

JUDE THE OBSCURE : ROMAN DU CLAIR-OBSCUR

Thomas Hardy, architecte de formation et de profession avant de devenir écrivain, avait les yeux d'un peintre. Il célébra les nuances de la nature dans *Under the Greenwood Tree* (1872), *The Return of the Native* (1878), *The Woodlanders* (1887) ou encore *Tess of the d'Urbervilles* (1891, ci-après *Tess*). Dans *A Pair of Blue Eyes*¹ (1872), ce sont les yeux d'une femme qui inspirent sa plume. Son art, en d'autres termes, semble avoir été de donner à voir.

Le titre de son dernier roman, *Jude the Obscure* (1895, ci-après *Jude*), laisse deviner cet intérêt pour le visible, tout autant que pour ce qui est invisible. De ce sombre roman émane un halo de lumière qui attire le lecteur, quelques points d'éclat qui font que la lecture semble ne jamais pouvoir s'interrompre. Tels ces portraits du Tintoret, dans lesquels la couleur est réduite à des effets de clair-obscur et où un personnage emprunt de dignité surgit de l'ombre et reflète une lueur, le protagoniste, nommé Jude, irradie dans le texte. Son histoire transperce la toile de mots tissée par l'auteur et y impose sa force.

Imprégné de culture classique et revendiquant dans la Préface à *Jude the Obscure* une influence de la tragédie telle que la définit Aristote², Hardy semble également s'inscrire dans la tradition aristotélicienne pour ce qui touche à la question de la couleur, indissociable de celle de la lumière. Le lien unissant l'une à l'autre est bien souvent le point de départ des articles scientifiques traitant de la couleur. Ainsi, dans *l'Encyclopædia Universalis*, les auteurs commencent par rappeler que « [l]es radiations lumineuses perçues par notre œil se distinguent non seulement par leurs intensités, mais aussi par des caractéristiques qualitatives, leurs couleurs [...] »³. Alain Rey indique, quant à lui, que pour Aristote, comme pour Descartes plus tard, « la lumière est blanche et pure, les couleurs n'en sont qu'une altération » (Rey 1917).

¹ Nous pouvons encore citer le personnage du « reddleman » dans *The Return of the Native* ou le titre de la nouvelle « Destiny and a Blue Cloak » comme autant d'exemples de l'attachement de l'auteur à la question de la couleur.

² « [...] certain cathartic, Aristotelian qualities might be found therein. » (*Jude* viii)

³ Pierre Fleury, Christian Imbert, « Couleur », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 février 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.unr-runn.fr/encyclopedie/couleur/>

Prenant le contre-pied de Newton qui considérait que la couleur n'était pas une altération mais bien une caractéristique de la lumière, Goethe, dans son *Traité des couleurs* (1810), la définira à la manière d'Aristote dans sa dépendance à la lumière : « Pour naître, la couleur exige lumière et obscurité, clarté et ombre ou, si l'on veut user d'une expression plus générale, lumière et non-lumière »⁴ (Rey 1918). Or, c'est bien Goethe, plutôt que Newton, qui influencera les peintres et auteurs anglais du dix-neuvième siècle⁵. C'est encore Goethe que défendra Schopenhauer dans ses *Notes sur la vue et sur les couleurs*, philosophe dont on sait que Hardy connaissait l'œuvre.

C'est donc le lien entre couleur et lumière qui nous intéresse ici, et notamment « cet effet magique si recherché des peintres, qu'ils appellent 'clair-obscur' en leur langage »⁶. Pourquoi Thomas Hardy qui célèbre les œuvres nées des arts au fil des âges livre-t-il un récit pauvre en couleurs ? Comment parvient-il alors, contre toute attente, à revêtir son texte d'éclat ? Un détour par *Tess of the d'Urbervilles*, roman ayant précédé l'écriture de *Jude the Obscure*, permettra de poser les premiers jalons de cette lecture du texte hardyen.

Les couleurs éloquentes : *Tess of the d'Urbervilles*

Le critique J. B. Bullen cite la préface à *The Nigger of the « Narcissus »* de Joseph Conrad pour mettre en lumière l'intérêt des lecteurs de l'époque victorienne pour le pictural : « 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' »⁷ (Bullen 5).

⁴ Alain Rey cite un passage de l'introduction de Goethe à son *Traité des couleurs*.

⁵ Voir l'article de Jacques Le Rider, « La non-réception française de la « Théorie des couleurs » de Goethe », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 13, 2000, mis en ligne le 14 janvier 2011, consulté le 26 février 2015. URL : <http://rgi.revues.org/781>.

⁶ Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, tome 2, chapitre 13.

⁷ « La popularité des livres illustrés nous informe que le lectorat de l'époque victorienne aimait 'voir' la fiction au travers d'images. Les romanciers répondaient à ce penchant par d'abondantes descriptions visuelles. Conrad ne fait que réitérer un lieu-commun de l'esthétique victorienne lorsqu'il écrit : 'la tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire voir' » (je traduis. Pour la citation de Conrad, la traduction est celle de Robert d'Humières, dans Joseph Conrad. *Le nègre du « Narcisse »* (1913). Paris: Gallimard, 1982, 13).

