la question du mariage :

[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.

(viii)

Certains choix esthétiques de l'auteur (le poids de l'histoire familiale, les renversements<sup>15</sup> et les coïncidences<sup>16</sup>) s'inspirent de la théorie aristotélicienne. La littérature de la Grèce Antique se dépose comme un voile perméable au travers duquel se tisse la trame de la tragédie hardyenne.

- 16 Ainsi, Hardy est véritablement à la croisée des chemins dans l'histoire de la pensée. Son traitement de la tragédie est tout à la fois obéissance aux normes classiques et symptôme d'une modernité en germe dans l'écriture. Dans *Jude the Obscure* et *Tess of the d'Urbervilles*, elle se tisse d'une part sur le modèle de la destinée des grandes familles antiques. Elle nous est d'autre part présentée comme une marque sur le corps, une empreinte indélébile qui détermine le destin des personnages.
- 17 Le texte de *Tess* cherche à faire illusion en présentant le sacrifice de la jeune femme comme un abandon à la colère des dieux ; de même, le positionnement de Sue après la mort de ses enfants n'est que faussement mystique. La révolte du personnage de *Jude* qui s'approprie les paroles d'un Job désespéré exprime clairement le refus de ce faux-semblant.
- 18 Cependant le voile antique se déchire lorsque, à la fin de *Tess*, le narrateur fait référence au théâtre d'Eschyle : « "Justice" was done, and The President of the Immortals (in Aeschylean phrase) had ended his sport with Tess » (*Tess* 384). Cette phrase suscita bien des critiques à l'encontre de Hardy. Elle suggère que la grille de lecture que semble offrir la tragédie classique est inadéquate pour comprendre la tragédie de Tess. Car tandis que le théâtre d'Eschyle a pour ressort la colère et l'ordre divins, l'œuvre hardyenne bouscule l'imagerie et la pensée religieuse.
- 19 L'intertexte traditionnel des auteurs de l'époque victorienne cesse donc de faire loi dans les romans de Hardy et devient l'objet de transpositions. Il en va ainsi de l'intertexte biblique : dans l'Épître de Jude que nous avons déjà mentionnée, les usurpateurs – chez Hardy les Vilbert et les Arabella – sont voués aux ténèbres : « God is holding them, bound in darkness with everlasting chains, for judgement on the great day »<sup>17</sup>. Dans le roman, au contraire, ils ont le dernier mot et c'est Jude qui reste « obscur ».
- 20 De la même manière, la signification que Hardy attache à la tragédie suggère avec quelle prudence le lecteur doit considérer cet intertexte :

