UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE NANCY II
U. F. R. de Langues et Cultures Etrangères
Département d'Anglais

THESE DE DOCTORAT (Nouveau Régime)
Discipline : Littérature anglaise

Les Nouvelles de Thomas Hardy.
Choix stratégiques d'une écriture sous contrainte

présentée par
Nathalie BANTZ

sous la direction de
M. le Professeur Michel MOREL

Jury :

Madame Isabelle Gadoin (Maître de Conférences, Paris 3)

Madame Fabienne Garcier-Dabrigeon (Professeur, Lille 3)

Monsieur Michel Morel (Professeur, Nancy 2)

Madame Annie Ramel (Professeur, Lyon 2)

Avril 2009

L’idée qu’un texte peut être *définitif*
relève de la religion ou de la fatigue.

Jorge-Luis Borges

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....5

Liste des abréviations.....7

INTRODUCTION.....8

PREMIERE PARTIE :

Thomas Hardy et le texte de nouvelles : jubilation de la forme.....15

I. La structure narrative : schémas narratifs et inconstance de la forme....16

1. Schéma 1.....19

2. Schéma 3.....26

3. Schéma 4.....36

4. Schéma 2.....44

5. Schéma 5.....54

6. Le cas de « A Changed Man », nouvelle polymorphe.....60

II. Les cinq schémas narratifs : conclusion.....65

DEUXIEME PARTIE :

Thomas Hardy et le texte de nouvelles : le narrateur entre présence et absence ?.....80

I. Un narrateur discret ?.....82

1. Le narrateur : géniteur ou passeur ?.....83

2. Le texte de nouvelles comme microcosme idéal.....92

II. Prolifération narrative.....100

1. Prolifération narrative diachronique.....102

a. Dimension diachronique du récit.....102

b. Conclusion.....134

2. Prolifération narrative synchronique.....141

a. Intertextualité.....143

b. Hétéroglossie.....184

a) Le discours de personnage : les formes indirectes.....184

b) La zone de personnage.....248

c) La narration autobiographique (NPR).....254

3. Prolifération narrative : conclusion.....272

III. Le discours narratif : polymodalité et instabilité du texte.....277

IV. L'indétermination.....302

V. Conclusion.....324

TROISIEME PARTIE :

Langue narrative et saillances.....328

I. Préambule.....329

II. Les saillances du narrateur.....339

1. Les italiques.....341

2. Parenthèses et tirets.....361

3. Le péritexte.....404

4. Masques.....425

III. Conclusion.....435

CONCLUSION GENERALE.....440

ANNEXES.....462

Annexe A. Glossaire 463

Annexe B. Les schémas narratifs.....465

Annexe C. Annexe bibliographique.....468

1. Les nouvelles dans l'œuvre.....468

2. Recueils et publications.....469

Annexe D. Classement générique des textes.....474

Annexe E. Repérage chronologique.....477

Annexe F. Nouvelles et recueils, classement de 1912.....481

Annexe G. « The Angel in the House », extrait.....483

Annexe H. « Domicilium ».....484

Annexe I. « Her Dilemma ».....486

Annexe J. « A Poor Man and a Lady ».....487

Annexe K. « When I Set Out for Lyonnesse ».....489

Annexe L. « She at His Funerals ».....490

Annexe M. « Tess's Lament ».....491

Annexe N. « On Martock Moor ».....493

Annexe O. « A Trampwoman's Tragedy ».....495

Annexe P. « The Torn Letter ».....500

Annexe Q. « A Dream or No ».....502

Annexe R. « He Fears His Good Fortune ».....503

Annexe S. « Imaginings ».....504

BIBLIOGRAPHIE.....505

INDEX.....517

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux et les plus sincères vont à mon Directeur de thèse, Monsieur le Professeur Michel Morel de l'Université de Nancy II, pour son soutien indéfectible, sa patience et ses conseils toujours judicieux sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir. A l'issue de cette tâche, je mesure ma dette et le chemin qu'il m'a aidée à parcourir. Je pense aussi à Madame Nicole Boireau, Professeur à l'Université de Metz, qui a encadré mon D. E. A. et initié cette recherche.

Merci à Jean-Luc et à mes parents pour leur soutien et leur patience parfois mise à l'épreuve. Je leur dois beaucoup.

Merci aussi à mes chefs d'établissement, Messieurs Jean François, Jean-Pascal Paillette et Mustafa Drissi du Collège Paul Verlaine de Maizières-Les-Metz. Ils se sont toujours montrés compréhensifs et m'ont permis, grâce à des emplois du temps fort bien conçus tout au long de ces années, d'organiser mes journées de la façon la plus rentable possible entre les cours au Collège et le travail de thèse. Je pense aussi à M. Serge Thomas, responsable informatique du Collège, qui n'a pas compté son temps pour répondre à mes questions d'ordre technique.

Je ne veux pas oublier Barbara Schmidt, Maître de Conférences à l'Université de Nancy II. Son aide pour la mise en page a été très utile. Je pense également aux Professeurs Michael Millgate, Rosemarie Morgan, Bill Morgan et Jan Jêdrzejewski pour leur promptitude à répondre à mes courriels et pour les informations précieuses qu'ils m'ont livrées.

Enfin, cette liste ne serait pas complète si j'omettais de mentionner les personnels serviables des nombreuses bibliothèques universitaires américaines que j'ai contactées, de même que ceux des comités de rédaction de revues ou périodiques américains ou anglais. Ils ont toujours fait leur possible, souvent gracieusement, pour m'aider dans mes recherches : « There is no charge (mention us in your thesis) ! », m'écrivait par exemple Victoria A. Horst, directrice associée de la Wessels Library à Newberry College (Newberry, SC) où est publié *Studies in Short Fiction*. J'ai parfois même reçu des excuses concernant les délais, comme le montre un post-it envoyé avec un article : « Sorry this took so long. We are short handed here. No charge ».

Ce travail est dédié au Professeur Martin Ray, rencontré à Dorchester en août 2000 lors du quatorzième colloque international organisé par la Thomas Hardy Society. Son ouvrage *Thomas Hardy: A Textual Study of the Short Stories* a été d'une aide précieuse, et ses conseils avisés m'ont accompagnée pendant toute la rédaction de cette thèse. Son absence est ressentie cruellement dans le monde des études hardyennes.

LISTE DES ABREVIATIONS

Titres de recueils :

Les titres des nouvelles sont suivis d'une parenthèse indiquant le recueil auquel le texte appartient et éventuellement sa date de composition lorsqu'elle est connue. Il s'agit sinon des dates de première publication, en général en périodique. Chaque recueil est présenté par ses initiales :

The Wessex Tales : WT
A Group of Noble Dames : GND
Life's Little Ironies : LLI
A Changed Man : CM

Les nouvelles non publiées en recueils sont accompagnées d'une parenthèse avec la mention « uncollected »

Ouvrage :

F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy. 1840-1928* (London: Macmillan, 1962) : *Life*

Termes utilisés :

Discours direct (ou rapporté) : DD
Discours indirect (ou transposé) : DI
Discours indirect libre : DIL
Discours direct libre : DDL
Narration personnelle retrospective: NPR
Zone de personnage : ZP

INTRODUCTION

Thomas Hardy a eu à se plier aux normes morales de la société victorienne tout au long de sa carrière de romancier et de nouvelliste, et nul n'ignore ses démêlés avec la censure et les conventions victoriennes. C'est d'ailleurs pour échapper à la dictature des Grundyists[1] qu'il cesse définitivement son activité de romancier en 1897, après la publication de la version révisée de *The Well Beloved*, et de nouvelliste en 1900, une fois achevée la rédaction des nouvelles « A Changed Man » et « Enter a Dragoon ». Il prend alors la décision de se consacrer uniquement à la poésie qui seule, selon lui, rend possible une liberté d'expression :

> Perhaps I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystallized opinion — hard as a rock — which the vast body of men have vested interests in supporting […]. If Galileo had said in verse that the world moved, the Inquisition might have let him alone.[2]

Souvent rangé en son temps parmi les écrivains subversifs et immoraux, Thomas Hardy continue d'être vu comme un moderniste[3] et un libre-penseur. Pour Rosemary Sumner par exemple, il est un écrivain engagé dans la modernité qui cherche sans cesse à dépasser les formes littéraires classiques, et à se débarrasser de la pesanteur des conventions pour exprimer son sentiment de l'irrationnel, de l'incompréhensible, de l'imprévisibilité du monde. Il est désireux de trouver par son art « de nouvelles formes d'expression au chaos »[4] tout comme D. H. Lawrence et

---

1 « Hardy and his contemporaries used the term 'Grundyist' or 'Grundyan' with reference to Mrs Grundy, the symbol of conventional propriety. Although Mrs Grundy never actually appears in the play by T. Morton entitled *Speed the Plough* (1798), she exists in the background as a constant point of reference on questions of propriety; and she seems to have continued to exist in the background invisibly performing her task as censor for many generations to come ». Rosemarie Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy* (London and New York: Routledge, 1988) 166, note 1.

2 F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy. 1840-1928* (London: Macmillan, 1962) 284-285.

3 Le terme est une traduction de « modernist » in Clare Hanson, *Short Stories and Short Fiction* (London: Macmillan, 1985) 56.

4 Rosemary Sumner, *A Route to Modernism. Hardy, Lawrence, Woolf* (London: Macmillan, 2000) 7.

Virginia Woolf après lui. Peter Brooks signale de son côté que Hardy est l'un des premiers écrivains à dévoiler au moins partiellement le corps, dans *Tess of the D'Urbervilles* en particulier, et à le livrer au pouvoir de l'Eros.[1] D'autre part, en choisissant de présenter des personnages tels que Bathsheba, Eustacia, Tess, ou encore Sue et Jude, en lutte contre les conventions de leur société afin de mener à bien leur rêve de liberté et leurs désirs, Hardy ébranle les deux piliers de la société victorienne que sont le mariage et la religion, deux institutions qui, selon lui, empêchent le développement de l'individu et son épanouissement affectif. En se montrant un farouche adversaire des carcans moraux et un défenseur des opprimés (les pauvres et les femmes), Hardy apparaît comme l'interprète infatigable d'une remise en question des valeurs victoriennes.

Pourtant, d'autres analyses nuancent ce portrait de Thomas Hardy en victorien hétérodoxe et engagé dans la modernité, et invitent au débat. Dans *Hardy: The Margin of the Unexpressed*, Roger Ebbatson se livre à une étude de *The Dorset Labourer*, essai dans lequel Thomas Hardy prend la défense de la paysannerie et cherche à lui rendre toute la noblesse et la dignité de son humanité. Il conclut à un fort conformisme de classe qui animerait en fait l'auteur. Ebbatson démontre que dans ce texte, le pauvre, qui n'existe déjà qu'en tant qu'objet de propriété de la classe dominante, est réduit à n'être qu'un objet de discours littéraire, sans voix propre. La voix du paysan ne transparaîtrait ainsi jamais par delà celle d'un auteur engagé dans un monologisme qui aboutirait à une réification du sujet éponyme.[2] Pour Ebbatson, Hardy exploite donc esthétiquement la pauvreté du paysan. Dans « Hardy and Critical Theory », Peter Widdowson fait de son côté état des recherches actuelles sur le texte hardyen, et conclut à un portrait de l'auteur en « homme de lettres bourgeois et arriviste » :

> Now that one of the principal discourses of Hardy's fiction is seen to be class and class relations, readings focus not on the production of an 'organic' countryman who gives a 'voice' to the rural poor and dispossessed, but on that of a meritocratic,

1 Peter Brooks, *Reading for the Plot* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984) 144.
2 Roger Ebbatson, *Hardy: The Margin of the Unexpressed* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993) chap. 6.

> metropolitan man-of–letters who is obsessed, as a bourgeois *arriviste*, with the problems of upward mobility created by a class in rapid transition.[1]

Par ailleurs, « les relations entre les sexes » dans l'œuvre hardyenne, thème auquel la fiction devait, selon Thomas Hardy, se consacrer,[2] font également objet de débat.

Il s'agit alors de déterminer si Hardy se range parmi les défenseurs des droits des femmes bafoués par une société puritaine et patriarcale, ou si au contraire ses écrits ne sont pas le symptôme d'une misogynie latente et finalement très conformiste :

> Equally, the foregrounding of sexuality and gender as discourses everywhere encoded in the novels forces us to debate whether Hardy is a proto-feminist, sympathetically exposing the victimization of women in a patriarchal society, or a closet misogynist terrified, like many of his male contemporaries, by the rise of the 'New Woman', and whose fiction constantly forecloses on the female aspiration and sexuality it so potently depicts.[3]

Patricia Ingham montre par exemple que dans *Two on a Tower*, les représentations traditionnelles du masculin et du féminin sont en fin de compte pérénisées par le recours à la femme comme métaphore de la dépendance, de la faiblesse et de la soumission. Ainsi, Swithin St Cleeve, amoureux d'une femme socialement supérieure à lui, en est réduit à attendre, « aussi impuissant que le serait une jeune fille »,[4] une occasion de la rencontrer. De son côté John Goode interprète le narrateur et le narrataire de *Tess of the D'Urbervilles* comme immanquablement

---

1 Dale Kramer ed., « Hardy and Critical Theory », *The Cambridge Companion to Thomas Hardy* (Cambridge: CUP, 1999) [73-92] 88. Italiques dans le texte.
2 Harold Orel ed., « Candour in English Fiction », *Thomas Hardy's Personal Writings* (London: Macmillan, 1967) [125-133] 127.
3 Widdowson in Dale Kramer ed., *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, *op. cit*., 88.
4 « helplessly as a girl ». Patricia Ingham, *Thomas Hardy* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1989) 53-54. In Pamela Dalziel ed. « *An Indiscretion in the Life of an Heiress* » *and Other Stories* (Oxford: OUP, 1994) xvi. Ma traduction.

masculins.[1] Pour Peter Widdowson, la femme chez Thomas Hardy est systématiquement assujettie au regard masculin et érotique que le texte construit.[2]

Ces observations et ces analyses, qui soulèvent des contradictions, invitent à poursuivre la réflexion en considérant une partie de l'œuvre hardyenne plutôt négligée, les nouvelles. En effet, les études citées ici présentant Thomas Hardy d'une part comme un esprit novateur et rebelle et de l'autre comme un conformiste, portent essentiellement sur des textes de romans ou d'essai. Mais qu'en est-il des nouvelles ? Se prêtent-elles comme ces textes à des analyses contradictoires ? Offrent-elles aussi une dimension d'ambiguïté ?