Les romanciers de la seconde moitié du dix-neuvième siècle répondaient à la demande en recourant à des descriptions détaillées et récurrentes. Certains, dont Charles Dickens par exemple, choisirent en outre d'accompagner la publication de leurs ouvrages d'illustrations qui permettaient aux lecteurs de mieux saisir la portée des chapitres d'une part et de se souvenir des actions ayant précédé d'autre part, les textes étant souvent publiés initialement dans des périodiques. Conrad dans sa préface évoque donc cet intérêt du lectorat d'alors pour la peinture, l'architecture, les paysages, le visible en général, intérêt que Hardy partageait.

Comme le note Tony Tanner dans son étude sur *Tess of the d'Urbervilles*, l'auteur de ce roman écrit en 1891 s'attarde sur le monde sensible et extérieur, plutôt que de dépeindre la vie intérieure de ses personnages :

It is as though some impersonal process of erosion had worn away much of the dense circumstantial texture of his tales, revealing the basic resistant contours of a sequence of events which Hardy only has to point to make us see – like ancient marks on a barren landscape. And Hardy above all does make us see. Just as he himself could not bear to be touched, so he does not 'touch' the people and things in his tales, does not interfere with them or absorb them into his own sensibility. [...] we should give full stress to the idea of something seen but not tampered with, something scrupulously watched in its otherness, something perceived but not made over.⁸

(Tanner 407)

Stonehenge est l'une de ces empreintes laissées sur une terre presque inchangée au fil des siècles. C'est à cet endroit qu'apparaît Tess pour la dernière fois. Peu de mots y sont échangés. La destinée de l'héroïne se joue alors sous les yeux du lecteur dans les mouvements et les silences des personnages, au cœur de cet univers inventé qu'est le Wessex. Né des souvenirs d'enfance de Hardy dans le Dorset et du travail de l'imaginaire, le Wessex est devenu, plus que la toile de fond de chaque histoire, le lieu où éclot la nécessité du récit et de la tragédie.

⁸ « C'est comme si l'épaisse texture du récit, née de la richesse du détail, se trouvait élimée et affinée sous l'action d'une approche impersonnelle, révélant les contours primaires et indélébiles d'une séquence d'événements que Hardy n'a plus qu'à nous faire voir – telles des traces antiques sur une terre inculte. Et Hardy parvient bien avant tout à nous faire voir. De même qu'il ne supportait pas qu'on le touchât, il ne 'touche' ni les gens ni les choses dans ses récits, il n'interfère pas avec eux et ne les absorbe pas dans sa sensibilité propre. [...] il est essentiel de souligner le fait qu'on a affaire à une réalité vue mais jamais manipulée, une réalité soigneusement observée dans son altérité, perçue mais jamais inventée » (je traduis).

Il en viendra d'ailleurs à être le symbole de l'enfermement des personnages dans une réalité inextricable : la carte du Wessex se tisse au fil des romans, de *Far from the Madding Crowd* (le cinquième écrit par Hardy mais le quatrième à être publié en 1974) à *Jude the Obscure* (en 1895). Avec cette dernière œuvre narrative, l'espace se fige et l'écriture romanesque touche à son terme. Hardy sera dorénavant poète, n'écrivant plus de fiction hormis des nouvelles. Le destin tragique des personnages dans l'univers désormais clos du Wessex est devenu insoutenable, indicible.

Dans *Tess of the d'Urbervilles*, le Wessex reste un lieu riche d'espaces naturels variés, de traditions et de mémoire, mais l'insertion des protagonistes y apparaît de plus en plus problématique. La première apparition de Tess se fait sur le mode scopique et elle est d'emblée marquée du sceau de la différence. La jeune fille participe à la fête du village, en compagnie d'autres demoiselles vêtues de blanc (« all dressed in white gowns », *Tess* 19). Les lignes qui précèdent décrivent les teintes verdoyantes du paysage qui abrite la scène, contrastant avec les nuances plus pâles des étendues au sud, de l'autre côté des collines :

The traveller from the coast who, after plodding northward for a score of miles over calcareous downs and corn-lands, suddenly reaches the verge of one of these escarpments, is surprised and delighted to behold, extended like a map beneath him, a country differing absolutely from that which he has passed through. Behind him the hills are open, the sun blazes down upon fields so large as to give an unenclosed character to the landscape, the lanes are white, the hedges low and plashed, the atmosphere colourless. Here in the valley the world seems to be constructed on a smaller and more delicate scale; the fields are mere paddocks, so reduced that from this height their hedgerows appear a network of dark green threads overspreading the pale green of the grass.⁹ (*Tess* 18)