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 [...].<sup>18</sup>

- 21 Ainsi pour Hardy l'*hamartia* (la faute tragique) se révèle au travers des circonstances et des personnes qui entourent le protagoniste : Arabella est l'*hamartia* de Jude (comme l'est Alec pour Tess), celle par qui il désavoue son rêve et s'interdit toute chance de bonheur futur. La faute tragique dont parle Aristote dans *La Poétique* subit l'assaut de la théorie de Darwin et du déterminisme.
- 22 La *catharsis* ne s'avère guère plus conventionnelle. Dans *Tess*, la jeune femme paie de sa vie ses manquements à l'orthodoxie victorienne. Pourtant le semblant de renouveau qu'offre l'arrivée de Liza-Lu, fade portrait de Tess, n'augure pas de la moindre lueur d'espoir. Elle annonce plutôt l'avènement d'un monde artificiel et la mort du texte.
- 23 Ainsi la référence à Eschyle y est teintée d'ironie. Elle est d'une part immédiatement suivie d'une allusion aux ancêtres décadents de Tess, les d'Urberville, qui n'ont rien des personnages héroïques des tragédies grecques. D'autre part, dans la préface, l'auteur revient sur cette notion de « sport » au sujet du *Roi Lear* de Shakespeare : « As flies to wanton boys are we to the gods, / They kill us for their sport » (*Tess* 5). Les dieux ont bien fini d'être jaloux des hommes, comme c'est le cas dans le mythe des androgynes. Ils n'ont besoin que d'amusement. C'est dans cet espace artificiel et sans transcendance qu'Arabella devient, dans l'autre roman, femme-maîtresse. La loi sociale et l'idéologie religieuse, qui reposent sur un imaginaire tout puissant, président à la vie des êtres dans un monde désormais abandonné des dieux. Puisque l'Absolu a été détrôné par les nouvelles croyances de cette fin de siècle, les rouages de la tragédie classique s'enrayent et la *catharsis* ne fonctionne plus. Elle n'est que partielle, devenant évidemment, et non plus « épuration des troubles qu'elle fait naître chez le spectateur »<sup>19</sup>, pour reprendre la définition d'Aristote.
- 24 Dans *Jude the Obscure* aussi, la *catharsis* échoue. Les personnages « usurpateurs » dominent la diégèse lorsque l'histoire touche à sa fin. En dépit de leurs transgressions, ils conservent leur droit de parole et Arabella va même clore le roman. Tandis que l'Épître de Jude précède l'ultime Livre de la Bible, celui de l'Apocalypse avec la promesse du Jugement Dernier, le monde sur lequel *Jude* s'achève ne cache aucun dieu et il n'y a d'autre transcendance que celle signifiée par l'absence de l'Autre.
- 25 L'écriture de Hardy tend donc à rompre avec la tragédie classique pour donner naissance à une tragédie moderne. L'auteur connaît d'ailleurs l'œuvre d'Ibsen, qualifiée dans les années 1890 de « Ibscene drama »<sup>20</sup>. Les deux auteurs partagent des thèmes communs tels que le mariage, la tragédie familiale, et peignent pareillement une étiquette bourgeoise qui se craquèle. Mais si Ibsen utilise la tradition 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 issu de la tradition victorienne et inspiré de la société moderne<sup>21</sup>. S'affranchissant du genre rigide défini par Aristote, le style hardyen donne naissance à un texte hybride, empreint du dialogisme bakhtinien.
- 26 Les protagonistes eux-mêmes ne sont nullement des personnages monolithiques – comme cela pourrait être le cas avec Angel ou même Arabella – mais ils évoluent dans les remous d'une société en mutation. Jude va ainsi lentement se défaire de son attachement à l'imaginaire religieux et s'affranchir des lois de la bienséance sociale ; il finira par dire sa

colère lors du Jour du Souvenir (« Remembrance Day ») à Christminster, qui vient d'entrouvrir ses portes aux gens du peuple, aux obscurs tels que lui. Sur son lit de mort, il criera sa douleur au travers des mots d'un Job en révolte.

- 27 La tragédie dans *Jude the Obscure* est, en fin de compte, une « tragédie du vide »<sup>22</sup> : un renoncement imposé face à l'incompréhension du monde, la défaite d'un combat mené contre un ennemi invisible mais omniprésent, qui pourrait s'appeler l'idéologie dominante. C'est là que se situe l'ironie cosmique<sup>23</sup> qui dénote chez Hardy l'absence de l'Autre – l'Autre divin, l'Autre de l'écriture –, bref de toute garantie.
- 28 Cette tragédie d'un genre nouveau se dessine d'abord grâce à une véritable esthétique du vide. Lorsque Tess cède aux avances d'Alec et entre de la sorte dans la spirale tragique, la scène est manquante dans le récit. Ce vide narratif et l'inscription de la lettre sur la page se font respectivement l'écho de la perte que subit le personnage féminin et de la trace qui vient souiller son corps : « Why it was that upon this beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer and practically blank as snow as yet, there should have been traced such a coarse pattern as it was doomed to receive » (*Tess* 77, je souligne). La tragédie s'écrit entre les lignes plus que dans l'action. Le travail de l'écriture supplante le contenu du récit.
- 29 De même dans *Jude the Obscure*, l'action qui amorce le triste destin du protagoniste (quand il se laisse séduire par Arabella) se matérialise dans le récit par une ellipse. La tragédie se cristallise autour d'un manque. L'événement cathartique qui se produit au moment de la mort de Jude ne se situe donc plus dans l'histoire mais plutôt dans les mots qui la tissent ; il ne se réalise pas dans la diégèse mais au cœur du texte, dans le renouvellement qu'opère l'écriture – renouvellement suggéré par le sourire sur le visage inanimé de Jude : « [...] there seemed to be a smile of some sort upon the marble features of Jude » (489).