Il apparaît en fait que chez Thomas Hardy, le texte de nouvelle suscite l'attention parce qu'il s'impose immédiatement dans sa singularité. En effet, il diffère de ses textes de roman et de poésie dans son traitement de la position du narrateur par rapport à l'histoire, au récit, et à l'acte de narration.[3] Plusieurs degrés d'implication du narrateur sont ainsi notables, ce qui signifie que les nouvelles ne sont pas régies par une situation narrative (ou schéma narratif) unique. A la différence des romans, une variété de schémas narratifs les gouverne, et d'un texte à l'autre, le narrateur n'est pas exactement investi des mêmes fonctions, étant rendu plus ou moins présent ou absent. L'observation de la variabilité de la présence ou de l'absence de cette absence met à jour des signes contradictoires, et laisse supposer que c'est dans cette ambiguïté que le sens s'élabore et que l'investigation doit être menée. Il s'ensuit qu'une étude des choix d'écriture appliqués à la posture du narrateur, autrement dit une approche narratologique et énonciativiste du texte, apparaît comme une voie privilégiée pour reconstruire les stratégies du texte, et faire émerger le jugement implicite et la posture réelle que celui-ci propose au

---

1 John Goode, « Women and the Literary Text » in Juliet Mitchell & Ann Oakley ed. *The Rights and Wrongs of Women* (Harmondsworth: Penguin, 1976). Cité in Simon Eliot & W. R. Owens, *A Handbook to Literary Research* (London: Routledge, 1998) 125.

2 Dale Kramer ed., *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, *op. cit.*, 88.

3 ces trois termes sont définis ici avec Genette, l'histoire étant « l'ensemble des événements racontés », le récit étant « le discours […] qui les raconte » et la narration étant « […] le fait même de raconter ». *Nouveau discours du récit* (Paris : Seuil, 1983) 10.

lecteur. C'est ce que se propose de faire ce travail, afin de passer de la surface du texte à une interprétation de son fonctionnement.

La première partie de cette recherche est consacrée à une présentation des différentes postures narratoriales, regroupées en autant de schémas narratifs. Elles seront évaluées en termes d'ordre et de fréquence d'apparition, ce qui permettra de constater, ou non, une évolution au fil des textes et de repérer des constantes. Indépendamment de la conclusion atteinte, il est déjà possible de parler d'une jubilation de la forme du texte de nouvelle chez Thomas Hardy. Une telle plasticité formelle suggère en effet que la nouvelle est abordée par l'auteur avec une liberté plus grande que ne le sont les romans, auxquels est conservée une forme unique qui impose plus de rigidité. Cela suppose également que l'auteur ne se satisfait pas de la narration classique programmée par la forme romanesque, à savoir la narration omnisciente extra-hétérodiégétique[1] (le narrateur ne fait pas partie de la diégèse[1] avant d'intervenir, il raconte une histoire qui n'est pas la sienne au moyen d'une narration sans « je » apparent). En troisième lieu, il est possible d'affirmer que ce narrateur, en constant changement, est une figure double. Cette hypothèse est confirmée dans le second moment de la thèse par la mise au jour de l'existence d'une dialectique de l'absence-présence. L'écriture semble en effet affairée à créer le narrateur comme figure de l'absent, mais cette absence s'avère finalement douteuse puisque dans le même temps, la présence narratoriale est repérable dans tous les replis du texte. La présence tout comme l'absence du narrateur s'avèrent donc problématiques, le texte se présentant à la fois comme le lieu de conquête d'un pouvoir discursif et idéologique par la voix narrative tout autant qu'un lieu de retrait de ce pouvoir. La troisième partie étudie quelques-unes des manifestations de cette présence, et tente de donner un sens à l'apparente ambivalence et aux stratégies d'écriture dichotomiques, lesquelles s'expliquent déjà peut-être par la posture inconfortable et contradictoire d'un auteur pris dans le dilemme imposé par l'écriture de fiction en prose telle qu'elle se définit alors : être raconteur d'histoires ou faire œuvre de ce qu'on appellera plus tard « sociologie ». L'union de ces

1 Ces termes sont empruntés à G. Genette. Voir *Figure III* (Paris : Seuil, 1972) et *Nouveau discours du récit*, *op. cit*.

deux termes ne pouvant se faire qu'au prix de la vindicte des critiques et du public qui accusent ses œuvres d'obscénité, Thomas Hardy, loin de renoncer à ce double projet, mettra simplement fin à sa carrière de romancier et de nouvelliste pour se tourner définitivement vers la poésie, seul lieu de liberté selon lui.[2]

Le corpus retenu pour cette étude comprend quarante-deux textes dont trente-sept sont répartis dans les recueils *Wessex Tales*, *A Group of Noble Dames*, *Life's Little Ironies* et *A Changed Man*, et dont cinq demeurent indépendants : « How I Built Myself a House », « Destiny and a Blue Coat », « An Indiscretion in the Life of an Heiress », « The Doctor's Legend » et « Old Mrs Chundle », cette dernière n'ayant jamais été publiée du vivant de Hardy.[3] « The Thieves Who Couldn't Help Sneezing » et « Our Exploits at West Poley », plutôt destinés aux enfants, de même que les textes rédigés en collaboration avec Florence Henniker, « The Spectre of the Real », et Florence Dugdale (laquelle deviendra sa seconde épouse), « Blue Jimmy: The Horse Stealer » et « The Unconquerable », ont été exclus de cette étude. Le choix du corpus s'est donc orienté vers les textes que Thomas Hardy destinait à un public adulte et qui relèvent de sa propre production.

---

1 Voir le glossaire en page 463.

2 Voir la citation en première page.

3 Pour « How I built Myself a House » et « An Indiscretion in the Life of an Heiress », les références des pages correspondent à *Thomas Hardy. « An Indiscretion in the Life of an Heiress » and Other Stories*, *op. cit*. Pour toutes les autres nouvelles étudiées ici, il s'agit de Thomas Hardy, *Collected Short Stories* (London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1988). Une annexe bibliographique en pages 468-473 présente plus en détail l'histoire de la composition et de la publication des différents recueils.

Première partie

Thomas Hardy et le texte de nouvelles :

Jubilation de la forme

Chapitre I

La structure narrative :

Schémas narratifs et inconstance de la forme

Une étude de la structure narrative d'un texte de fiction implique l'observation du nombre de niveaux de narration, et par là même du rôle dévolu au discours du narrateur extradiégétique : transmet-il l'histoire ou cette tâche est-elle assumée par un discours intradiégétique[1] ? Elle renseigne également sur le lien que le narrateur extradiégétique entretient avec l'histoire. Dans les nouvelles de Thomas Hardy, la structure narrative s'impose comme champ d'étude. Elle n'est pas une forme figée, mais varie selon les textes. Ainsi, alors que les romans de cet auteur obéissent à une structure narrative unique, les nouvelles déclinent cette structure selon différentes modalités appelées ici schémas narratifs. Chacun définit une posture narrative nouvelle pour le narrateur extradiégétique, ainsi nommé parce qu'il ne fait pas partie de la diégèse : « avant même d'ouvrir la bouche »,[2] il n'est pas un personnage. Ainsi dans certaines nouvelles, le narrateur extradiégétique raconte un épisode supposé de sa vie, dans d'autres un incident dont il prétend avoir été témoin, et dans d'autres encore une histoire avec laquelle il n'a aucun lien. Dans ce dernier cas, il précise parfois qu'elle lui a été confiée par un tiers, mais il lui arrive aussi de ne dire mot sur son origine ; le « je » narratorial disparaît alors. Dans certains textes, ce n'est pas le narrateur extradiégétique mais un homologue intradiégétique qui raconte l'histoire. Cette dernière instance textuelle, avant même de prendre la parole, est un personnage de la diégèse, et donc ne se situe pas sur le même niveau narratif que le narrateur extradiégétique. Son discours, en « je » narrant, s'adresse à un auditoire dont le narrateur extradiégétique peut faire partie mais non nécessairement ; les deux cas sont notables dans les nouvelles. Le discours intradiégétique peut, d'autre part, se démarquer de celui du narrateur extradiégétique, notamment par des guillemets, ou au contraire ne pas s'en distinguer clairement.

Ce rapide aperçu fait apparaître qu'à la différence des romans de l'auteur, toutes les situations narratives possibles sont représentées dans les nouvelles, à savoir en résumé : narrateur extradiégétique racontant, narrateur extradiégétique ne racontant pas ; narration extradiégétique en

1 Voir le glossaire en page 463.
2 Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, 56.

« je » narrant, narration extradiégétique sans « je » narrant ; narrateur parlant de lui, narrateur ne se désignant pas explicitement dans son discours ; discours extradiégétique et discours intradiégétique bien délimités, ces deux discours se superposant.

Une telle variété indique que l'auteur donne vraisemblablement à la structure narrative autant d'importance qu'à l'histoire. Si tel n'était pas le cas, et si le projet d'écriture se réduisait à la rédaction d'une histoire plaisante à raconter, une seule de ces modalités, ou schémas, suffirait. Or ici chaque nouvelle, en plus de raconter une histoire, renouvelle la structure narrative. Si les critiques ont longtemps boudé ces textes, si Thomas Hardy lui-même affichait une certaine désinvolture voire même un certain dédain à leur endroit et s'il paraissait douter de leur qualité, il n'en reste pas moins qu'il a employé tout son soin à ces variations narratives. En cela, la nouvelle hardyenne se définit avant tout comme écriture jubilatoire de la structure narrative. Mais quel sens donner à cette variabilité de la forme, et quel est l'enjeu de ces choix d'écriture ?

Les différentes variations de la structure narrative peuvent être classées en cinq catégories, ou schémas, conçus selon le degré d'implication du narrateur dans l'histoire, le schéma 1 présentant supposément le plus fort, et le schéma 5 se définissant, en apparence au moins, comme le degré zéro de cette implication. Du schéma 1 au schéma 5, un degré supplémentaire de mise à distance du narrateur est donc chaque fois franchi, avec généralement comme corollaire un effacement progressif du « je ». Ainsi, le narrateur extradiégétique du schéma 1 (deux textes) raconte un événement de sa vie. En schéma 2 (quatre textes), il rapporte un récit qu'il a reçu d'un tiers. En schéma 3 (seize textes) il livre un récit qui ne le concerne pas, à la manière du narrateur des romans. En schéma 4 (cinq textes), il cède la narration à un narrateur intradiégétique mais il fait partie de l'auditoire qui reçoit l'histoire. Le schéma 5 (quinze textes) reprend les mêmes modalités, avec narrateur intradiégétique et discours-cadre relevant d'une narration extradiégétique, mais cette fois le narrateur extradiégétique n'apparaît plus dans la diégèse.[1]

1 Un récapitulatif de la répartition des schémas est proposé en pages 465-467. Un classement des nouvelles par effet dominant est proposé en pages 474-476.

La progression des schémas au fil de la rédaction des textes ou de leur agencement en recueil ne suit cependant pas cet ordre. En effet, si l'écriture des nouvelles débute avec le schéma 1 et s'achève en 1900 avec le schéma 5 qui démet en partie le narrateur extradiégétique des fonctions qui lui sont classiquement octroyées dans le roman (à savoir les fonctions de conteur et de géniteur en tant qu'il raconte une histoire dont le récit[1] débute avec sa narration), elle ne procède pas linéairement entre les deux mais progresse par boucles. Ces va-et-vient montrent à la fois un attachement à une présence marquée du narrateur mais aussi un effort constant pour le mettre à une distance qui le désengage de l'histoire racontée et lui évite toute prise de position, au moins explicite, par rapport à cette dernière. Cette dialectique de l'absence (ou mise à distance) et de la présence est à la base de l'écriture des nouvelles, et constitue le point central du présent travail.

L'observation des caractéristiques propres à chacun de ces schémas va permettre d'apporter quelques éléments de réponse aux questions posées plus haut, à savoir le sens à donner à la variabilité de la forme constatée pour les nouvelles, et l'enjeu de ces choix d'écriture.

1. Schéma 1

En schéma 1, le narrateur raconte un événement de sa vie. Sa narration est donc conduite en « je » narrant. Deux textes sont concernés, « How I Built Myself a House » (uncollected), et « A Tryst at an Ancient Earthwork » (CM),[2] composés respectivement en 1865 et 1885.

« How I Built Myself a House » paraît anonymement en mars 1865 dans le *Chamber's Journal of Popular Literature, Science and Arts*, alors que Thomas Hardy est encore un jeune architecte. Le texte se moque gentiment de la frénésie immobilière qui règne alors ainsi que des rapports entre les architectes et leur clientèle : « [it is] a satirical comment upon the current building boom and the architect-client relationship ».[3] Le narrateur, extra-

1 Voir note 3 page 12.
2 CM : *A Changed Man*. Voir liste des abréviations en page 7.
3 Michael Millgate, *Thomas Hardy. A Biography* (Oxford: OUP, 1982) 87.

autodiégétique,[1] fait état des déboires qu'il a connus dix-huit mois auparavant (« eighteen months ago »)[2] alors que sa femme et lui, parents d'un troisième enfant, cherchaient à construire une maison dont le prix s'est finalement avéré bien plus élevé que prévu. Les personnages de cette nouvelle sont des stéréotypes et n'ont pas de véritable identité psychologique hormis celle prescrite par leur nom. L'architecte, Penny, est ainsi évidemment cupide et l'épouse peu sage, prête à se laisser séduire par un peu de luxe et à oublier le budget fixé, se prénomme Sophia. Quant au narrateur, il porte le nom de l'Anglais moyen-type, John. C'est un père de famille comme tant d'autres, désireux de loger sa famille sans dépenser déraisonnablement, et qui finit par dépasser la somme qu'il s'est fixée.

« A Tryst at an Ancient Earthwork » est publiée pour la première fois dans le *Detroit Post* en 1885, et ce n'est guère avant 1913 qu'elle est incluse dans *A Changed Man and Other Tales*.[3] Dans cette nouvelle, le narrateur est présent en tant que témoin plutôt que comme véritable acteur. En raison de ce « rôle secondaire d'observateur », il est appelé « homodiégétique ».[4] Il raconte ainsi que par un soir de grand vent et d'orage menaçant, il rejoint un ami antiquaire sur les ruines d'un ancien fort romain, Mai-Dun. L'homme a décidé de creuser la terre. C'est pour vérifier une théorie, assure-t-il, et non, pour s'approprier illégalement ce qu'il pourrait bien déterrer. Quelque sept années plus tard, alors que l'antiquaire vient à mourir, une petite statuette de Mercure est retrouvée dans ses affaires, où personne ne peut expliquer sa présence. L'homme a-t-il menti au narrateur ? Le mystère reste irrésolu.