⁹ « Le voyageur qui vient de la mer, après avoir fait péniblement une trentaine de kilomètres par des coteaux crayeux et des terres à blé, est surpris et charmé, en arrivant soudain au bord de l'un de ces escarpements, de voir à ses pieds s'étaler comme une carte une contrée toute différente de celle qu'il a traversée. Par-dérrière, les collines sont découvertes, le soleil flamboie sur des champs assez larges pour donner au paysage l'air d'être à ciel libre, les chemins sont blancs, les haies basses sont formées de branches entrelacées, l'atmosphère est incolore. Dans la vallée, le monde paraît fait sur une échelle plus menue et plus délicate ; les champs sont de simples enclos, si réduits que, de cette hauteur, les haies semblent un réseau de fils vert sombre s'étendant sur le vert plus pâle de l'herbe ». (Hardy 1939, 38)

La nature émeraude attire l'œil dans cet espace autrefois appelé « the Forest of White Hart »¹⁰, au même titre qu'un ruban rouge dans les cheveux de Tess la distingue de ses camarades : « She was a fine and handsome girl – not handsomer than some others, possibly – but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape. She wore a red ribbon in her hair, and was the only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment »¹¹ (*Tess* 20).

La couleur est éloquente : le ruban écarlate qui rehausse les habits opalins de Tess augure la menace qui pèse sur son innocence, mentionnée dans ces quelques lignes ainsi que dans le sous-titre du roman : « a pure woman ». L'héroïne va être marquée comme au fer rouge par le désir qu'elle suscite chez les hommes qu'elle rencontre. Parmi les spectateurs de la fête se trouve l'un d'eux, nommé Angel, celui qui deviendra brièvement, bien des errances plus tard, son mari.

Il entre dans la danse mais ne choisit pas Tess comme partenaire. Le regard qu'ils échangent au moment de son départ la met à part et la marque d'emblée du sceau du regret, voire de la tragédie : « Trifling as the matter was, he yet instinctively felt that she was hurt by his oversight. He wished that he had asked her; he wished that he had inquired her name »¹² (*Tess* 23). Tess est dès lors le point d'ancrage du roman, le point focal de la narration et du regard des autres. Le signe carmin va suivre et appuyer sa lente descente vers une fin tragique, devenant agent de la diégèse et de la narration dans le roman : « [...] the colour of blood [...] is associated with Tess from first to last. It dogs her, disturbs her, destroys her. She is full of it, she spills it, she loses it. Watching Tess's life we begin to see that her destiny is nothing more or less than the colour red »¹³ (Tanner 409).

C'est au travers de ce contraste que va se jouer la relation entre l'héroïne et ses deux amants. Lors de la scène de la défloration, le corps de Tess reçoit, telle une étoffe délicate et blanche comme la neige (« this beautiful feminine tissue,

¹⁰ « La Forêt du Cerf Blanc ».

¹¹ « C'était une belle fille, bien faite, pas mieux que d'autres peut-être, mais sa bouche mobile d'un rouge de pivoine et ses grands yeux innocents donnaient de l'éloquence à la couleur et à la forme. Elle portait un ruban rouge dans les cheveux et elle était la seule du blanc cortège qui pût se vanter d'une si éclatante parure ». (Hardy 1939, 40)

¹² « Quoique ce fût chose insignifiante, il sentait instinctivement qu'elle était blessée de son oubli. Il aurait voulu l'avoir invitée, il aurait voulu savoir son nom ». (Hardy 1939, 43)

¹³ « D'un bout à l'autre du roman Tess est associée à la couleur du sang, qui la poursuit, la dérange, la détruit. Elle en est remplie ; elle la répand, elle la perd. A observer l'existence de Tess on s'aperçoit que son destin se résume à la couleur rouge » (je traduis).

sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet »¹⁴, *Tess* 77), les traits grossiers (« such a coarse pattern », *Tess* 77) de la jouissance de l'autre phallique¹⁵. Dans un autre décor, attirée par la musique d'Angel et s'avançant au milieu des herbes hautes, elle voit les macules blanches sur le tronc des pommiers se transformer sur sa peau claire en autant de touches vermeilles : « She went stealthily as a cat through this profusion of growth [...], staining her hands with thistle-milk and slug-slime, and rubbing off upon her naked arms sticky blights which, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin »¹⁶ (*Tess* 127).

L'opposition entre le rouge et le blanc qui sous-tend l'histoire de Tess prend sa source dans le texte biblique, en Esaïe 1 : 18 :

Si vos péchés sont comme le cramoisi,
Ils deviendront blanc comme la neige ;
S'ils sont rouges comme l'écarlate,
Ils deviendront comme de la laine.

La figure est inversée dans *Tess of the d'Urbervilles*. Hardy subvertit l'intertexte biblique et le réécrit à l'envers, comme pour mieux dire la chronique de la mort annoncée de son personnage féminin, alors que les paroles du prophète promettaient une vie nouvelle et pure.