## De la tragédie au tragique

- 30 Le texte de *Jude* repose donc sur un certain nombre de transpositions qui conduisent le lecteur de la tradition vers la modernité. La tragédie et le religieux sont remodelés. La théorie de l'évolution, même si elle est contemporaine de Hardy, ne permet pas de saisir l'univers hardyien qui refuse l'espoir d'un avenir meilleur grâce à la notion de progrès. L'auteur évoque d'ailleurs, dans son autobiographie, la loi de la sélection et estime que « [t]he doctrines of Darwin require adjusting largely »<sup>24</sup>.
- 31 La présentation des personnages ne coïncide pas davantage avec les modèles proposés par cet héritage. Les protagonistes des deux romans – plus nettement dans *Jude* mais également dans *Tess* malgré une tonalité pastorale – anticipent le vingtième siècle plus qu'ils n'appartiennent à l'époque victorienne. La relation entre Jude et Sue ne peut donc être interprétée uniquement en des termes platoniciens (à travers le caractère androgyne de Sue), religieux (dénonçant leur liaison incestueuse) ou déterministes.
- 32 Sue refuse le rapport sexuel, d'abord avec l'étudiant avec qui elle accepte cependant de vivre, ensuite avec Phillotson, puis avec Jude. Dans sa liaison avec le protagoniste, elle recherche l'accomplissement d'un amour narcissique où l'autre ne serait qu'un miroir de soi, ce qui permettrait une fusion avec l'autre sans toucher au corps. Ce positionnement rappelle la tentative de Tess de prolonger la cour indéfiniment pour échapper au « oui » du mariage.

- 33 Cette résistance est le symbole textuel de la perte à laquelle elles se refusent. Toutes deux veulent retarder le moment de l'abandon à l'autre, mettre à distance le passage à l'acte qui fait trou dans la narration (entre Arabella et Jude, 64 ; entre Sue et Jude, 317 ; entre Tess et Alec, *Tess* 77). Ces ellipses pourraient être l'inscription en creux de ces voix féminines – y compris celle de Jude, le féminin étant affaire de position subjective et non de caractéristique physique ou biologique – qui aspirent à une réalité libérée des lois symboliques et du pouvoir phallique, représenté par exemple par Phillotson.
- 34 Dans cette relation amoureuse, chaque protagoniste de *Jude the Obscure* semble être le reflet de l'autre, « an apple cleft in two »<sup>25</sup> pourrait-on dire de cœur avec Shakespeare, en des termes qui font écho au mythe des androgynes. Cette relation de miroir qui se voudrait répétition 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 : comme le dit Lacan, « [l]a répétition est fondée sur un retour de jouissance. La répétition vise la jouissance »<sup>26</sup>. La véritable transgression commise par les personnages tragiques de *Jude* et de *Tess* touche à l'ordre symbolique. Phillotson, le père symbolique qui fait germer en Jude l'amour des livres et des études, est précisément celui qui fera trébucher le fils : il l'entraîne vers Christminster, lieu de la rencontre avec Sue. Puis il épouse cette dernière qui a l'âge d'être sa fille et qui aurait donc dû épouser le fils.
- 35 Les relations entre les personnages en sont inévitablement perverties. Il en va de même pour leur désir. Ainsi, Jude convoite ce qui est interdit : Christminster et Sue. Il veut voir la cité idéale et en posséder le savoir (qui est « moyen de jouissance »<sup>27</sup>) alors que celui-ci 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. Il recherche la jouissance, mais n'a droit qu'à un *plus-de-jouir*, en d'autres termes « ce qui comble, mais ne comble jamais exactement la déperdition de jouissance, ce qui, tout en donnant à jouir, maintient le manque-à-jouir [...] »<sup>28</sup>. Jude ne peut se satisfaire de ces « lichettes de jouissance » où un objet petit *a* viendrait faire bouchon au manque, car « [t]out ce qu'il nous est donné de jouir, c'est par petits morceaux »<sup>29</sup>. Or si le savoir peut être ajouté à la liste des objets *a* en tant qu'il est un des « objets de l'industrie, de la culture, de la sublimation », Sue ne peut quant à elle y être réduite.
- 36 D'abord, Jude la désire toute. Toutefois, non seulement Sue se refuse à la division, mais la jouissance comme répétition est fondée sur « la disjonction de la jouissance et de l'Autre, la disjonction de l'homme et de la femme sous la forme *Il n'y a pas de rapport sexuel* »<sup>30</sup>. Tess et Sue le savent et remettent inlassablement à plus tard le passage à l'acte. Si bien que le rapport sexuel ne cesse pas de ne pas s'écrire, au contraire de « la métaphore paternelle, articulation nodale de l'Œdipe freudien, qui est de l'ordre de la structure, c'est-à-dire du rapport impensé, du rapport donné comme ne cessant pas de s'écrire de toute nécessité »<sup>31</sup>. L'autre, la femme, s'inscrivent dans l'absence, dans l'impossible, dans l'interdit.
- 37 Arabella se satisfait de ces menus objets petit *a* : elle ajoute et ôte sa fausse tresse sans complexe, elle creuse ses joues pour y faire apparaître des fossettes artificielles, et sa poitrine généreuse est plusieurs fois mentionnée dans le roman. Les personnages tragiques, à l'inverse, ne s'accordent pas de cet état des choses et tendent vers la négation de la division, c'est-à-dire vers la mort. « Ce sont des personnages situés d'emblée dans une zone limite, entre la vie et la mort », ce que Lacan appelle « l'entre-deux-morts »<sup>32</sup>.