Ces deux nouvelles, aux intrigues peu complexes, sont très différentes, voire antagonistes, malgré une structure narrative identique. La première est drolatique, déjà par l'histoire qu'elle raconte, mais aussi parce que la narration y est menée avec une distance ironique que le narrateur s'applique à lui-même. Elle fait ressortir d'une part la candeur avec laquelle

---

1 Il n'est pas un personnage avant d'ouvrir la bouche et il raconte sa propre histoire.
2 *Thomas Hardy. « An Indiscretion in the Life of an Heiress » and other Stories*, *op. cit.*, 3.
3 Martin Ray, *A Textual History of Hardy's Short Stories* (Aldershot: Ashgate, 1997) 291.
4 Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) 253. Voir le glossaire en page 463.

il estime tout d'abord réalisable son projet de construire une maison à moindres frais, et la confrontation avec une réalité qui s'avère tout autre, et de l'autre la naïveté avec laquelle, acquiesçant à toutes les suggestions de son cupide architecte, il franchit les limites du budget qu'il s'est fixé. La leçon d'ailleurs porte ses fruits : il assure qu'on ne l'y prendra plus. La nouvelle se lit comme un *Bildungsroman* en miniature, le narrateur étant le héros qui sort de son état d'innocence, et parvient à la maturité en s'éveillant à la réalité. Il apprend que cette réalité est distincte de l'idée qu'il s'en est fait avant de l'affronter dans le champ de l'expérience. Son histoire marque la victoire du principe de réalité sur le principe de plaisir.

Cette ironie rétrospective est totalement absente de la seconde nouvelle, plutôt empreinte d'une solennité de ton qui marque le respect du narrateur foulant un sol chargé d'histoire et escaladant des ruines. Le narrateur parle de lui-même rétrospectivement, cette fois non plus comme d'un homme naïf qui a reçu de la vie une leçon, mais comme d'un homme mature et sage face à un ami sans scrupules et prêt à contrevenir à l'interdiction de procéder à des fouilles. Autre signe de maturité : le narrateur n'est plus ici sujet au vertige, et il se décrit escaladant sans aucune appréhension les ruines du fort jusqu'à l'endroit de rendez-vous. Dans « How I Built Myself a House » par contraste, il décrit longuement la peur qui le saisit sur les échafaudages de sa future maison, phobie des hauteurs qui persiste visiblement au moins jusqu'au moment de raconter son histoire, comme il le laisse entendre : « […] it must be confessed that I am not given to climbing ».[1]

Une utilisation différente du présent et du passé pour les discours narratifs des deux nouvelles est une autre façon de suggérer ce contraste entre les deux narrateurs. Dans « How I Built Myself a House », le discours narratif est un récit au prétérit dans lesquels le narrateur raconte ses déboires. Il comprend également de nombreux passages qui n'appartiennent pas au récit, et qui sont des pauses narratives marquant chaque fois des retours sur le moment d'énonciation. Le narrateur ajoute alors au présent des commentaires, des informations supplémentaires

1 *Thomas Hardy. « An Indiscretion in the Life of an Heiress » and other Stories*, *op. cit.*, 7.

parfois dues à un savoir rétrospectif. Le contraste des deux temps présent-passé marque l'opposition entre l'ingénuité dont le narrateur a fait preuve et sa présente lucidité, ainsi que sa capacité d'analyse. Dans « A Tryst at an Ancient Earthwork » en revanche, le récit est au présent. Le passé n'est pas introduit avant le paragraphe de clausule[1] qui débute ainsi : « It was thus I spoke to myself ».[2] C'est à ce moment seulement que le lecteur comprend que le présent n'était pas le fait d'une narration simultanée, mais une énallage temporelle, procédé selon lequel « l'énonciateur 'fait comme si' les faits narrés étaient contemporains de la narration ».[3] Toute distance entre le « je » narrant et le « je » narré est ainsi évitée car ici, l'un n'est pas comme dans « How I Built Myself a House », la version mature de l'autre. Le « je » narré est en fait un observateur et non un acteur. En effet, hormis marcher et tenir une lanterne au-dessus du trou creusé par son ami l'antiquaire, son action se résume à observer, engranger des sensations, des images, que le « je » narrant exploite ensuite dans son récit. D'ailleurs, la très mince intrigue (la découverte d'objets et le vol éventuel d'une statuette) semble être un prétexte à ce qui s'apparente plus à une rêverie rétrospective du narrateur qu'à un récit d'événements. Par exemple, les trois premiers paragraphes sont consacrés à la description fortement modalisée des ruines de Mai-Dun. Les étapes qui ponctuent la marche du narrateur et qui permettent des descriptions des lieux à partir de différents angles et distances, ainsi que l'évolution des nuages qui s'amoncellent, sont les seuls repères temporels, repères sans lesquels le temps semblerait complètement immobile. La rencontre des deux hommes, et donc la mise en place de l'intrigue, participe également à la création d'une temporalité. Mais tout au long du texte, le présent de narration tend à l'abolir, comme si le narrateur cherchait à tout fondre en un seul moment, celui de sa rêverie, dont le sujet, l'histoire du fort et de ses habitants, est le véritable objet de son discours. Si l'antiquaire met littéralement à jour des objets, le narrateur

1 Clôture ou clausule narrative : séquence finale d'un texte. Alain Tassel, « Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac » *Cahiers de narratologie 7* (Université de Nice, Sophia Antipolis : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1996), [85-99] 85. Voir le glossaire en page 463.

2 Thomas Hardy, *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 703.

3 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation* (Paris : Armand Colin, 1999) 70. Voir le glossaire en page 463.

les ramène symboliquement à la vie en ce sens qu'il rappelle leur existence et leurs destins.

« How I Built Myself a House » et « A Tryst at an Ancient Earthwork » marquent chacune une évolution dans la construction du narrateur. « How I Built Myself a House » est la première nouvelle que Thomas Hardy compose, en 1865, quelques années après son premier poème « Domicilium ».[1] Dans ces deux textes, le narrateur est extra-autodiégétique. Mais si le poème « Domicilium » est censé être lu comme autobiographique, étant donné que les référents des déictiques sont l'auteur, ses parents et ses grands-parents, « How I Built Myself a House » marque un changement. En effet, une distance s'est opérée entre le « je » de l'écrivain et celui du narrateur. Ils ne coïncident plus, le « je » fictionnel est né. Un poème daté lui aussi de 1865 et intitulé « Amabel » marque la même évolution de l'écriture, le narrateur, tout comme le personnage éponyme, étant des créations et non plus des réalités biographiques. Dans « How I Built Myself a House » cependant, le narrateur se représente encore dans l'histoire qu'il raconte comme acteur agissant. Or cela n'est plus le cas dans « A Tryst at an Ancient Earthwork », où il se représente désormais tel qu'il est en tant que narrateur : un observateur, un commentateur, un interpréteur. C'est cette continuité entre le « je » narrant et le « je » narré que le présent suggère. Le narrateur de « A Tryst at an Ancient Earthwork » est une version mature de celui de « How I Built Myself a House » : son « je » narré n'existe plus pour ainsi dire, il n'est pratiquement plus représenté comme personnage, ce qui explique aussi qu'il n'ait plus de nom dans cette nouvelle, alors qu'il se prénommait John dans « How I Built Myself a House ». Il est devenu un œil, une instance regardante, un spectateur. Cela rappelle que Thomas Hardy se décrivait comme un observateur plus que comme un acteur : « Hence when I enter into a room to pay a simple morning call I have unconsciously the habit of regarding the scene as if I were a spectre not solid enough to influence my environment; […] ».[2] Il est « l'homme qui regarde »,[1] dont l'œuvre rend

1 D'après *Life*, *op. cit.*, 4, le poème est composé entre 1857 et 1860. Il est présenté en annexe page 484.
2 *Life*, *op. cit.*, 210.

compte du « mode de regard » : « Art consists in so depicting the common events of life so as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard ».[2] Thomas Hardy fait donc de son narrateur un « mode de regard », une présence immanente au texte plutôt qu'une présence réelle dans l'histoire, qui est en quelque sorte partout et nulle part. En effet le narrateur de « A Tryst at an Ancient Earthwork » ne parle plus de lui-même, il n'est plus l'objet de son discours comme il l'était dans « How I Built Myself a House ». Toutefois, en décrivant ce qu'il voit et ce qu'il imagine, il ne parle finalement que de lui. La dialectique de l'absence-présence est déjà en place.

« How I Built Myself a House » et « A Tryst at an Ancient Earthwork », à vingt années d'intervalle, présentent donc toutes deux, mais d'une façon très différente qui marque une évolution dans l'écriture, un narrateur qui parle de lui-même. Dans la première nouvelle, le narrateur se présente en expliquant sa personnalité par une sorte de mise à nu qui finalement évite au lecteur tout travail d'inférence et de déduction. Voici une phrase très représentative de son discours. Le sens s'y livre immédiatement, il n'est pas sous-entendu :

> I had often been annoyed whilst waiting outside a door on a wet day at being exposed to the wind and rain, and it was my favourite notion that I would have a model porch whenever I should build a house.[3]

Cette forme d'énoncé ne pourrait figurer dans la seconde nouvelle où le narrateur ne s'offre plus aussi directement. Il se devine plutôt, il parle de lui sans en avoir l'air, et requiert du lecteur un travail plus important d'interprétation, comme le montre par exemple l'énoncé suivant : « The castle looms out of the shade by degrees, like a thing waking up and asking

---

1 *Life*, *op. cit.*, 431. Ma traduction. Pour Millgate cependant, Florence E. Hardy cite là de mémoire un vers de « Men who March Away » qui est en fait « Friend with a musing eye ». Le lapsus est intéressant et renseigne sur l'image de lui que donnait Thomas Hardy à ses proches. *Thomas Hardy. A Biography*, *op. cit.*, 562.
2 *Life*, *op. cit.*, 225.
3 *Thomas Hardy. « An Indiscretion in the Life of an Heiress » and Other Stories*, *op. cit.*, 8.

what I want there ».[1] Tout comme le narrateur laisse son imagination vagabonder afin de mettre en lumière l'histoire des lieux, le lecteur doit ici s'atteler au travail d'exploration du sens d'un tel énoncé : ce qu'il révèle du narrateur. Cette impression de mystère et de secret empreint toute la nouvelle. Les conditions atmosphériques y contibuent déjà : il fait de plus en plus sombre car l'orage menace, et l'obscurité grandissante rend les formes confuses. D'autre part, l'ami antiquaire ne dévoile pas, semble-t-il, ses véritables motivations à convier le narrateur par une telle nuit et à procéder à des fouilles interdites par la loi. Par comparaison, il n'y a rien de tel dans « How I Built Myself a House », où le thème principal est plutôt le dévoilement de la vérité : le narrateur y explique qu'il parviendra désormais à déjouer les manipulations des architectes âpres au gain, et à s'adapter à la réalité. Le temps n'y est d'ailleurs mentionné qu'une seule fois, le jour où le narrateur monte sur l'échafaudage. Le ciel est certainement dégagé puisque Sophia remarque que « le paysage doit sembler si joli de là haut »[2] et que le narrateur, une fois au sommet, voit la jeune femme cueillir des pâquerettes. La clarté domine.

De « How I Built Myself a House » à « A Tryst at an Ancient Earthwork », un changement dans la conception du narrateur s'est opéré. Dans la seconde nouvelle, le narrateur se livre moins directement et manifeste sa subjectivité de façon plus subtile. Mais l'auteur ne semble toutefois pas se satisfaire de la posture extra-autodiégétique[3] de ce narrateur qui doit lui paraître encore trop présent. En effet après 1885, année de la composition de « A Tryst at an Ancient Earthwork », l'expérience de ce premier schéma ne sera pas renouvelée pour les nouvelles. En d'autres termes, le récit du narrateur ne concernera plus désormais son expérience personnelle. Par ce choix d'écriture, c'est la volonté de ne plus mettre en contact direct le lecteur avec le narrateur et son histoire qui semble s'exprimer. Le narrateur ne disparaît cependant pas complètement. Il est présent autrement.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 695.
2 « The landscape must appear so lovely from that height ». *Thomas Hardy. « An Indiscretion in the Life of an Heiress » and Other Stories*, *op. cit.*, 7. Ma traduction.
3 Voir le glossaire en page 463.

2. Schéma 3[1]

Entre les deux nouvelles relevant du premier schéma, « How I Built Myself a House » écrite en 1865 et « A Tryst at an Ancient Earthwork » composée en 1885, d'autres nouvelles sont rédigées. Elles présentent des postures narratives diverses dont l'une, la première à être utilisée immédiatement après « How I Built Myself a House », est le schéma nommé ici schéma 3. C'est celui des romans, selon lequel le narrateur, qui n'apparaît pas en « je » narrant, raconte une histoire à laquelle il est totalement étranger : il est extra-hétérodiégétique. Ce type de narration est généralement appelé paradoxalement « narration à la troisième personne ». Etant donné que la troisième personne désigne le tiers absent, et que tout discours est toujours à la première personne car c'est toujours un « je » locuteur qui parle, la désignation « narration sans 'je' narrant » lui est préférée : le silence du « je » narrant ne signifie pas son inexistence.

Dans ses nouvelles, Thomas Hardy est passé sans transition du narrateur extra-autodiégétique de « How I Built Myself a House » au narrateur extra-hétérodiégétique[2] de « Destiny and a Blue Cloak » (uncollected), écrite en 1874, autrement dit d'une narration saturée de subjectivité à une forme qui suppose plus d'objectivité. Il est possible de voir ici l'influence exercée par la forme narrative des romans. En effet depuis *Desperate Remedies*, qui date de 1869, le narrateur est extra-hétérodiégétique. Il l'est donc pour *Under the Greenwood Tree*, composé en 1871, pour *A Pair of Blue Eyes*, écrit en 1871-72 et il le sera pour tous les romans désormais. Avant 1869 et *Desperate Remedies* en revanche, la narration est extra-autodiégétique. Cela concerne l'unique nouvelle (« How I Built Myself a House ») et les poèmes dans leur majorité. C'est aussi le cas du premier roman, jamais publié, commencé en 1867 et intitulé *The Poor Man and the Lady*, dont certains épisodes subsistent dans les

1 Le schéma 3 est traité avant le schéma 2 car car il apparaît avant celui-ci : la progression des schémas au fil des textes ne suit pas l'ordre croissant de 1 à 5. Ceci est commenté en page 19.