L'homme de Dieu inscrivant en lettres rouges la menace de la damnation du pécheur lors du retour de Tess à son village natal (*Tess* 85) fait écho à cette dichotomie des couleurs et à ce retournement de leur signification. La promesse d'une pureté retrouvée et symbolisée par la neige dans le passage d'Esaïe s'inverse dans le récit hardyen en une écriture tragique qui accompagne la lente descente de Tess vers l'obscurité du meurtre qu'elle commet, et de sa propre mort.

Le texte ne cesse de s'assombrir. Lorsque Tess fait couler le sang de son amant Alec, la tache rouge (*Tess* 369) la désigne comme meurtrière d'une part et permet à la tragédie de cesser de s'écrire d'autre part. Son parcours entaché prend fin lorsque se distingue à l'horizon le signal sombre de son exécution : « Upon the

¹⁴ « [...] ce beau tissu féminin, plus délicat que toile arachnéenne, encore intact et blanc comme neige [...] ». (Hardy 1939, 103)

¹⁵ Selon Jacques-Alain Miller, Lacan « définit cette jouissance phallique comme jouissance de l'idiot, du solitaire, une jouissance qui s'établit dans le non-rapport à l'Autre » (« Les paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne, Revue de Psychanalyse*, 43, octobre 1999, 27).

¹⁶ « Tess se glissait en tapinois comme un chat à travers ce fouillis [...], se salissant les mains de lait de chardon et de bave de limace, et frottant ses bras nus contre les taches gluantes sur les troncs des pommiers qui, blanches comme neige, laissaient pourtant des traces sanglantes sur sa peau ». (Hardy 1939, 153)

cornice of a tower a tall staff was fixed. [...] A few minutes after the hour had struck something moved slowly up the staff, and extended itself upon the breeze. It was a black flag »¹⁷ (*Tess* 384). Cette tache noire constitue le point final du roman. Les teintes ont changé dans les dernières pages : l'épisode de Stonehenge se déroule dans une pénombre parsemée des touches de lumière du soleil levant, puis c'est un point noir qui capte le regard à la fin du récit, telles les prémices de l'obscurité prégnante dans le dernier roman de Hardy.

La couleur muette : *Jude the Obscure*

Les deux récits frappent par leurs similitudes : le titre rappelant le nom du personnage principal, des vies marquées par un destin tragique, la mort inévitable du protagoniste... En dépit d'une différence indéniable de ton et de couleur, puisqu'à la pureté de *Tess* s'est substituée l'obscurité de *Jude*, les deux romans sont parfois considérés comme des œuvres jumelles¹⁸ 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. (Casagrande 199)

La parcimonie des couleurs caractérise *Jude the Obscure* qui, bien que situé encore une fois dans le Wessex, ne met pas en relief les paysages de campagne. Le narrateur s'attarde plutôt sur le contour des récentes lignes de chemin de fer et les façades grises des églises ou des universités. Des touches de vert surgissent çà et là au travers du village des origines appelé « Marygreen » ou de quelques pérégrinations dans la campagne du Wessex, suggérant l'aspiration à un monde authentique retrouvé. Cependant, la végétation est le plus souvent réduite à une fine couche de feuillage – « leafage » (*Jude* 91) – ou semblable à des lambeaux se détachant des murs des universités – « creepers » (*Jude* 386). Si bien que cette couleur et les objets qu'elle habille en viennent à dénoter l'artificialité d'un univers façonné par des conventions – une construction imaginaire sans prise avec le réel.

Le Wessex dépeint par Hardy se trouve donc peu à peu enserré par l'étau du chemin de fer qui, déjà discrètement dans *Tess of the d'Urbervilles* puis plus

¹⁷ « Un grand mât était fixé sur la corniche [...]. Peu de minutes après l'heure, quelque chose fut hissé lentement au haut du mât et s'allongea sous la brise. C'était un drapeau noir ». (Hardy 1939, 422)

¹⁸ "sibling novels", Casagrande 199.

nettement encore dans *Jude the Obscure*, marque l'avènement de l'ère industrielle jusque dans les campagnes anglaises. La nature a perdu, dans le dernier roman, l'emprise qu'elle semble exercer sur l'imaginaire des textes l'ayant précédé. Ainsi, lorsque, à l'occasion d'une escapade champêtre, la jeune cousine de Jude, nommée Sue, achète des statues représentant Vénus et Apollon, elle les recouvre de feuilles pour cacher la nudité de ces idoles païennes qui n'ont pas leur place dans la cité chrétienne de Christminster où elle travaille dans un atelier d'art sacré (*Jude* 111-112). Le voile de verdure n'a ici d'autre fonction que de dissimuler. Sue emprunte ensuite des ruelles obscures pour rentrer chez elle, puis elle entoure les statues de papier brun pour les protéger de tout regard. Mais l'argile blanche des figurines lui colle littéralement à la peau : « When she handled them the white pipeclay came off on her gloves and jacket »¹⁹ (*Jude* 111-112). Le réel incolore aux formes interdites qui se cache sous le feuillage finit par être dévoilé : Sue est chassée, sa réputation entachée.