- 38 La pulsion de mort, celle qu'évoque Freud à propos de la répétition, « le pur et simple désir de mort »<sup>33</sup> que ressent Antigone selon Lacan, s'entend dans les paroles de Tess. Craignant, après le meurtre d'Alec, qu'Angel ne la méprise à nouveau pour ses actes passés, elle s'écrie : « I would rather be dead and buried when the time comes for you to despise me [...] » (*Tess* 377). La mort est sans cesse sur ses lèvres (« as if death had not divided us », « after we are dead », *Tess* 380) et la vie n'a plus d'emprise sur elle : « 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 » (*Tess* 381-382). Tess refuse de vivre car cela signifie n'exister qu'à moitié et accepter la division qu'impose la loi phallique. La mort, au contraire, prend le sujet dans sa totalité et l'entraîne vers une jouissance en excès (« too much »), une jouissance inter-dite, car « [j]e peux dire ce qui me fait plaisir, pas ce qui me fait jouir. Peut-être la jouissance est-elle même toute proche de l'horreur »<sup>34</sup>.
- 39 C'est aussi à cette jouissance létale qu'aspire Jude lorsqu'il cite le Livre de Job<sup>35</sup>:
- Let that day perish wherein I was born [...].  
(Hurrah!) [...]  
Why died I not from the womb?" (*Jude* 484)
- Jude se dérobe au monde artificiel dans lequel Arabella se complaît. Entre ces paroles puisées dans un intertexte canonique, dans l'expression « Hurrah! », surgit timidement la *lalangue*, « la parole conçue non pas comme communication mais comme jouissance »<sup>36</sup>. Dans ce travail de la lettre qui traduit l'errance des personnages et leur pulsion de mort, le tragique s'affirme alors non plus comme un genre aux normes prédéfinies, mais comme le style de l'écrivain qui transmet un regard, une voix au travers de ces personnages.
- 40 Tess, Jude, Sue apprennent au fil du récit que l'objet de leur désir est à jamais absent. Tout passage à l'acte n'est qu'artifice et ne donne lieu qu'à un vide plus terrible encore. Échappant à la folie d'une fusion totale avec l'objet, c'est dans la mort qu'ils veulent célébrer l'absence et éterniser le désir. Le rêve, devenu pur imaginaire, ne s'éteint pas mais renaît plutôt.
- 41 De la même manière que le héros tragique de Nietzsche est gai, Jude s'éteint le sourire aux lèvres, comme pour nous adresser une parole silencieuse. Tess s'abandonne sereinement sur une pierre à Stonehenge. Un récit imaginaire conté par une voix spectrale continue de se dire lorsque s'achève la narration. Car pour Hardy, la mort n'est pas une fin en soi mais elle s'inscrit en creux dans le texte, nourrissant l'esthétique du vide.
- 42 La tragédie s'affranchit de ses règles, le genre cède devant le style de l'écrivain, au travers de la lettre. Les trois derniers mots de *Jude* qui redonnent une présence à celui est mort (« [...] as he is now! », *Jude* 490) illustrent cette absence que fonde la lettre qui, lorsqu'elle n'est pas de loi, lorsqu'elle n'est pas cette lettre qui tue (« the letter killeth », *Jude* 465), se fait créatrice. Jude est ici, maintenant, présent dans l'acte de lecture. Pour Sue, cependant, il en est autrement : « She's never found peace since she left his arms, and never will again till she's as he is now! » (*Jude* 490). Elle est privée de cet éclat, pétrifiée devant l'horreur de la chose. Elle ne cède pas à la pulsion de mort mais elle la nourrit, la cultive. La paix ne viendra que plus tard, dans le hors-texte – le réel du texte, l'imaginaire du lecteur.
- 43 Dans l'écriture de la modernité, il ne s'agit donc plus d'une transgression de la loi divine – ce que D.H Lawrence appelle « the greater morality »<sup>37</sup> dans la tragédie antique ou shakespearienne –, ni même de la loi sociale. La tragédie moderne relève de la