2 Narrateur extra-autodiégétique : avant d'intervenir, il ne fait pas partie de la diégèse et il raconte son histoire ; narrateur extra-hétérodiégétique : il ne fait pas partie de la diégèse et il raconte une histoire avec laquelle il n'a aucun lien. Voir glossaire page 463.

nouvelles, les romans ou les poèmes à venir. Le titre complet de ce texte est *The Poor Man and the Lady; By the Poor Man*, ce qui identifie immédiatement le narrateur. A sa lecture, George Meredith reproche à son jeune auteur, qu'il juge inexpérimenté, d'y mettre trop de lui-même et trop ouvertement : « […] George Meredith […] warned the young novelist 'not to nail his colour to the mast so definitely in a first book', insisting that the reviewers would be 'about his ears like hornets' if he published such a radical satire of society ».[1] Ce que lui recommande Meredith, c'est finalement une mise à distance, un retrait dans les marges du texte. Thomas Hardy retiendra la leçon : un écrivain désireux de se faire un nom auprès du public n'a pas les mêmes libertés qu'un auteur célèbre. Plus aucun de ses romans ne comportera de narration extra-autodiégétique. Chez cet auteur en somme, l'abandon de ce type de narration pour l'hétérodiégétisme marque une prise de distance par rapport à sa propre expérience, et signale ainsi l'accession à une certaine maturité, à un contrôle de l'écriture, ou au moins à une forme d'écriture répondant aux attentes des maisons d'éditions. Cela marque donc aussi pour Thomas Hardy le début de sa carrière publique d'écrivain puisque son premier roman *Desperate Remedies*, dont la narration est extra-hétérodiégétique, est publié. Le premier schéma n'est pas complètement abandonné pour autant. Il subsiste clandestinement, pour ainsi dire, dans de nombreux poèmes qui continueront à être rédigés avec un narrateur extra-autodiégétique, et que l'auteur attendra patiemment de publier jusqu'en 1898. Il juge alors peut-être que sa réputation est établie et qu'il n'a rien à perdre en faisant paraître des écrits qu'il sait ne pas correspondre aux canons du moment. Mais avant cela, toute nouvelle rédigée au cours de ces années d'entraînement au roman a de grandes chances d'être composée en schéma 3, version revue et corrigée du schéma 1, mais surtout forme narrative canonique par excellence, plus susceptible d'être favorablement reçue par les critiques. Abandonné vingt ans durant, le schéma 1 le sera à nouveau, et définitivement cette fois, après une seconde tentative avec « A Tryst at an Ancient Earthwork » en 1885. Le schéma 3, moins direct, lui

1 Michael Millgate ed., *The Life and Work of Thomas Hardy by Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1984) 62, 63. In Norman Page ed., *Oxord Reader's Companion to Hardy* (Oxford: OUP, 2000) 334.

sera préféré dès son introduction en 1874, et reviendra régulièrement jusqu'en 1900 lorsque l'auteur mettra fin à sa carrière de nouvelliste, alternant toutefois avec d'autres schémas. Le schéma 2, forme intermédiaire entre le 1 et le 3 car alors le narrateur raconte une histoire confiée par un tiers de sa connaissance, n'apparaîtra pas immédiatement après le schéma 3. Il fera suite au schéma 4, introduit en 1881, qui, lui, va plus loin dans la mise à distance du narrateur puisque celui-ci dans ce cas ne racontera plus l'histoire. Le schéma 5 est le dernier à apparaître, et aussi le dernier de la liste de schémas. Etant donné qu'il suppose l'indice de présence du narrateur le plus faible, il représente l'un des deux extrêmes de la posture narrative, le narrateur qu'il programme ne racontant pas ce qui n'est pas son histoire. Le schéma 1 est l'autre extrême car, à l'inverse, il montre un narrateur racontant son histoire.

Chez Hardy, le premier élan a d'abord été vers une narration qui crée une écriture de l'intime et qui ressortit à la confession, l'extra-autodiégétisme. La plupart des poèmes d'ailleurs suivent ce premier schéma même si des écarts par rapport à cette forme apparaissent très tôt, dès 1866, avec « Her Dilemma »[1] par exemple : le narrateur y est déjà extra-hétérodiégétique. Et dans le cas des romans, il n'est pas impossible de penser, comme cela a été dit plus haut, que le recours à cette posture narrative marque chez Thomas Hardy une prise de distance par rapport à son expérience, mais aussi l'acceptation d'une norme d'écriture motivée par le désir de se voir publié. Après l'échec de *The Poor Man and the Lady* le jeune écrivain entre ainsi en formation. Il est à la recherche d'une méthode d'écriture, comme il l'exprime dans sa préface à l'édition de 1889 de *Desperate Remedies* : « The following story, the first published by the author, was written nineteen years ago, at a time when he was feeling his way to a method ». La narration telle que la prescrit le schéma 3 serait donc pour Thomas Hardy son école d'apprentissage. Et les nouvelles suivent ce schéma, au moins jusqu'en 1881 lorsque d'autres structures narratives apparaissent (le schéma 1, lui, est à nouveau employé en 1885 avec « A Tryst at an Ancient Earthwork » (CM)). Thomas Hardy, dont la réputation de romancier est alors bien assise, et dont les nouvelles constituent une

1 Le poème figure en annexe page 486.

production moins officielle car moins connue que les romans, prend alors peut-être quelque liberté avec le schéma 3.

Les nouvelles partagent donc avec les poèmes une variété de situations narratives, comme si pour Thomas Hardy les premières, à l'instar des seconds, rendaient possible une liberté d'écriture que ne permettent pas les romans. En effet, l'enjeu des nouvelles est moindre puisqu'elles ne constituent pas la partie de l'œuvre sur laquelle se bâtit la réputation d'écrivain de l'auteur. Quant à son œuvre poétique, elle est un enjeu moindre encore : le public n'en aura connaissance qu'en 1898, très peu de temps avant qu'il ne mette fin à sa carrière de romancier.

Le schéma 3 concerne seize nouvelles. Il apparaît dès 1874 avec « Destiny and a Blue Coat » (uncollected) et caractérise toutes les nouvelles écrites jusqu'en 1881, à savoir : « Indiscretion in the Life of an Heiress » (uncollected) rédigée en 1878, « The Distracted Preacher » (WT) rédigée en 1879, « Fellow Townsmen » (WT) rédigée en 1880. A partir de 1881, il alterne avec d'autres schémas. Il concerne alors les nouvelles suivantes, placées ici en ordre chronologique[1] et accompagnées de leurs dates de composition[2] : « The Three Strangers » (WT, 1883), « Interlopers at the Knap » (WT, 1884), « The Withered Arm » (WT, 1887), « The Waiting Supper » (CM, 1887), « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI, 1888), « Old Mrs. Chundle » (uncollected, 1888-1890), « To Please his Wife » (LLI, 1890-91), « On the Western Circuit » (LLI, 1890-91), « For Conscience' Sake » (LLI, 1891), « The Son's Veto » (LLI, 1891), « An Imaginative Woman » (LLI, 1893), « A Changed Man » (CM, 1899-1900). Ce schéma caractérise également le récit-cadre des nouvelles de *A Group of Noble Dames*,[3] et celui

1 Voir le repérage chronologique en annexe (page 477) et en fiche-guide. Voir aussi la répartition des nouvelles en recueils en annexe page 481.

2 Les informations concernant les dates de composition ou de première publication de tous les textes du corpus proviennent de Martin Ray, *A Textual History of the Short Stories*, *op. cit.*, et Pamela Dalziel ed., *An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*, *op. cit*.

3 Jusqu'à la publication en 1891 du recueil *A Group of Nobles Dames* , quatre nouvelles, « The First Countess of Wessex », « The Lady Penelope », « The Duchess of Hamptonshire » et « The Honourable Laura », qui ont été publiées séparément dans d'autres magazines, obéissent au schéma 3. Pour la publication en recueil en 1891 où elles sont jointes à six autres nouvelles, elles subissent les transformations nécessaires (ajout d'un récit-cadre) qui les rangent parmi les textes de schéma 5 (selon lequel un narrateur intradiégétique raconte l'histoire et le narrateur

de la nouvelle « A Few Crusted Characters » (LLI, 1890-91) qui se présente comme un mini recueil de neuf nouvelles.

Le schéma 3, qui concerne donc certaines des nouvelles et tous les romans, et qui est aussi le schéma le plus répandu dans le récit en général, se distingue par deux caractéristiques. Tout d'abord le narrateur tient un discours qui occulte son « je » narrant, et secondement il est « étranger à l'histoire »[1] qu'il raconte. Par le choix d'un tel schéma, un auteur peut manifester, entre autres, le souci de rendre le discours narratif transparent, autrement dit de donner toute son importance à l'histoire en évitant le plus possible d'attirer l'attention du lecteur sur le récit du narrateur (ou discours racontant cette histoire). C'est ce que manifeste l'expression « narration à la troisième personne ». Toute incorrecte qu'elle soit, cette appellation signifie littéralement « narration de l'absent », de celui qui n'apparaît pas, qui est effacé, qui n'existe pas sinon en tant que support matériel du récit. Dans sa version stricte, ce schéma ne prévoit ainsi aucune remontée vers l'instance de discours ou source d'énonciation (phénomène appelé « embrayage »),[2] et l'ici et maintenant du narrateur sont occultés.

Il est notable que si le « je » du narrateur est occulté sous cette forme dans les nouvelles, il réapparaît néanmoins souvent sous sa version plurielle qu'est le « nous » inclusif. Ce dernier, attendu dans les autres schémas avec narrateur extradiégétique en « je » narrant, fait du texte de schéma 3 un compromis : le narrateur n'y est ni complètement présent par un « je » narrant ni complètement absent puisque de toute façon, il raconte l'histoire. Ce schéma manifeste donc la difficulté ou la réticence à dissimuler la source d'énonciation, le souci de personnaliser le discours narratif et d'en faire, comme pour les autres schémas, un discours personnel tenu au lecteur. Cela montre que dans les nouvelles, l'instance narrative est au moins aussi importante que l'histoire racontée, et que la narration est créatrice de sens indépendamment de son objet qu'est l'histoire : quelque chose se dit dans le discours narratif en plus de l'histoire racontée.

---

extradiégétique ne fait pas partie de l'auditoire). Seul leur récit-cadre fonctionne désormais selon le schéma 3. Voir annexe bibliographique en page 468.

1 Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, 252.

2 Gérard Cordesse, Gérard Lebas, Yves le Pellec, *Langages littéraire*. *Textes d'anglais* (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1991) 52.

Chaque occurrence du « nous » inclusif est une occasion pour le narrateur de se rappeler au lecteur comme sujet de discours et de tisser avec lui une relation indépendamment de l'histoire. Le « nous » en effet, en provoquant une remontée vers la source d'énonciation qu'est le narrateur, crée une pause de l'histoire. Il unit le « je » du narrateur et le « tu » du lecteur, tous deux sous-entendus. Il fait du temps de la lecture (le présent du lecteur) et le temps de la narration (le présent du narrateur) un seul présent. Des occurrences de « nous » inclusif sont notables de la première à la dernière nouvelle obéissant au schéma 3, autrement dit de « Destiny and a Blue Coat » écrite en 1874 à « A Changed Man » rédigée en 1900. Le « nous » inclusif est d'autre part une pratique d'écriture commune aux nouvelles (quel que soit le schéma) et à de nombreux romans.

D'un texte à l'autre, le narrateur présente donc les mêmes idiosyncrasies de langage. Il est plus ou moins présent ou absent, mais il est toujours le même et doit vraisemblablement être ressenti comme tel. Seule la posture narratoriale change, d'un schéma à l'autre.

Voici un premier exemple de « nous » inclusif, tiré de « Destiny and a Blue Coat » (uncollected). Le narrateur commente le mimétisme amoureux qui a vraisemblablement joué un rôle dans le sentiment que voue Agatha Pollin à Oswald Winwood, également aimé de Miss Lovill :

> We are never unbiased appraisers, even in love, and rivalry operates as a stimulant to esteem even while it is acting as an obstacle to opportunity.[1]

Le déictique « we », dont le référent est le couple formé par le narrateur et implicitement son narrataire qu'est le lecteur, unit ces deux instances dans la même communauté extradiégétique. Il est également possible de lire ici « we » en tant que synonyme de « one », pronom utilisé pour « l'énonciation de principes généraux (moraux, de psychologie courante,

1 « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 880.

etc.) dont l'énonciateur ne s'exclut pas ».[1] Cela n'enlève pas pour autant l'intégration implicite du lecteur étant donné que l'énonciation de ces « principes généraux » se veut didactique : elle se pose comme un enseignement à l'interlocuteur des règles qui régissent la communauté humaine dont il fait partie. Ainsi, si « one » n'exclut pas l'énonciateur-narrateur, il inclut implicitement l'interlocuteur-lecteur. Par ailleurs, si « we » peut également être exclusif, autrement dit exclure l'interlocuteur-lecteur,[1] cela ne semble pas être le cas ici où le didactisme prime. Dans ce passage, le narrateur, en connaisseur de l'âme humaine, énonce plutôt l'un des principes qui gouvernent, selon lui, les élans du cœur, et auxquels le lecteur est implicitement soumis.

Aussi le narrateur n'est-il plus ici un conteur, il acquiert une autre dimension. Avec ce « nous », il parle à la fois de lui, du lecteur et plus généralement de tous les membres de la communauté dont il énonce une caractéristique commune, celle d'être stimulés en amour par l'existence d'un rival. Ce « nous » fait de lui le porte-parole de cette communauté. Par ce « nous », il affirme implicitement ne pas être qu'une instance textuelle à l'instar des personnages de la diégèse : il revendique un statut identique à celui du lecteur, celui d'existant. Il ne peut le faire par son seul « je », l'énoncé cité devenant alors incorrect, mais il y parvient alliant son « je » à celui du lecteur, ces deux « je » devenant un « nous ». D'une certaine façon, le recours au « nous » inclusif est un procédé plus efficace encore que le « je » en ce sens qu'il marque plus fortement encore la présence du narrateur en instaurant mieux l'illusion référentielle. En effet le « je » narratorial étant une entité autonome, le lecteur ne s'y identifie pas nécessairement. Le « nous » au contraire implique indirectement le lecteur, il lie son « je » à celui du narrateur et permet l'énoncé suivant : s'il y a un « nous », l'existence d'un « je » (celui du lecteur) implique nécessairement l'existence d'un autre « je », celui du narrateur.