Tout comme la couleur verte, le vermillon perd ses connotations traditionnelles et se trouve vidé de sa signification sous l'effet des coloris froids qui donnent au roman sa tonalité. Plutôt que la passion, il désigne, par de furtives allusions, l'avidité et les désirs sans noblesse : une lueur (« a little glow of triumph », *Jude* 45) se devine sur le visage d'Arabella, l'épouse manipulatrice de Jude, lorsqu'elle initie le jeu de la séduction. Dans une autre scène, échauffée par l'alcool, elle fait passer le pourpre de ses joues pour l'expression de sa timidité – « making her spirituous crimson look as much like a maiden blush as possible » (*Jude* 456).

Le rouge est également associé à la mort, mais de façon détournée. Les enfants de Jude et Sue meurent par pendaison : nulle couleur n'est mentionnée lors du terrible épisode. Pas une goutte de sang n'est versée, ce qui augmente le sentiment d'horreur face à ces petits corps livides – « the strange and consummate horror of the scene » (*Jude* 401). Par un effet d'ironie tragique, la couleur revient au travers du personnage de Sue, « in brown and red clothing » (*Jude* 408). Ces habits carmin, inadaptés pour ne pas dire choquants dans les circonstances d'un deuil, mettent un peu plus en évidence sa souffrance et son désespoir : « 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

¹⁹ « Le plâtre avait blanchi ses gants et sa jaquette ». (Hardy 1950, 110)

half-filled hole. It was Sue, whose coloured clothing, which she had never thought of changing for the mourning [Jude] had bought, suggested to the eye a deeper grief than the conventional garb of bereavement could express »²⁰ (*Jude* 407).

La couleur rouge, évocatrice du péché dans *Tess of the d'Urbervilles*, semble ici connoter davantage la douleur liée à la mort. Ainsi, lors de la scène de l'abattage du cochon, les allusions au sang sont nombreuses. Les teintes dominantes du passage que sont le noir et le blanc se mêlent au rouge sang : « The animal heaved in a final convulsion [...]. A table-spoonful of black clot came forth, the trickling of red blood having ceased for some seconds »²¹ (*Jude* 76). Dans son agitation, Jude renverse le seau contenant le sang de l'animal : « [...] Jude put the pail upright, but only a third of the whole steaming liquid was left in it, the main part being splashed over the snow, and forming a dismal, sordid, ugly spectacle – to those who saw it as other than an ordinary obtaining of meat. The lips and nostrils of the animal turned livid, then white, and the muscles of the limbs relaxed »²² (*Jude* 76).

Ce rouge teinté de noir qui souille le parterre de neige rappelle la « lumière pourpre » qui éclaire la conscience de celui qui, ayant vécu une histoire d'amour tragique, relit les lettres échangées aux temps heureux de l'idylle : « The very unconsciousness of a looming drama which is shown in such innocent first epistles from women to men, or *vice versa*, makes them, when such a drama follows, and they are read over by the purple or lurid light of it, all the more impressive, solemn, and in cases, terrible »²³ (*Jude* 118). Ce passage est évocateur du roman lui-même dans lequel la lumière remplace bien souvent la couleur. Hardy trace les contours d'un monde intérieur où le coloris s'efface, se délave, ombré par les corps, leurs désirs et leurs peurs, mais où toujours la lumière demeure.

²⁰ « Un homme s'efforçait de remplir avec une pelle la tombe où reposaient les trois enfants, mais une femme le suppliait, debout dans le trou à demi comblé, et lui retenait le bras. C'était Sue. Les habits de couleur, qu'elle n'avait même pas pensé à remplacer par ceux que Jude lui avait achetés, laissaient deviner une douleur bien plus profonde que celle qu'aurait pu exprimer un deuil conventionnel ». (Hardy 1950, 397)

²¹ « L'animal eut une dernière convulsion [...]. Le sang cessa de couler pendant quelques secondes, puis un caillot noir sortit ». (Hardy 1950, 78-79)

²² « Il releva le seau, mais il n'y restait plus qu'un tiers environ du liquide fumant ; la plus grande partie s'était répandue dans la neige, spectacle abject et lamentable pour ceux qui voyaient là autre chose qu'un simple moyen de se procurer de la viande. Les lèvres et les naseaux de l'animal devinrent livides, puis blancs, et les muscles de ses pattes se détendirent ». (Hardy 1950, 79)

²³ « C'est seulement l'inconscience du drame encore indistinct qui se prépare dans ces épîtres innocentes qui les rend, lorsque le drame s'ensuit et qu'on les relit à sa lueur pourpre ou blafarde, d'autant plus impressionnantes, solennelles et, en certains cas, terribles ». (Hardy 1950, 115-116)

Le clair-obscur

Jude est obscur. Cependant, en tant que tailleur de pierre, il est sans cesse associé à poussière blanche qui recouvre ses habits, ses mains, son visage :

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; this, 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.²⁴ (*Jude* 91)

Sur son lit de mort, son visage rappelle le marbre des statues : « a pale, statuesque countenance » (*Jude* 487).