transgression de l'ordre symbolique lui-même liée à un dysfonctionnement du Nom-du-Père. Elle est désir de jouissance interdite, refus de la barre qui divise le sujet. « L'accès à la jouissance ne se fait pas essentiellement par la voie de la transgression, mais par la voie de l'entropie, de la déperdition produite par le signifiant »<sup>38</sup>.

- 44 Pour citer une nouvelle fois D.H. Lawrence, la tragédie moderne est faite de « slightly modified repetitions »<sup>39</sup> qui la conduisent vers le tragique nietzschéen. Elle est donc affaire de transpositions : transpositions des lieux et des époques, transpositions du théâtre vers le roman, transpositions d'un genre vers un style. L'histoire de Jude et celle de Tess, ancrées dans le vingtième siècle, font vaciller tous les *a priori*, toutes les certitudes et se laissent interpréter différemment selon l'air du temps. Et si le tragique n'offre d'autre issue aux personnages que la mort, c'est dans l'écriture qui fait cessation et cession de la jouissance qu'elle peut inter-dire, dans le style où il met un bout de lui-même, que l'écrivain trouve le salut.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- “A Letter of Jude”. *The Revised English Bible*. Cambridge: CUP, 1989.
- Aristote. *La Poétique*. Paris : Seuil, 1980.
- Hardy, F.E. *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*. London: Macmillan, 1962.
- Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Oxford: OUP, 1998.
- Hardy, Thomas. *Jude The Obscure* (1895). Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Hardy, Thomas. *The Collected Poems of Thomas Hardy*, London: Macmillan, 1968.
- King, Jeanette. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge: CUP, 1978.
- Lacan, Jacques. « Antigone dans l'entre-deux-morts ». *Le Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986.
- Lawrence, D.H. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Cambridge: CUP, 1988.
- Lawrence, D.H. Foreword to *Women in Love*. The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence. Cambridge: CUP, 1987.
- Miller, Gérard. *Lacan*. Paris : Bordas, 1987.
- Miller, J.A. « Les paradigmes de la jouissance ». *La Cause Freudienne, Revue de Psychanalyse* 45.
- Ousby, Ian. “The Convergence of the Twain: Hardy's alteration of Plato's parable”. *Modern Language Review* 77 (1982): 780-796.
- Platon, *Le Banquet*, Paris : Les Belles Lettres, 1938.