Voici un second exemple, emprunté à « Fellow-Townsmen » (WT). Cette fois, le narrateur ne se présente pas en porte-parole d'une

1 M. L. et G. Groussier, P. Chantefort *Grammaire anglaise et thèmes construits* (Paris : Hachette université, 1975) 104.

communauté extradiégétique dont il énonce une vérité d'ordre psycho-sociologique. Ici, il feint d'être nettement moins affirmatif, et se pose en égal du lecteur : il n'en sait pas plus que lui et ne peut, pas plus que lui, sonder l'âme de Barnet qui regarde la maison de la femme qu'il a abandonnée des années auparavant pour une épouse qu'il n'aime pas :

> We may wonder what were the exact images that passed through his mind during those minutes of gazing upon Lucy Savile's house […]. […] From Barnet's actions we may infer that he *supposed* such and such a result, for a moment, but did not deliberate.[1]

Le narrateur réserve le « nous » inclusif aux deux performatifs que sont « may wonder » et « may infer ». Il se pose non en instance omnisciente mais en « je » qui doute et qui accomplit de concert avec le lecteur deux des actes habituellement réservés à ce dernier : s'interroger et déduire. L'énoncé ne permet pas le « je » narratorial : la cohérence du texte dans son entier proscrit ici l'intervention d'un « je » inédit jusque-là. En revanche le « nous » inclusif n'obéit pas aux mêmes contraintes. En effet le lecteur, qui pourrait s'interroger sur un « je » non annoncé, ne peut s'étonner d'un « nous » : il ne peut interroger ni mettre en doute sa propre existence. Ici à nouveau, le « je » du narrateur s'impose par le biais de l'existence du « je » du lecteur, le « nous » inclusif va de soi parce que le « je » du lecteur va de soi. Une lecture de ce « we » en tant que synonyme de « one » revient au même raisonnement. En effet, ce pronom crée un groupe indéterminé dont le narrateur n'est pas exclu, et dont le lecteur fait implicitement partie : « we may wonder » présuppose que l'énonciateur applique à son interlocuteur et à d'autres instances non définies ce qu'il s'applique à lui-même. Aussi général et indéterminé que puisse être ce « nous », il sous-entend le « je » du narrateur et celui du lecteur.

---

1 C'est alors un « nous » qui désigne « un groupe de tierces personnes dont ne fait pas partie l'interlocuteur ». M. L. et G. Groussier, P. Chantefort *Grammaire anglaise et thèmes construits*, *op. cit.*, 100.

Voici trois autres occurrences de « nous » inclusif :

> The door of the room was gently opened, and there appeared, not the pair of travellers with whom we have already made acquaintance, but a pale-faced man in the garb of extreme poverty — almost in rags.[2]

> The next time we get a glimpse of her is when she appears in the mournful attire of a widow.[3]

> A few members, including then Bookworm, seemed to be impressed by the quiet gentleman's tale; but the member we have called the Spark […] walked daintily about the room […].[4]

Chaque fois, le « nous » est professoral et possède une valeur pédagogique. Il est le « nous » auquel a souvent recours celui qui rappelle une information déjà délivrée, ou qui transmet un savoir, un renseignement, que son interlocuteur ignore. En bon pédagogue, ce locuteur[5] feint de sous-entendre qu'il n'en sait pas plus que l'interlocuteur, et qu'il découvre en même temps que ce dernier ce qu'en vérité il lui fait découvrir, ou redécouvrir. A nouveau, alors que le narrateur ne peut apparaître par son « je », le « nous » est un moyen stratégique par lequel il impose implicitement au lecteur ce « je » impossible.

Le « nous » inclusif existe aussi sous une forme déclinée : « The riders were quite fascinated by these equine undulations in this most delightful holiday-game of our times ». L'extrait est tiré de la scène d'ouverture de « On the Western Circuit » (LLI).[6] Un jeune homme observe des personnes sur un manège, les cavaliers dont parle le narrateur. « Notre » unit le narrateur et le lecteur dans le même espace-temps extradiégétique. Cet

---

1 « Fellow-Townsmen » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 98-99. Italiques dans le texte.
2 « Interlopers at the Knap » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 131.
3 « The Son's Veto » (LLI), *ibid.*, 407.
4 « The Duchess of Hamptonshire » (GND), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 351. Il s'agit du récit-cadre, qui est en schéma 3.
5 Voir le glossaire en page 463.
6 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 456.

adjectif possessif, en tant que déictique (ou embrayeur),[1] est une référence à la situation d'énonciation où le « je » du narrateur s'adresse au « je » du lecteur pour lui raconter une histoire. Il participe de cette stratégie auctoriale consistant à faire apparaître le narrateur comme sujet de son discours narratif sans passer par le déictique « je ».

Il arrive que le « je » narratorial ne fasse qu'affleurer à la surface du texte. Ce phénomène est notable dans des prédicats tronqués dont la partie manquante abrite ce « je ». Dans les deux exemples qui suivent, la partie sous-entendue a été rajoutée en italiques pour les besoins de la démonstration : « […] and *for me* to say all, the young girl had not fulfilled her father's expectation of her »[2] ; « *I think that* it is unnecessary to dwell further upon that parting ». Dans le premier extrait, tiré de « For Conscience's Sake » (LLI), le « je » est à l'accusatif et dans le second, qui provient de « The Waiting Supper » (CM), la complétive n'est pas précédée de sa principale « I think that » (« to me » est aussi une possibilité). Le collectif « nous » et ses formes déclinées sont exclues ici, où seul le déictique dont le référent est le narrateur (forme nominative ou accusative) est sous-entendu.

Si les schémas 1 et 3 présentent quelques différences, ils entretiennent finalement aussi des similitudes et montrent une certaine continuité. Le premier schéma sature ainsi le texte de la présence du narrateur (le « je » apparaît et la narration est autodiégétique).[3] Le schéma 3 pour sa part occulte certes le « je » narrant et crée une rupture entre le narrateur et l'histoire, mais il continue d'afficher une présence narratoriale par un « nous » inclusif, par des formes déclinées du « je », par la présence implicite de prédicats effacés dans lesquels le « je » est censé apparaître, et par la pérennité du narrateur extradiégétique comme conteur. Les deux schémas programment donc un conteur qui s'adresse au lecteur, et il est pour ainsi dire attendu qu'ils se suivent sans qu'un autre schéma ne vienne s'intercaler (le schéma 3 est introduit dès 1869 dans *Desperate Remedies*, vraisemblablement suite aux conseils de Meredith après lecture du manuscrit de *The Poor Man and the Lady*).

1 Voir à ce sujet Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *op. cit*., 39.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 425.
3 Le narrateur raconte sa propre histoire. Voir le glossaire en page 463.

Si par rapport au schéma 1, le schéma 3 présente divers avantages (il s'inscrit dans sa continuité tout en évitant à l'auteur-narrateur le piège de mettre trop de lui et trop ostensiblement),[1] il reste cependant de nouvelles structures narratives à expérimenter. D'autres schémas font ainsi suite au schéma 3.

3. Schéma 4

Après avoir expérimenté les schémas 1 et 3, l'auteur s'essaie dès 1881 au schéma 4, ainsi nommé parce qu'il représente par rapport au schéma 3 une mise à distance supplémentaire du narrateur. En effet, celui–ci ne raconte plus l'histoire, cette tâche étant cédée à un narrateur second (ou intradiégétique car il fait partie de la diégèse) qui s'adresse à un auditoire dont le narrateur extradiégétique est membre. Les textes concernés par le schéma 4 sont « What the Shepherd Saw » (CM, 1881), « A Tradition of 1804 » (WT, 1882), « The Fiddler of the Reels » (LLI, 1892-93), « Master John Horseleigh, Knight » (CM, 1893), et « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM, 1896).

A nouveau, il est notable que l'écriture n'évolue pas selon un ordre progressif de mise à distance du narrateur qui mènerait du schéma 1 au schéma 2 et ainsi de suite jusqu'au schéma 5. Le schéma 4 en effet marque le retour à une narration extradiégétique en « je » narrant et à une présence explicite du narrateur dans la diégèse. Il participe, comme les deux schémas précédents et ceux à venir, du jeu sur les différentes postures narratives dans le but de satisfaire les exigences du public et des critiques, mais aussi de mener à bien le projet auctorial. Le souvenir de *The Poor Man and the Lady* et de la faute originelle expliquée par Meredith, afficher trop ostensiblement ses positions, influe déjà et influera sur l'écriture de toute la fiction en prose d'un auteur désormais partagé entre la nécessité, s'il veut être publié, de faire taire ce « je » qui en dit trop, et le projet de manifester une vision personnelle, et non officielle voire non

1 « nail his colour to the mast so definitely ». Voir citation en page 27.

autorisée, du monde qui l'entoure, projet qui donne à son œuvre une dimension sociologique.

Le schéma 4 constitue ainsi une sorte de compromis par rapport au schéma 1 en ce sens que, malgré le retour du « je » narrant extradiégétique, l'histoire n'est pas contée par le narrateur et elle ne le concerne pas. Cette instance est donc d'une certaine façon à la fois présente (elle se manifeste dans le texte par son « je » et elle apparaît dans la diégèse) et absente (elle est totalement étrangère à l'histoire et à son processus de passation, la narration étant prise en charge par un autre narrateur). Dans « A Traditon of 1804 » (WT) par exemple, le narrateur extradiégétique se manifeste dans un récit-cadre en narration homodiégétique[1] à la fois en début de nouvelle pour présenter le récit second, et en clausule une fois ce récit second achevé. Dans ces paragraphes de discours extra-homodiégétique,[2] son « je » narrant alterne avec un « nous » inclusif par lequel il désigne le groupe qu'il forme avec « d'autres personnes qui s'étaient retrouvées là » à écouter les histoires du vieux Selby :

> The occasion on which I numbered myself among [Solomon Selby's] audience was one evening when he was sitting in the yawning chimney-corner of the inn-kitchen, with some others who had gathered there, and I entered for shelter from the rain. […] Breaking off our few desultory remarks we drew up closer, and [Solomon Selby] thus began […].[3]

Le récit de ce narrateur intradiégétique est strictement encadré par des guillemets citationnels. Cette formule est répétée dans « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM). Dans « Master John Horseleigh, Knight » (CM), l'absence de ces guillemets est compensée par la présence de parenthèses encadrant le discours extradiégétique. Toute portion de texte hors

1 Le narrateur raconte un événement dont il a été témoin.
2 Il n'est pas un personnage avant d'ouvrir la bouche et il parle dans le discours-cadre d'une scène à laquelle il a assisté. Mais cela ne concerne pas l'histoire.
2 *Collected Short Stories*, o*p. cit*., 28.
3 *Ibid*.

parenthèses est ainsi interprétée comme appartenant au discours intradiégétique.[1]

Dans ces trois nouvelles, les deux types de discours sont donc strictement délimités. En comparaison avec « A Tradition of 1804 » cependant, « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM) et « Master John Horseleigh, Knight » (CM) introduisent quelques modifications. Ces textes ne présentent pas de clausule attribuable au narrateur extradiégétique, et au « je » narrant de ce dernier s'est substitué le « nous » qu'il forme avec le reste de l'auditoire ; cette dernière caractéristique se retrouve également dans « What the Shepherd Saw » (CM) et « The Fiddler of the Reels » (LLI). La dialectique de l'absence-présence n'en est que plus appuyée. Le narrateur extradiégétique reste tout d'abord présent en tant que narrateur du récit premier, mais celui-ci est limité car il occupe moins d'espace textuel. Dans « Master John Horseleigh, Knight », il se résume à deux parenthèses (mises ici en italiques) insérées dans le discours intradiégétique. Dans la première, il présente le narrateur intradiégétique ; la suivante a une fonction de didascalie :

> In the earliest and mustiest volume of the Havenpool marriage registers *(said the thin-faced gentleman)* this entry still may be read by anyone curious enough to decipher the crabbed handwriting of the date. I took a copy of it when I was last there; and it runs thus (*he had opened his pocket-book, and now read aloud the extract; afterwards handing round the book to us, wherein we saw transcribed the following*) — […].[1]

Dans « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), le discours extradiégétique est certes plus long, mais il ne reprend pas non plus une fois le discours second achevé. C'est sur celui-ci que se terminent donc cette nouvelle ainsi que « Master John Horseleigh, Knight » (CM).

Le narrateur extradiégétique reste également présent en tant qu'instance de discours à la première personne, mais sur les cinq nouvelles qui obéissent au schéma 4, seule « A Tradition of 1804 » rend visible le «je » narrant. Pour les autres, dont la plupart lui sont postérieures, le « je »

1 Un extrait est cité ci après.

est devenu absent. Il est remplacé par un collectif, le pronom personnel sujet « nous » et quelques-unes de ses formes déclinées que sont le pronom personnel complément et l'adjectif possessif. Dans « A Committee-Man of 'the Terror' » le narrateur, au cours d'une métalepse[2] où il se désigne comme l'auteur des textes, va jusqu'à se référer à lui-même au moyen de la troisième personne :

> We had been talking of the Georgian glories of our old-fashioned watering-place […]. The writer, quite a youth, was present merely as a listener. […] We could not be choosers in the circumstances, and she began.[3]

Il devient alors l'absent par excellence, le tiers qui ne fait pas immédiatement partie de la situation de communication unissant le locuteur et son interlocuteur. Le choix des lexèmes, en plus du recours à la troisième personne, renforce d'ailleurs encore cette distance-absence en créant des oppositions. Ainsi « writer » contraste avec « listener » de même que « youth » entre en opposition avec le vocable sous-entendu « adult ». « Writer » et l'implicite « adult » forment par ailleurs une paire qui, en tant que référence oblique au présent du narrateur, établit une distance temporelle avec « listener » et « youth ». Il est également notable que si les deux périodes de la vie du narrateur que sont la jeunesse et l'âge adulte s'opposent, tout comme c'est le cas pour les activités attribuées à ces deux périodes, « écouter » pour l'une et « écrire » pour l'autre, une autre distance est introduite par le verbe « talk ». Le narrateur se distingue donc du groupe parce que, jeune, il ne fait qu'écouter, et adulte, il écrit. C'est aux autres qu'est réservée l'activité de « parler ». Or, il s'avère que cette conclusion n'est pas tout à fait exacte puisque le co-texte, par le « nous » qui inclut le narrateur au groupe, modère cet effet de distance et produit un équilibre entre présence et absence.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 737. Mes italiques.
2 Télescopage de deux niveaux, l'extradiégèse et la diégèse, lorsque l'auteur par exemple fait irruption dans le monde de sa création. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, 135, 243-244.
3 Thomas Hardy, *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 724.

Le recours au « nous » collectif et, dans le cas ci-dessus, à la troisième personne au sein d'un co-texte comportant un « nous », sont des choix d'écriture affirmant le présence du narrateur sans que son « je » soit directement impliqué. Une comparaison des schémas 3 et 4 s'impose ici étant donné que l'un et l'autre ont recours au « nous » tout en en présentant une utilisation différente. Ainsi le schéma 4 prévoit-il le « je » narrant extradiégétique, mais l'auteur l'évite et lui préfère le « nous » collectif désignant le narrateur extradiégétique et l'auditoire dont celui-ci fait partie. A l'inverse le schéma 3 ne prévoit pas de « je » narrant extradiégétique mais l'auteur contourne la règle imposée par ce schéma. Par le recours à un « nous » dont les référents sont cette fois le narrateur extradiégétique et le lecteur, il marque la présence du narrateur comme sujet du discours. Les deux « nous » fonctionnent donc à l'inverse. L'un relativise, atténue presque, la présence du narrateur extradiégétique : d'autres que lui sont aussi présents à écouter l'histoire racontée par le narrateur intradiégétique. L'autre insiste sur la présence du narrateur extradiégétique. L'un et l'autre témoignent de ce que l'auteur cherche systématiquement à maintenir un équilibre entre présence et absence du narrateur extradiégétique. Ce dernier doit à la fois être présent comme sujet de discours, comme voix s'adressant au lecteur, mais ne pas trop s'exposer au regard du lecteur. C'est aussi ce que suggère pour le schéma 1 le passage d'une narration autodiégétique (avec « How I Built Myself a House » écrite en 1865) à une narration homodiégétique (avec « A Tryst at an Ancient Earthwork » écrite en 1885).