Par cette association de couleurs neutres et opposées, le personnage de Jude semble « réunir [...] l'harmonie incertaine de l'ombre et de la lumière, et [...] considérer, par sa présence même, que la ténèbre est nécessaire à la lumière » (Biet 225). C'est en ces termes que Christian Biet définit la fonction du clair-obscur qui, tout comme on pourrait l'écrire au sujet de Jude, unit « la part d'ombre du monde, le fond obscur de la nature, et sa brillance aussi bien naturelle que métaphysique » (Biet 225).

Ainsi, dans un effet oxymorique propre au clair-obscur, le marbre connote ici bien moins la froideur de la mort que la dignité et la beauté du personnage : « How beautiful he is! » (*Jude* 488) s'exclame la veuve Edlin venue le pleurer. Les connotations négatives sont réservées aux couleurs vives, comme lors des cérémonies de « Remembrance Day » auxquelles Arabella assiste le jour de la mort de Jude à Christminster : « On the opposite side of the river, on the crowded barges, were gorgeous nosegays of feminine beauty, fashionably attired in green, pink, blue and white. The blue flag of the Boat Club denoted the centre of interest, beneath which a band in red uniform gave out the notes she had already heard in the death-chamber »²⁵ (*Jude* 486). Arabella, qui prend part aux festivités et se mêle à la foule bigarrée, est une créature de l'artifice²⁶ et s'accommode de couleurs ardentes. Le

²⁴ « Il avait un teint mat avec lequel s'harmonisaient bien ses yeux noirs ; il portait une barbe bien soignée, plus longue qu'elle ne l'est généralement à cet âge, avec d'épais cheveux frisés qu'il avait toujours grand-peine à laver et peigner, car ils se couvraient d'une fine poussière de pierre pendant son travail ». (Hardy 1950, 91)

²⁵ « De l'autre côté de la rivière, sur les barques, on voyait briller des bouquets de jeunes beautés, élégamment vêtues de vert, de rose, de bleu et de blanc. Le drapeau bleu du Club nautique indiquait le centre de l'intérêt, surmontant des musiciens en uniforme rouge qui jouaient des airs qu'elle avait déjà entendus de la chambre mortuaire ». (Hardy 1950, 474)

²⁶ Arabella porte une fausse tresse que Jude découvre le soir de son mariage : « A long tail of hair [...] was deliberately unfastened, stroked out, and hung upon the looking-glass which he had bought her » (Hardy 1895, 68). Il s'aperçoit bientôt d'un autre artifice : « Her face being reflected towards him as

noir, d'ailleurs, ne lui va pas : lorsqu'elle porte le deuil, elle le fait à l'excès, pour devenir « the immensely weeded woman »²⁷ (*Jude* 369).

Dans le roman, le noir est complémentaire du blanc. S'y mêlent le gris des bâtiments anciens que Jude restaure et le brun de ce lieu emblématique dans l'histoire de la famille Fawley : « the Brown House ». Ces teintes récurrentes font l'effet d'une photographie ancienne aux tons sépia, que Michael Winterbottom²⁸ a choisi de rendre dans son adaptation du roman par une première scène filmée en noir et blanc, laissant découvrir un paysage bourbeux et sombre sous un ciel triste. Le rendu est celui d'un mélange de couleurs, de nuances secondaires et tertiaires éclairé d'étincelles : « giving sparkle to a sober picture of secondary and tertiary hues » (*Jude* 93).

Le jeu de lumières illumine et assombrit le texte tout à la fois. Inspiré par *La Poétique* d'Aristote dans son traitement de la tragédie, Hardy l'est également dans son appréhension de la couleur. Pour l'un et l'autre,

[...] les couleurs sont des degrés de la lumière qui se propage entre l'objet et l'œil, c'est-à-dire de la lumière plus ou moins assombrie.

[...] Le blanc correspond à la luminosité absolue et la 'couleur blanche, vue dans une substance noire ou à travers un milieu noir, donne la couleur écarlate'.²⁹ (Rey 1917)

Couleur et luminosité sont indissociables. Lorsque la lumière faiblit, le noir entre en scène et assombrit toutes les autres teintes, donnant même naissance, selon Aristote, au rouge si cher à l'auteur. La palette chromatique de Hardy se fond sous l'action de la lumière : « les couleurs perçues sont un mixte de tonalité, de clarté (ou luminosité) et de plus ou moins grande pureté chromatique (saturation). Les teintes proches de l'axe de luminosité (blanc-noir) sont neutres [...] » (Rey 1917). Cette onde lumineuse sur le récit crée un effet de clair-obscur qui saisit les lieux et les personnages.