## NOTES

1. Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (1891), Oxford: OUP, 1998 ; *Jude The Obscure* (1895), Harmondsworth: Penguin, 1996. Les références à ces deux romans apparaissent dans le texte comme *Jude*, et *Tess*.
2. Ian Ousby, "The Convergence of the Twain: Hardy's alteration of Plato's parable", *Modern Language Review* 77 (1982): 780-796.
3. Un poème de Hardy s'intitule « The Two Rosalinds », in Thomas Hardy, *The Collected Poems of Thomas Hardy*, London: Macmillan, 1968, 185-187.
4. Platon, *Le Banquet*, Paris : Les Belles Lettres, 1938, 29.
5. Ian Ousby, *op. cit.*, 781, cite Platon, *The Dialogues of Plato*, Oxford: OUP, 1953, vol. 1, 522.
6. Platon, *op. cit.*, 30.
7. *Ibid.*, 33. Au moyen de ce mythe, Aristophane justifie les comportements homosexuels. Ainsi les êtres qui formaient originellement un homme complet ou une femme complète ayant été séparés par Zeus, ils cherchaient désormais à retrouver leur moitié du même sexe.
8. Ian Ousby, *op. cit.*, 782.
9. Genèse 2:21-22, *La Sainte Bible*, traduite par Louis Segond, London: Trinitarian Bible Society, 1981.
10. D.H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Cambridge: CUP, 1988, 97.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, 101.
13. Ian Ousby, *op. cit.*, 795.
14. *Ibid.*, 796.
15. « *Peripeteia* », Aristote, *La Poétique*, Paris : Seuil, 1980, 69.
16. Aristote traite de la question du vraisemblable et de la causalité comme éléments- clés de la tragédie, *ibid.*, 65-67.
17. « A Letter of Jude », v.6, *The Revised English Bible*, Cambridge: CUP, 1989.
18. F.E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*, London: Macmillan, 1962, 274. Notons que ces deux aspects de son écriture furent reprochés à Hardy, et il tente, en donnant une telle définition, de répondre aux critiques.
19. Aristote, *op. cit.*, Notes, 190.
20. Hardy fut l'un des premiers membres de la « Independent Theatre Association » fondée en 1891 pour soutenir la production de ces pièces et assista en 1893 à la représentation de *Hedda Gabler*.
21. Jeanette King explique comment le roman, « where direct speech can be amplified in narrative », sut offrir un espace adapté à une tragédie ancrée dans la réalité de la vie moderne. Jeanette King, *Tragedy in the Victorian Novel*, Cambridge: CUP, 1978.
22. Je remercie Annie Ramel qui utilise cette expression dans son mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches. Irving Howe, quant à lui, va jusqu'à dire que, par son traitement de la relation entre les deux protagonistes selon 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* ». Irving Howe, *Jude the Obscure*, New York: Norton, 1999, 398. La tragédie moderne s'inscrit pourtant précisément dans cette souffrance non héroïque, discrète et silencieuse.
23. « 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 », M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Forth Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999, 100.
24. F.E. Hardy, *op. cit.*, 259.
25. William Shakespeare, *Twelfth Night, or what you will*, Oxford: OUP, 1995, act V, sc. 1, v. 221.
26. J.A. Miller, « Les paradigmes de la jouissance », *La Cause Freudienne, Revue de Psychanalyse* 45: 22.
27. *Ibid.*, 22.
28. *Ibid.*, 23.
29. *Ibid.*, 24.
30. *Ibid.*, 2.
31. *Ibid.*, 26.
32. Lacan, « Antigone dans l'entre-deux-morts », *Le Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986, 317.
33. *Ibid.*, 329.
34. Gérard Miller, *Lacan*, Paris : Bordas, 1987, 89.
35. Job 3:3, 11.
36. J. A. Miller, *op. cit.*, 25.
37. *Ibid.*, 30.
38. J.A. Miller, *op. cit.*, 22.
39. D.H. Lawrence, Foreword to *Women in Love*, *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence*, Cambridge: CUP, 1987, 486.
- 

## INDEX

**oeuvrecitee** Tess of the d'Urbervilles, Jude the Obscure