Ce jeu de la présence et de l'absence du narrateur extradiégétique transparaît dans une autre forme dans « What the Shepherd Saw » (CM) et « The Fiddler of the Reels » (LLI). Le discours intradiégétique de ces deux nouvelles n'est pas clairement délimité. Le lecteur n'a donc pas la certitude que ce qu'il lit doit être interprété comme strictement extradiégétique ou uniquement intradiégétique. Pour les autres nouvelles relevant du schéma 4, les guillemets citationnels ou la parenthèse encadrant le discours extradiégétique évitent toute confusion. Dans « What the Shepherd Saw » (CM) et « The Fiddler of the Reels » au contraire, la présence ou l'absence du narrateur extradiégétique dans le discours intradiégétique livrant l'histoire n'est jamais ni confirmée ni démentie. Le narrateur

extradiégétique est donc, plus que jamais, à la fois présent et absent puisque ni sa présence ni son absence ne sont prouvées. Dans « The Fiddler of the Reels » par exemple, seuls le pronom personnel complément « nous » (une occurrence) et l'adjectif possessif « notre » (deux occurrences) renseignent sur la présence dans l'auditoire du narrateur extradiégétique. Le pronom personnel sujet « je » que présente le texte n'a pas pour référent le narrateur extradiégétique mais le narrateur intradiégétique. Aucune confusion n'est cependant possible car des guillemets citationnels viennent encadrer l'énoncé où se produit le « je » :

> 'Talking of Exhibitions, World's Fairs and what not,' said the old gentleman, 'I would not go round the corner to see a dozen of them nowadays. […]' These observations led us onward to talk of the different personages, gentle and simple, who lived and moved within our narrow and peaceful horizon at that time; and three people in particular, whose queer little history was oddly touched at points by the Exhibition, more concerned with it than anybody else who dwelt in those outlying shades of the world, Stickleford, Mellsotck and Egdon. First in prominence among theses three came Wat Ollamoor — if that was his real name — whom the seniors in our party had known well.[1]

Ensuite, curieusement, les guillemets citationnels ne sont pas repris. La narration semble certes être le fait du narrateur intradiégétique, le collectif « les plus âgés de notre groupe », comme le laisse entendre le début du récit : « He was a women's man, they said, — supremely so — externally little else ».[2] C'est du moins ce que laisse supposer la proposition attributive. Mais quel sens donner à la suppression des guillemets ? Cela signifie-t-il que le récit, étant censé être la composition commune de plusieurs locuteurs, ne peut, sans entorse sérieuse au concept de vraisemblance, se faire passer pour une citation littérale ? Le doute en tout cas est introduit, et le lecteur ne sait pas qui, de ce narrateur intradiégétique collectif et du narrateur extradiégétique, est censé être le personnage-locuteur. Ainsi, si la présence du narrateur extradiégétique

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 494.
2 *Ibid*.

dans la diégèse est suggérée de façon minimale à l'aide des seuls « us » et « our », sa présence en tant que locuteur ou co-locuteur du récit est une possiblilité non démentie, ce qui en fait un narrateur potentiellement omniprésent. Le texte ne permet pas de résoudre l'énigme, et l'équilibre présence-absence est maintenu.

« What the Shepherd Saw » est composée douze ans plus tôt, en 1881 ; elle est publiée pour la première fois en recueil, dans *A Changed Man*, bien plus tard, en octobre 1913. Elle invite à la même observation, et permet de conclure que l'effacement des guillemets citationnnels encadrant le discours intradiégétique n'est pas motivé par un quelconque souci de vraisemblance : le narrateur intradiégétique n'est pas ici un collectif. Voici le début de cette nouvelle :

> The genial Justice of the Peace — now, alas, no more — who made himself responsible for the facts of this story, used to begin in the good old-fashioned way with a bright moonlight night and a mysterious figure, an excellent stroke for an opening, even to this day, if well-followed up. The Christmas moon (he would say) was showing her cold face to the upland […].[1]

La phrase suivant cet extrait présente également une proposition attributive. Ce sera la dernière. Le récit se poursuit ensuite, mais plus rien ne vient en distinguer le locuteur. Aucune parenthèse, aucun système de guillemets ne permet de déterminer si le récit est censé se lire comme du discours direct de narrateur intradiégétique (ce qu'indiquaient les parenthèses dans l'extrait cité) ou une narrativisation de ce discours par le narrateur extradiégétique. Cela provoque chez le lecteur le même questionnement que le récit de « The Fiddler of the Reels » : qui est le personnage-locuteur ? Il se trouve par ailleurs que dans « What the Shepherd Saw », la référence à la présence du narrateur extra-homodiégétique est plus réduite encore que dans « The Fiddler of the Reels ». En effet, seules les formes fréquentatives « would » et « used to » de la citation ci-dessus, qui indiquent une itération de la situation de prise

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 704

de parole par le narrateur intradiégétique pour conter son histoire, impliquent la présence répétée, itérative, du narrateur extradiégétique lors de telles situations. Dans la parenthèse comprenant le discours attributif, il est en effet impossible de ne pas lire le pré-supposé « as I used to hear him say ». Le texte semble compenser cette présence à peine suggérée du narrateur extradiégétique dans la diégèse en présentant la possiblilité de son omniprésence en tant que véritable sujet du récit. L'équilibre présence-absence est ainsi créé par le doute que le lecteur ne peut résoudre.

Le schéma 4 représente pour l'auteur une autre façon de décliner la posture du narrateur extradiégétique, après celles du schéma 1 et du schéma 3. Après le narrateur extradiégétique racontant un événement de sa vie ou un incident dont il a été témoin et apparaissant donc dans la diégèse (schéma 1), et le narrateur extradiégétique racontant une histoire avec laquelle il n'a aucun lien et n'apparaissant pas dans la diégèse (schéma 3), le narrateur des textes de schéma 4 ne raconte pas l'histoire mais apparaît dans la diégèse. Ces différentes postures montrent que l'auteur varie les degrés de présence et d'absence du narrateur. L'observation individuelle des schémas a mené jusqu'ici à la même conclusion. En effet les textes de schéma 3 et 4 sont élaborés selon une dialectique de la présence et de l'absence du narrateur extradiégétique, l'une et l'autre s'équilibrant mutuellement à l'aide de procédés tels que le recours au « nous » collectif ou la non-délimitation des discours intra et extradiégétique. Pour le schéma 1, c'est le passage d'un narrateur autodiégétique à un narrateur homodiégétique qui incarne cette dialectique. Entre 1865, date de composition de « How I Built Myself a House » et 1885, date de composition de « A Tryst at an Ancient Earthwork », la posture de narration a changé : le narrateur ne se livre désormais plus aussi directement au regard du lecteur. Au cours de cet intervalle de vingt ans, l'auteur a eu en fait recours à d'autres schémas par lesquels il s'est ingénié à varier les postures narratives. Et dès les premiers textes du schéma 3 (« Destiny and a Blue Coat », 1874) et du schéma 4 (« What the Shepherd Saw », 1881) la dialectique de la présence et de l'absence du narrateur extradiégétique est en place. En 1885, pour son ultime recours au schéma 1, il n'est pas surprenant que l'auteur ait fait évoluer son écriture vers une présence moins directe du narrateur en le faisant passer de

l'autodiégétisme à l'homodiégétisme, c'est-à-dire en modifiant le rapport du narrateur à l'histoire. Mais qu'il n'ait tenté aucun autre essai dans ce schéma laisse entendre que la posture narrative qui le définit ne satisfaisait toutefois pas totalement l'auteur. Sans doute le narrateur était-il encore trop directement présent à son goût : c'est ce que permet de déduire ses choix qui se sont systématiquement portés sur des schémas caractérisés par un narrateur extradiégétique moins directement présent. Le prochain schéma à être adopté confirme d'ailleurs cette remarque.

4. Schéma 2

Ce schéma narratif régit quatre textes. Il apparaît en 1883 avec « The Romantic Adventures of a Milkmaid », publié pour la première fois en recueil en 1913 dans *A Changed Man*. Il concerne aussi « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT, 1889), « The Duke's Reappearance » (CM, 1896) et « The Grave by the Handpost » (CM, 1897). Les trois nouvelles obéissant à ce schéma et appartenant au recueil *A Changed Man* n'y sont pas placées en ordre chronologique : « The Grave by the Handpost » figure avant « The Duke's Reappearance », et « The Romantic Adventures of a Milkmaid », la première des trois à être composée, clôt le recueil. D'une façon générale, la disposition des nouvelles indépendamment de leurs dates de composition montre que Thomas Hardy ne cherche pas particulièrement, en organisant ses recueils, à marquer une évolution de son écriture. En rangeant les nouvelles selon un ordre a-chronologique et en les déplaçant d'un recueil à l'autre, il montre plutôt la non pertinence d'une lecture diachronique, et favorise une approche synchronique qui rend les textes contemporains les uns des autres puisqu'ils échappent d'une certaine façon à la temporalité. Ainsi dans les éditions des œuvres complètes, le recueil *The Wessex Tales* (1888) est placé après *Life's Little Ironies* (1894). Ou encore *The Changed Man*, qui est le dernier recueil à être publié et qui figure après les trois autres recueils dans les œuvres complètes et dans les ouvrages consacrés aux nouvelles, présente des textes écrits vingt ans plus tôt (par exemple

« The Waiting Supper » est rédigé aux alentours de 1888).[1] En préparant ce recueil l'auteur affirme, certes, que les nouvelles qu'il contient sont « mauvaises »,[2] qu'elles sont « simplement de vieilles, de très vieilles nouvelles »,[3] et que son amie Florence Henniker ne doit « pas en attendre grand chose ».[4] Toutefois, le titre complet, *« A Changed Man », « The Waiting Supper », and Other Tales, Concluding with « The Romantic Adventures of a Milkmaid »*, est éloquent. Il montre que l'auteur tient plus à ses textes qu'il ne semble le prétendre, et révèle ceux qu'il préfère parmi les douze du recueil. Il prouve surtout que pour lui, toute datée qu'une nouvelle puisse être (« The Romantic Adventures of a Milkmaid » a été écrite en 1883, vingt ans plus tôt), elle n'en perd pas pour autant de sa valeur, et reste digne du même intérêt que des productions plus récentes. C'est ainsi que certains textes sont parfois, aux dires de l'auteur, plus modernes que d'autres qui suivent. Il propose par exemple « A Tragedy of Two Ambitions » (1888) à la place de « The Melancholy Hussar of the German Legion » (1889) à Harry Quilter,[5] rédacteur en chef de la revue *Universal Review*, parce que ce texte correspond mieux, selon lui, à cette « revue moderne ». Le texte aborde en effet ce qu'il appelle « des aspirations contemporaines »[6] : l'ambition, la volonté farouche de deux hommes d'échapper au destin que leur classe d'origine leur assigne. L'écriture n'évolue donc pas véritablement vers plus de modernité des thèmes abordés, cette caractéristique étant présente très tôt dans les nouvelles, comme le laisse entendre l'auteur et comme cela sera montré ci-après. C'est plutôt une plus grande liberté d'expression de cette modernité que l'écriture acquiert au fil des ans. Cette liberté aura tout de même sa limite, et l'auteur se consacrera alors uniquement à la poésie.

---

1 Le repérage chronologique proposé permet de comparer les dates de composition des textes avec celles de leur intégration en recueil de même qu'avec l'ordre retenu dans les recueils. La contemporanéité qui lie les nouvelles entre elles est alors évidente, une rédaction plus ancienne n'empêchant pas l'inclusion dans un recueil tardif ni le placement après une nouvelle rédigée plus tard.

2 « mostly bad ». Ma traduction. Lettre à Sir George Douglas citée dans Martin Ray, *A Textual History of Hardy's Short Stories*, *op. cit.*, 262.

3 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy* (Oxford: Clarendon Press, 1978) 6 vols. IV, 313, 315.

4 *Ibid*.

5 Voir Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories*, *op. cit.*, 194.

6 « present day aspirations ». *Ibid*. Ma traduction.

Dans les textes du schéma 2, le narrateur extradiégétique raconte au lecteur une histoire avec laquelle il n'a aucun lien, ce qui rappelle le schéma 3. Mais cette fois, le narrateur se présente en « je » narrant pour indiquer que l'histoire lui a été confiée par un tiers, Phyllis dans « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), « William Dewy of Mellstock, Michael Mail et d'autres »[1] dans « A Grave by the Handpost » (CM), un parent dans « The Duke's Reappearance » (CM) et un géomètre dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM).[2] Dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid », la première des quatre nouvelles à être écrite, le « je » n'apparaît que sous la forme d'un adjectif possessif inclus dans une parenthèse du discours narratif :

> It was four o'clock (by the testimony of the land-surveyor, my authority for the particulars of this story, a gentleman with the faintest curve of humour on his lips); it was four o'clock on a May morning in the eighteen-forties.[3]

En schéma 2,le narrateur se fait donc discret. De fait, il a essentiellement un rôle de relais entre le passeur d'histoire qu'est le tiers et le lecteur, et ce dernier reçoit son discours comme une restitution du discours originel de ce tiers. Le narrateur est donc censé être plus un énonciateur qu'un locuteur[4] : il livre un énoncé dont il n'est pas le seul géniteur. Le lecteur, qui a suspendu son jugement pour entrer dans le conte et feindre de l'accepter comme vrai, ne sait cependant s'il est censé interpréter le discours narratif comme une restitution fidèle du récit premier, ou comme sa narrativisation par le narrateur extradiégétique. Dans le premier cas, le narrateur est un pur énonciateur, son discours étant de l'ordre du discours indirect ; il est plutôt absent en tant que sujet de discours. Dans le second en revanche, il est plus locuteur qu'énonciateur,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 664.
2 Les nouvelles sont ici rangées dans leur ordre d'apparition en recueil.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 788.
4 La distinction entre locuteur et énonciateur s'inspire, sans exactement les adopter, des propos d'Oswald Ducrot dans *Le Dire et le dit* (Paris : Les Editions de Minuit, 1984). Voir le glossaire en page 463.