Hardy connaissait les peintres de la Renaissance, comparant son travail à celui de Giovanni Bellini et Carlo Crivelli, artistes italiens du quinzième siècle (Bullen 14). Mais il faut noter que l'évocation de l'art pictural reste chez lui allusif et diffus, procédant de ce qu'Isabelle Gadoin appelle une « poétique de l'intensification des

she sat, he could perceive that she was amusing herself by artificially producing in each cheek [a] dimple [...]. » (Hardy 1895, 70)

²⁷ « la veuve aux longs voiles » (Hardy 1950, 361)

²⁸ *Jude* de Michael Winterbottom (1996).

²⁹ Alain Rey cite Aristote, *Météorologiques*, Livre 3, Chapitre 4.

impressions » (Gadoin 303). En effet, « il serait difficile de dire quelle œuvre, quel tableau exactement est convoqué. Ce sont plutôt des éclats d'image, à la manière des éclats de lumière de l'orage, qui font scintiller à travers le texte un réseau métaphorique à la fois dense et chaotique » (Gadoin 302).

Ainsi, plutôt que de Bellini et Crivelli, l'écriture hardyenne paraît s'inspirer de la technique du ténébrisme, mouvement pictural du dix-septième siècle qui, à la suite du Caravage, choisit d'utiliser « l'ombre comme moyen d'expression plastique »³⁰. Le lecteur semble être face au « clair-obscur tragique » dans lequel « l'hésitation oxymorique renvoie au destin, à la passion qui s'abolit dans la mort sans autre action que l'anéantissement dans la figure oxymorique. L'horreur de l'homme, c'est alors le clair-obscur qui le mène à la catastrophe ou la mort » (Biet 241).

Pourtant, Jude ne sera pas « la proie des forces de l'ombre » (Biet 241). Si l'horreur s'inscrit dans le roman avec la mort des enfants, la fin est plus lumineuse, éclairée par un discret sourire³¹ sur le visage du protagoniste. Car Hardy parvient dans son texte à « lie[r] les contraires tout en affirmant le primat de la lumière » (Biet 243). Le protagoniste est à ce point associé à la couleur blanche et à la luminosité qu'il en paraît transparent, invisible, et par là, en dépit du paradoxe, obscur. « He was a young workman in a white blouse, and with stone-dust in the creases of his clothes; and in passing him they [students at the University in Christminster] did not even see him, or hear him, rather saw through him as through a pane of glass at their familiars beyond »³² (*Jude* 102). À plusieurs reprises, il observe Sue sans être vu. Puis il mourra seul, loin des réjouissances de Christminster.

Aux yeux de Jude, Sue est quant à elle « unaltered » (*Jude* 225), inchangée, et « uncarnate » (*Jude* 224) : l'emploi de ce mot inattendu – inventé par l'auteur tout comme le « unbe » exprimant le désir d'anéantissement et de mort dans le poème intitulé « Tess's Lament »³³ – attire l'attention d'une part sur le jeu constant de Hardy avec le langage, d'autre part sur la négation de la qualité charnelle du personnage.

³⁰ Jean-Pierre Mouilleseaux, « Ténébrisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 février 2015.

URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.unr-run.fr/encyclopedia/tenebrisme/>

³¹ « a smile of some sort » (*Jude* 489).

³² « En passant près de ce jeune ouvrier en blouse blanche, couvert de poussière de pierre, ils ne le voyaient même pas, ou plutôt ils voyaient à travers lui comme à travers un panneau de verre [...] ». (Hardy 1950, 102)

³³ La jeune fille du poème prénommée Tess est à l'image de celle du roman, rongée par le remords, recherchant la mort et l'oubli. Elle voudrait pouvoir dire adieu à la vie, sans se retourner et s'écrie : « I would that folk forgot me quite, / Forgot me quite! [...] I'd have my life unbe. » (Thomas Hardy, *The Complete Poems*, James Gibson (ed.), London: Palgrave, Macmillan, 2001, 175)

La couleur de la chair est gommée ; Sue apparaît telle une pâle silhouette, fine et transparente. Aussi Jude la compare-t-il à plusieurs reprises à un fantôme : « [...] 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 ! »³⁴ (*Jude* 292).

Le couple qu'ils forment tous deux ne trouve aucun refuge en ce monde : bien sombres, « poor obscure people » (*Jude* 306), « an obscure pair » (*Jude* 367), ils mènent une vie de nomade, en marge de la société dont les lois vont pourtant les rattraper. Presque invisibles, ils ne le sont pourtant jamais tout à fait. Se voulant hors du temps, ils sont en réalité en décalage avec leur temps. C'est cette singularité qui fait leur tragédie, mais c'est aussi cette singularité qui les garde de céder à une fascination de l'obscur (Biet 241). 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 », *Jude* 390) comme un contre-exemple éclairant : « I may [...] be a sort of frightful example of what not to do; and so illustrate a moral story »³⁵ (*Jude* 389).

L'opposition tranchée entre le rouge et le blanc, entre la pureté et la souillure dans *Tess of the d'Urbervilles* faiblit à la fin du récit : la pénombre du crépuscule vient se poser sur le texte. Lorsque le jour se lève sur Stonehenge, une page est tournée. Les couleurs éteintes du dernier chapitre et le point noir final sont comme l'aube de cet autre roman, œuvre de l'ombre, qu'est *Jude the Obscure*.

La froideur des teintes y signale l'abandon de tout artifice : « the President of the Immortals » (*Tess* 384), qui semble s'être joué de l'innocence de Tess, n'est plus invoqué. Fruit d'une écriture de l'entre-deux, où les oppositions ne tiennent plus, *Jude the Obscure* est une œuvre poétique aux personnages de lumière plutôt que de chair ou même de papier. Leurs espoirs déçus, ils sont une étincelle qui vacille et irradie tout à la fois, tel l'insaisissable scintillement d'une étoile filante dans l'obscurité. Comme le souligne Ruth Yeazell, aucun romancier n'est plus attentif à la

³⁴ « [...] esprit que vous êtes, créature immatérielle, fantôme chéri, délicieux, tentateur, qui n'a rien d'humain, si bien qu'en mettant un bras autour de vous, je m'attends presque à le voir passer au travers comme s'il ne rencontrait que de l'air ». (Hardy 1950, 284-285)

³⁵ « Je me rendrai peut-être utile avant de mourir comme exemple effrayant de ce qu'il ne faut pas faire, sorte d'illustration d'une histoire édifiante » (Hardy 1950, 381). Notons que le choix du mot "illustrate" peut être lu comme un écho à "illuminate".

lumière que Hardy³⁶ : chez lui, la lumière devient phénomène et s'observe, comme on observe un tableau.

L'ombre, le silence et la mort envahissent, sans l'étouffer pourtant, ce texte qui demeure éclairé jusqu'à son terme par l'aura de Jude et la voix lumineuse d'une écriture poétique : « An occasional word, as from some one making a speech, floated from the open windows of the Theatre across to this quiet corner, at which there seemed to be a smile of some sort upon the marble features of Jude »³⁷ (*Jude* 489).

Stéphanie Bernard
Université de Rouen

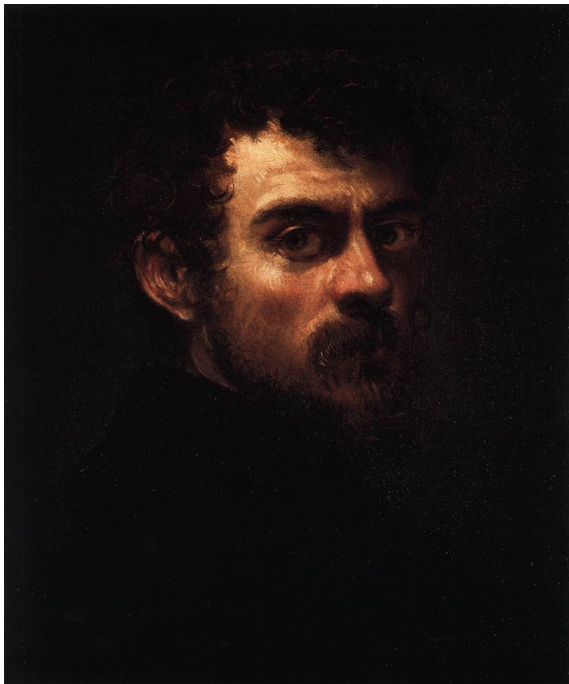
BIBLIOGRAPHIE

- Biet, Christian et Jullien, Vincent. *Le Siècle de la lumière, 1600-1715*. Fontenay-aux-Roses : ENS Editions, 1997.
- Bullen, J. B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, Oxford: Clarendon, 1986.
- Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"*, London: Macmillan, 1982.
- Gadoin, Isabelle. « Thomas Hardy, peintre hollandais?? ». *Études anglaises*. 2010/3, Vol. 63, 289-304.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles* (1891). Oxford: OUP, 1998.
- Hardy, Thomas. *Tess d'Urbervilles* (1939). Paris : Le Livre de Poche, 2008.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure* (1895). Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Hardy, Thomas. *Jude l'obscur* (1950). Paris : Le Livre de Poche, 2009.
- Tanner, Tony. « Colour and Movement in Hardy's *Tess of the D'Urbervilles* ». In Ian Watt (ed.). *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. London: OUP, 1971, 407-431.
- Rey, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Le Robert, 2005.

³⁶ Yeazell, Ruth, *Nineteenth-Century Literature*. Volume 64, Issue 1 (2009-06-01), 48: "No novelist is more attentive to light than Thomas Hardy."

³⁷ « De temps en temps, quelques mots d'un discours flottaient hors des fenêtres ouvertes du théâtre et pénétraient jusqu'à ce coin tranquille ; et alors une sorte de sourire semblait se dessiner sur les traits de marbre de Jude [...] ». (Hardy 1950, 477)

S. Bernard



Tintoret , *Autoportrait*

Philadelphie, Museum of Art