ayant en quelque sorte « digéré »[1] le discours originel ; il est alors fortement présent en tant que sujet de discours. En ne permettant pas au lecteur de déterminer exactement la nature du discours narratif (discours indirect ou narrativisation), l'auteur parvient à maintenir son narrateur entre présence et absence. La parenthèse de la citation ci-dessus suggère déjà cette dialectique. D'une part, le narrateur extradiégétique se montre discret : son « je » n'est pas directement exprimé (seul « my » le désigne explicitement), et le passage de discours narratif au cours duquel ce narrateur explique que son récit lui a en fait été livré par un tiers ne fait pas l'objet d'un paragraphe. Il est inséré dans le récit au moyen d'une parenthèse, comme si le narrateur voulait se mettre lui-même entre parenthèses.[2] D'autre part et à l'inverse, ce narrateur impose assez subtilement son existence au lecteur en laissant entendre par sa référence au tiers que l'un et l'autre ont des connaissances communes. C'est ce que suggère l'article défini « l' » qui détermine « architecte ». Aussi le tiers n'est-il pas simplement « un » architecte, il est « l'» architecte, « l' » n'étant ici ni anaphorique ni même cataphorique, et donc ne se référant pas au co-texte. Il représente plutôt ce que Groussier et Chantefort nomment « un fléchage situationnel ». Voici leur définition du fléchage :

> Cette opération s'applique à tout nom ayant déjà subi l'opération « il y a », quel que soit par ailleurs son degré de quantification. Le fléchage consiste à indiquer que tel ou tels éléments d'une classe […] sont qualitativement **distingués** des autres éléments de la même classe sur un point : leur rapport avec, soit un élément du contexte, soit un élément de la situation d'énonciation. L'élément fléché est donc présenté comme qualitativement **unique dans sa relation** avec tel ou tel autre élément.[1]

Au terme « contextuel » est ici préféré le terme « co-textuel ». L'article de l'extrait n'étant ni cataphorique ni anaphorique, il ne représente pas un

1 Florence Goyet, *La Nouvelle. 1870-1925* (PUF, 1993) 164. Elle utilise ce terme à propos de la narrativisation.
2 Les parenthèses sont aussi utilisées à d'autres fins. Voir en troisième partie.

fléchage co-textuel mais est plutôt le fait d'un fléchage situationnel. Groussier et Chantefort distinguent deux types de fléchage situationnel, le « fléchage situationnel étroit » et le « fléchage situationnel large ». Dans le premier cas, la situation d'énonciation est « considérée comme unique […] : l'objet fléché est connu de l'interlocuteur comme de l'énonciateur ».[2] « L'» sous-entend donc que le lecteur, tout comme le narrateur, connaît l'architecte en question. C'est une stratégie par laquelle l'auteur implique le lecteur dans la sphère d'existence du narrateur et par là l'impose comme un existant, au même titre que le lecteur est un existant. Le procédé est imparable : si le lecteur existe, et si le texte sous-entend que le lecteur et le narrateur ont des connaissances communes, le narrateur existe aussi, et non plus seulement en tant que personnage d'une fiction. L'effet est le même dans le cas d'un fléchage situationnel large, défini comme suit :

> Les traits de la situation qui justifient le fléchage sont communs à toute une classe de situations, l'élément fléché étant déterminé parce que unique dans chacune des situations de cette classe.[3]

« Architecte » est alors déterminé par « l' » parce qu'il est le « tenant d'une fonction unique dans une organisation donnée »[1] : il n'y a par exemple qu'un seul architecte par village ou par petite ville, comme il n'y a qu'un seul maître d'école ou qu'un seul curé, ce que le lecteur reconnaît comme vrai dans son monde de l'extradiégèse. Le narrateur est donc présent en tant que double du lecteur, puisque son monde reproduit à l'identique les caractéristiques de celui du lecteur.

Le procédé du fléchage situationnel qui impose la présence du narrateur en liant la vérité de son existence à la vérité de l'existence du lecteur est notable dans la nouvelle suivante en schéma 2, « The Melancholy Hussar of the German Legion » (1889). Le tiers y est identifié

---

1 M. L. et G. Groussier, P. Chantefort *Grammaire anglaise et thèmes construits*, *op. cit.*, 128-129. Caractères gras dans le texte.
2 *Ibid*. 129.
3 *Ibid*.

par son patronyme, Phyllis, c'est-à-dire par un nom propre, auto-déterminé donc, qui en tant que mécanisme référentiel est une « référence absolue »[2] et par conséquent ne nécessite « l'apport d'aucune information annexe ».[3] Le fléchage situationnel est ici strictement étroit, et l'énoncé, en limitant le portrait du tiers à son nom, fait du lecteur un intime du narrateur : pour l'un comme pour l'autre, la simple évocation du nom suffit pour en identifier le référent. Voici le passage où le nom « Phyllis » est pour la première fois évoqué :

> Some [tales] I have repeated; most of them I have forgotten; one I have never repeated, and assuredly can never forget. Phyllis told me the story with her own lips. She was then an old lady of seventy-five and her auditor a young lad of fifteen.[4]

L'énoncé est formulé de telle sorte qu'il implique le lecteur, et peut être glosé par : « Phyllis, remember her ? Well, she told me the story with her own lips. She was then an old lady of seventy-five and her auditor a young lad of fifteen ». Le lecteur que le texte crée fait partie du monde du narrateur, il en partage les connaissances. La présence, la vérité du narrateur sont donc intimement liées à la présence et à la vérité du lecteur.

Le « je » narrant de la phrase précédente concourt aussi à marquer la présence du narrateur. Mais cette présence explicite du narrateur est aussitôt tempérée. En effet, dans l'énoncé ci-dessus cité, s'opère une gradation vers une disparition du narrateur. De « I » à « me » à une troisième personne, « a young lad », le narrateur semble se retirer de la surface du texte en tant que présence affichée : l'équilibre présence-absence est rétabli. Cette disparition progressive doit peut-être s'interpréter comme la passation de la fonction de locuteur du narrateur à Phyllis. Peut-être en effet le narrateur n'est-il ensuite qu'un simple énonciateur qui transporte pour ainsi dire le récit de Phyllis jusqu'au lecteur ? Mais rien dans

---

1 Groussier, P. Chantefort *Grammaire anglaise et thèmes construits*,*op. cit*., 129.
2 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *op. cit*., 40.
3 *Ibid*.
4 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 35.

le texte ne permet d'affirmer cela avec certitude. La présence tout comme l'absence du narrateur en tant que locuteur sont ainsi deux caractéristiques simultanément possibles du texte.

Dans « The Duke's Reappearance » (1896), le narrateur n'apparaît pas en « je » narrant. Mais il se désigne explicitement en tout début de texte par le seul pronom personnel accusatif « me/m' » derrière lequel il abrite le nominatif « je » :

> According to the kinsman who told me the story, Christopher Swetman's house, on the outskirts of King's-Hintock village, was in those days larger and better kept than when, many years later, it was sold to the lord of the manor adjoining[…].[1]

Le « je » est absent, il ne se donne pas à voir. Il n'est présent que sous sa forme déclinée. Le récit poursuit ce jeu/je entre présence et absence, ne s'avouant ni restitution fidèle, ni narrativisation du récit premier du tiers. Et comme précédemment pour « The Romantic Adventures of a Milkmaid » et « The Melancholy Hussar of the German Legion », le problème de la présence ou de l'absence du narrateur comme locuteur, autrement dit comme « je » géniteur d'énoncé, reste irrésolu. Le court paragraphe de clausule semble cependant éclaircir l'énigme :

> Such, briefly, concluded my kinsman, is the tradition which has been handed down in Christopher Swetman's family for the last two hundred years.[2]

La proposition attributive donne en effet à cet énoncé l'allure d'un discours rapporté, ce qui tendrait à laisser entendre que le reste du récit est, retrospectivement, à interpréter de la même façon, autrement dit comme un énoncé relevant entièrement et uniquement du tiers. Mais immédiatement une interrogation se pose : une telle clausule n'est pas

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 749.
2 *Ibid*., 756.

conforme à la forme du texte telle qu'elle s'est présentée jusque-là. Elle relève plutôt du schéma 4, avec narrateur intradiégétique transmettant l'histoire et narrateur extradiégétique comme membre de l'auditoire, alors que le reste de ce texte suit le schéma 2. Ce téléscopage entre deux structures narratives est unique parmi l'ensemble des nouvelles hardyennes, ce qui laisse entendre qu'il relève plus d'un manque d'attention que d'une volonté délibérée de mêler différentes structures narratives. Peut-être l'auteur a-t-il oublié, au fil de la composition du texte, que le moment de passation de récit entre le tiers et le narrateur n'est pas textuellement représenté, et que c'est le narrateur extradiégétique qui raconte l'histoire. Cette nouvelle débutée en schéma 2 se termine ainsi en schéma 4 sur le discours d'un personnage qui n'est donc plus véritablement un tiers mais un narrateur intradiégétique. Cette petite erreur est cependant éclairante. Elle légitime la problématique de la présence ou de l'absence du narrateur extradiégétique en tant que locuteur du discours puisqu'elle montre que le personnage détenteur de l'histoire (continuons à le nommer « tiers ») est bien une instance de discours rivale. Son discours est présenté comme direct, ce qui est contraire aux règles du schéma 2. Le problème posé par les nouvelles relevant de ce schéma est justement l'impossibilité pour le lecteur de savoir s'il est censé lire le discours extradiégétique comme du discours de tiers transposé fidèlement ou comme du discours narrativisé, autrement dit, digéré. Mais même sous cette forme, la clausule engendre le même questionnement que le reste du texte. Aucun encadrement par des guillemets citationnels ne vient en effet assurer le lecteur que ce court paragraphe est en discours rapporté plutôt qu'en une forme de discours transposé. Le problème de l'absence et de la présence du narrateur comme locuteur surgit donc à nouveau.

« The Grave by the Handpost » (1897) est la dernière des nouvelles de schéma 2 que rédige Thomas Hardy. Sa position au sein de l'œuvre ne suit cependant pas cette chronologie. La nouvelle est en effet placée dans le dernier recueil publié, *A Changed Man*, certes après « The Melancholy Hussar of the German Legion » (qui se trouve dans *Life's Little Ironies* entre 1894 et 1912 et qui entre ensuite dans le premier recueil, *The Wessex Tales*), mais également avant « The Duke's Reappearance » et « The Romantic Adventures of a Milkmaid ». Ce choix permet une lecture très

homogène de ces quatre nouvelles car « The Grave by the Handpost » présente plus de similitude avec « The Melancholy Hussar of the German Legion », qu'avec les deux autres textes. En effet dans cette dernière nouvelle de schéma 2 le « je » narrant réapparaît. Il est d'ailleurs le premier terme du texte : « I never pass through Chalk-Newton without turning to regard the neighbouring upland […] ».[1] Mais à cette présence immédiatement imposée avant que ne débute véritablement le discours narratif fait suite une absence de tout déictique se référant au narrateur, comme si le « je » montré au lecteur s'était ensuite réfugié dans les replis du texte. Comme dans « The Melancholy Hussar of the German Legion » c'est par le recours au patronyme désignant le tiers que la présence du narrateur comme locuteur se fait sentir :

> It was on a dark, yet mild and exceptionally dry evening at Christmas-time (according to the testimony of William Dewy of Mellstock, Michael Mail and others) that the choir of Chalk-Newton […] left their home just before midnight to repeat their annual harmonies under the windows of the local population ».[2]

Pour Pierre Tibi, le nom fonctionne comme l'article indéfini : il « ferme le texte en ne supposant de la part du lecteur aucune connaissance préalable des personnages ou des situations ».[3] Chez Thomas Hardy, la nomination semble plutôt jouer le même rôle que « l'article défini, le pronom personnel sans référent pré-existant […] [qui] ouvrent le récit en postulant un avant-texte fantôme, fiction au second degré, auquel le texte se réfère par implication »,[4] la seule différence étant que ce n'est pas exactement « un avant-texte fantôme » qui est sous-entendu, mais un hors-texte, une extradiégèse commune au narrateur et au lecteur. Et le signifié dont le nom propre est le signifiant est immédiatement identifié par le lecteur puisque son monde est censé être celui du narrateur. Le recours au nom propre pour seul signifiant du personnage, procédé d'écriture qui immerge

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 664.
2 *Ibid*.
3 « La Nouvelle. Essai de compréhension d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 4, printemps 1995, 22.
4 *Ibid*.

immédiatement le lecteur dans l'univers du texte sans l'y acclimater progressivement à la façon d'« un roman réaliste à la Balzac »,[1] est certes une caractéristique de la nouvelle comme texte court. Mais c'est aussi chez Thomas Hardy un procédé d'écriture permettant de faire du narrateur une réalité, une présence, sans que le « je » narrant apparaisse nécessairement. Il n'est pas présent, mais il n'est pas non plus tout à fait absent. La suite du texte, à l'instar des autres textes de schéma 2, décline cette dialectique de la présence et de l'absence en laissant irrésolue la question de la part prise par le narrateur extradiégétique comme géniteur d'énoncé.

Après les schémas 1, 3 et 4, le schéma 2 est une autre variation possible de la posture narrative. Son étude mène à des conclusions identiques à celles des autres schémas. En effet ici aussi est créée une forme d'équilibre entre présence et absence narratoriale. Le narrateur, comme en schéma 1 ou 3 et à la différence du schéma 4,[2] raconte l'histoire. Ce n'est pas la sienne (comme en schéma 1), il l'a reçue d'un tiers et la transmet à son tour. Ainsi, par rapport au schéma 3 où le narrateur est pour ainsi dire le seul géniteur de récit, le schéma 2 place le narrateur en concurrence avec l'autre géniteur de récit qu'est le tiers. C'est là l'énigme posée par le schéma 2 : dans quelle mesure le narrateur est-il présent en tant que géniteur de récit, autrement dit comme locuteur, et dans quelle mesure est-il un simple énonciateur transmettant le récit d'une autre instance de discours, autrement dit une sorte de présence absente, un ventriloque ? Le texte ne permet pas de résoudre l'interrogation, et c'est précisément de ce doute que naît l'équilibre entre présence et absence, le narrateur ne pouvant être classé définitivement dans aucune des deux catégories. L'observation des déictiques confirme cette conclusion. En effet les textes de schéma 2 sont caractérisés par la présence du « je » narrant sans toutefois que celui-ci soit toujours directement exprimé. Il se manifeste sous des formes dérivées telles que l'adjectif possessif ou le pronom personnel complément. Et lorsqu'il est présent, il est rapidement

1 Tibi, « La Nouvelle », *op. cit*., 22.
2 En schéma 1 il raconte son histoire, en schéma 3 il raconte sans « je » narrant une histoire qui ne le concerne pas, en schéma 4 il est remplacé par un narrateur intradiégétique qui, lui, raconte l'histoire.

relayé par ces formes déclinées, moins directes. L'auteur marque donc sa préférence pour un narrateur présent dans le texte mais dont la présence est problématique, plus indirecte et sous-entendue qu'affirmée par un franc « je » qui serait mené jusqu'à la fin. Au vue du petit nombre de textes concernés par le schéma 2 (quatre textes), il semble que celui-ci, pas plus que le schéma 4 qui concerne cinq nouvelles, n'ait entièrement satisfait l'auteur. Il l'emporte toutefois d'une certaine façon étant donné qu'il est le dernier des deux à être utilisé. En effet après « Master John Horseleigh, Knight » (CM) et « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), composées respectivement en 1893 et 1896 et obéissant au schéma 4, Thomas Hardy revient au schéma 2 auquel il n'a pas eu recours depuis 1889. Il produit « The Duke's Reappearance » (CM) à la fin de l'année 1896 et « The Grave by the Handpost » (CM) l'année suivante, toutes deux en schéma 2, comme pour répondre à un besoin de rétablir le narrateur dans sa fonction de conteur d'histoire sans le rival intradiégétique qu'introduit le schéma 4.

5. Schéma 5

Si le schéma 2 finit par l'emporter sur le schéma 4 et semble marquer un retour à une narration extradiégétique, sans narrateur intradiégétique, c'est finalement une autre structure narrative, appelée ici schéma 5, qui est choisie en 1899 pour la nouvelle suivante, « Enter a Dragoon » (CM). Elle représente un changement total de direction puisque non seulement le narrateur extradiégétique ne raconte pas l'histoire, ce rôle étant assumé par un narrateur intradiégétique, mais il n'est plus non plus, comme en schéma 4, membre de l'auditoire. En schéma 5 en effet, le rôle du narrateur extradiégétique est moindre qu'en schéma 3 où il demeurait l'instance de narration. Le schéma 5 est ainsi celui selon lequel le narrateur extradiégétique est le moins présent, en tant qu'instance de narration (il ne transmet pas l'histoire), mais aussi en simple terme d'instance de discours étant donné que son « je » narrant n'apparaît pas, sous quelque forme que ce soit. Pour le recueil *A Group of Noble Dames*, dont chaque nouvelle suit le schéma 5, Thomas Hardy justifie son choix de faire raconter l'histoire par

un personnage « et non directement par l'auteur au lecteur »[1] en expliquant que cette structure en abyme a pour but de protéger le lecteur de l'horreur contenue dans certaines histoires.[2] En 1899, lassé par les controverses suscitées notamment par la publication de *Jude the Obscure* en 1895, et décidé à renoncer à écrire des romans, c'est peut-être la même volonté qui l'anime, cette fois non pas pour protéger son lecteur des horreurs de l'histoire mais bien plutôt le narrateur-auteur des horreurs proférées par les critiques. Ce serait aussi une façon de faire quitter la scène à son narrateur puisque c'est l'avant-dernière nouvelle qu'il compose. Mais la dernière, « A Changed Man » (CM) marque, quant à elle, un revirement. En effet, cette nouvelle obéit, en partie au moins au schéma 3 : le narrateur est à nouveau le conteur d'histoire, et son « je » narrant, supposément absent, se manifeste par d'autres moyens.[1] C'est peut-être un clin d'œil de la part de Thomas Hardy qui laisse entendre que s'il renonce à la prose, il n'en a pas pour autant terminé avec son narrateur et avec l'écriture. Il lui reste des histoires à raconter, mais uniquement en vers cette fois.

Le schéma 5 est introduit pour la première fois en 1885 avec « A Mere Interlude » (CM). Il est reconduit en 1887 avec « Alicia's Diary » (CM). En 1890, six nouvelles composées pour un numéro spécial de Noël du *Graphic* et destinées à être regroupées dans le recueil *A Group of Noble Dames* un an plus tard obéissent aussi à ce schéma. Il s'agit de « Barbara of the House of Grebe », « The Marchioness of Stonehenge », « Lady Mottisfont », « The Lady Conway », « Squire Petrick's Lady » et « Anna, Lady Baxby ». Les quatre autres nouvelles du recueil, « The Duchess of Hamptonshire » (dont le titre original était « The Impulsive Lady of Croome Castle ») écrite en 1878, « The Honourable Laura » (d'abord intitulée « Benighted Travellers ») écrite en 1881, « The First Countess of Wessex » et « The Lady Penelope », écrites en 1888-1889, ont d'abord suivi le schéma 3. Elles

1 Voir citation suivante.

2 « In his retort [to the Pall Mall Gazette of 8 July 1891 which had singled out 'Barbara of the House of Grebe' as a 'hideous and hateful fantasy'] Hardy asserted that the tale-within-a-tale structure of the book had been intended to protect the reader by removing the action 'into a second plane or middle distance, being described by a character to characters and not point-blank by author to reader'». Ray, *A Textual Study of the Short Stories*, *op. cit.*, 75. Il cite Thomas Hardy « The Merry Wives of Wessex », *Pall Mall Gazette* (10 July 1891) 2.

ont ensuite été modifiées pour présenter une structure de schéma 5 afin de pouvoir être incluses dans *A Group of Noble Dames* en 1891. « The Doctor's Legend », qui présente les mêmes caractéristiques que les nouvelles de *A Group of Noble Dames*, est aussi en schéma 5. Il en est de même pour « A Few Crusted Characters », une nouvelle composée en 1890-1891 qui fonctionne comme un mini recueil. Si cette dernière est comptée comme une seule nouvelle et non pas comme neuf textes (selon le modèle de *A Group of Noble Dames*), le nombre des textes en schéma 5 est de quinze, car à ces quatorze textes s'ajoute « Enter a Dragoon » (CM), déjà cité.

Après les schémas 1, 3 , 4, et 2 (introduits respectivement en 1865, 1874, 1881 et 1883), le schéma 5 représente en 1885 la dernière posture narrative à être expérimentée par l'auteur. Elle représente la plus extrême parce qu'elle réduit le rôle du narrateur extradiégétique à son minimum.[2] Ce schéma est une combinaison des schémas 3 et 4 : le récit-cadre est en schéma 3 et en possède certaines caractéristiques (celui de « The Duchess of Hamptonshire » (GND) par exemple, présente une occurence de « nous » inclusif),[3] et la narration est assurée par un narrateur intradiégétique (schéma 4). Le discours extradiégétique est parfois minimal, comme par exemple dans « Enter a Dragoon » (CM) où il est réduit à une parenthèse de discours attributif qui présente le récit à venir comme le discours d'un narrateur intradiégétique : « (said the gentleman who is answerable for the truth of this story) ».[4] « Alicia's Diary » (CM) présente un cas plus extrême, étant donné que le narrateur extradiégétique n'est présent que dans le paratexte que constituent les titres de parties, et qui sont en fait un premier niveau narratif. Alicia est un narrateur second dont le récit, qui se présente sous la forme d'un journal intime, se situe à un niveau inférieur à celui du titre. Dans les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, le récit intradiégétique précède systématiquement le discours extradiégétique. Ainsi, après chaque histoire contée par un membre différent du Club des Amateurs d'Antiquités, le narrateur extradiégétique offre dans son récit-

1 Voir la partie consacrée au schéma 3 (pages 26 à 36) et celle consacrée à cette nouvelle (pages 60 à 65).
2 Voir en annexe page 465 pour une présentation rapide des schémas.
3 « […] but the member we have called the Spark […] ». *Collected Short Stories*, *op., cit*., 351.
4 *Ibid*., 675.

cadre une conclusion qui renseigne le lecteur quant à l'effet produit sur l'auditoire par le conte et qui présente le conteur suivant. Mais il prend ses distances et ne commente par exemple jamais la valeur, morale ou non, de l'histoire contée. « The Doctor's Legend » (uncollected) fonctionne sur ce modèle avec une parenthèse de discours attributif en plus en incipit[1] : « (said the doctor) ».[2] Dans « A Few Crusted Characters » (LLI), les passagers d'une diligence se racontent des anecdotes, sur le modèle des *Canterbury Tales.* Le narrateur extradiégétique apparaît en récit-cadre d'introduction, puis de conclusion. Il intervient également dans chaque pause de discours intradiégétique puisqu'entre entre deux récits intradiégétiques, l'histoire au premier niveau, celle des passagers, suit son cours, contée par le narrateur extradiégétique.

Par rapport au schéma 4 pour lequel le récit-cadre ne raconte pas véritablement une histoire mais installe plutôt le décor et introduit le récit second, le schéma 5 présente deux types de récit-cadre, l'un qui livre aussi une histoire à l'instar du récit intradiégétique (dans *A Group of Noble Dames* et « A Few Crusted Caracters » par exemple), et le second qui lui est très court (comme dans « Enter a Dragoon » ou « Alicia's Diary »). Il est donc possible de conclure que si le schéma 5 est conçu en conformité avec le projet visant à limiter la présence du narrateur extradiégétique par la réduction du discours de ce dernier, la dialectique de la présence et de l'absence déjà relevée pour les schémas précédents n'est pas moins notable pour ce schéma, comme si une absence narratoriale maximale était un projet d'écriture inenvisageable. Ainsi pour le schéma 5, le narrateur extradiégétique est censé être l'absent puisqu'il ne raconte pas l'histoire et qu'il ne fait pas partie de l'auditoire. Mais le choix est fait, pour certains textes, de rendre présent son discours, et même d'en faire un discours rival de celui du narrateur intradiégétique puisqu'il raconte aussi une histoire. Dans ces nouvelles en effet, le discours extradiégétique n'est pas subordonné au discours second, comme pour le schéma 4 où il sert essentiellement à décrire la scène de l'auditoire réuni autour du conteur, mais il rivalise avec ce discours intradiégétique. Il se présente ainsi à son

1 Voir le glossaire en page 463.
2 *Collected Short Stories*, *op., cit*., 901.

tour comme un récit contant une histoire, organisant des faits et des événements en vue de suggérer le passage d'une situation initiale à une situation finale. Par comparaison, le discours extradiégétique du schéma 4 se limite à décrire une scène, le moment immobile qui est celui de l'écoute d'un récit par un auditoire. Il ne présente pas de développement temporel car les nouvelles relevant de ce schéma s'achèvent avec la fin du récit intradiégétique sans que le discours extradiégétique ait repris son cours. Or dans *A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI), « The Doctor's Legend » (uncollected), le discours extradiégétique ne se limite pas à décrire une scène. Il introduit de la temporalité et c'est en cela qu'il se pose comme un récit. Une fois le récit intradiégétique achevé, le narrateur extradiégétique reprend en effet le fil de sa narration un moment interrompue pour terminer son histoire. L'« intensité dramatique » et la « teneur événementielle » de celle-ci sont certes « faibles »[1] mais il s'agit bien d'une histoire puisqu'il est fait état d'une situation initiale (avant le récit intradiégétique) puis d'une situation finale (après ce récit). Le narrateur extradiégétique est donc ici le rival du narrateur intradiégétique.

D'une nouvelle de schéma 5 à l'autre, le narrateur extradiégétique est donc tantôt quasiment absent, tantôt présent. L'équilibre présence-absence relevée dans les autres schémas est donc notable également pour ces nouvelles considérées non pas individuellement mais comme une seule unité. Le texte de ces nouvelles se révèle ainsi un champ de force où s'exercent des tensions antinomiques que gouverne la recherche de cet équilibre présence-absence. D'une part en effet, le narrateur semble dépossédé des prérogatives dont il jouit dans les autres schémas : il ne raconte pas l'histoire, comme en schémas 1, 2 et 3, il n'est pas personnage de l'histoire, comme en schéma 1, ni personnage de la diégèse, comme en schéma 4, il n'est pas non plus passeur de récit, comme en schéma 2, ni géniteur de récit, comme en schéma 1 et 3. Et de l'autre, il est subtilement ré-intronisé conteur et géniteur de récit puisqu'il raconte un récit concurrent.

« A Mere Interlude » (CM), première nouvelle à être écrite selon le schéma 5, en 1885, et dernière de ce schéma à figurer, en 1913, dans le

1 Termes empruntés à Genette, *Figures III*, *op. cit.,* 72.

dernier recueil à paraître, *A Changed Man*, illustre bien ces directions contradictoires. Les discours extradiégétique et intradiégétique de ce texte ne sont pas clairement délimités, ce qui fait des deux narrateurs, extradiégétique et intradiégétique, deux instances franchement rivales puisque l'un et l'autre sont simultanément susceptibles d'être conteur de l'histoire éponyme. Le lecteur, qui ne lit pas les nouvelles selon la chronologie de leur composition, mais qui évolue dans les recueils selon l'ordre de disposition des textes décidé par l'auteur, croit percevoir alors un retour en force du narrateur extradiégétique, et s'attend à trouver après cette nouvelle une narration purement extradiégétique, autrement dit une confirmation du retour du narrateur dans ses fonctions de conteur. « A Changed Man », dont la structure narrative semble marquer une volonté de retrouver une pure narration extradiégétique, pouvait trouver là une place idéale : elle aurait été à la fois la dernière nouvelle à être écrite, en 1900, et la dernière nouvelle du dernier recueil. Mais là où la présence (du narrateur extradiégétique) est attendue, c'est l'absence (de ce narrateur en tant que conteur) qui survient, comme si la dialectique de l'absence-présence opérait même dans la configuration des recueils. Ainsi Thomas Hardy choisit-il de placer « A Changed Man » en début de recueil plutôt qu'à la fin, et d'achever le volume avec une nouvelle de schéma 2, « The Romantic Adventures of a Milkmaid ». Ce texte, très long par rapport aux autres, est d'abord pressenti pour se trouver en première position : Hardy accepte une proposition de publier le recueil en deux volumes avec « The Romantic Adventures of a Milkmaid » en ouverture du second tome.[1] Le projet est abandonné. Mais qu'il ait existé montre que la position finale de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » ne naît pas d'une contrainte liée à la longueur du texte mais d'un libre choix. Il relève de la volonté de l'auteur de clore en 1913 son dernier ouvrage de fiction en prose publié, et aussi de mettre un terme à son commerce avec ses textes courts par une nouvelle dont le narrateur possède le statut ambigu programmé par le schéma 2. Le propre du schéma 2 est en effet de maintenir l'ambiguïté sur la présence ou l'absence du narrateur en tant que locuteur (ou géniteur de récit). Le choix par l'auteur d'un narrateur en concurrence avec un autre

1 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories*, *op. cit.*, 329.

géniteur de récit, un narrateur qui n'est pas libre en ce sens qu'il n'a pas les pleins pouvoirs sur le récit qu'il transmet car il s'agit du récit d'un autre, résulte peut être d'un parallèle que l'auteur établit entre ce narrateur et lui-même en tant qu'écrivain de fiction en prose. Ainsi, à l'instar de ce narrateur, il n'est pas libre de transmette son propre récit car il se doit de transmettre un texte finalement déjà écrit : l'énigme, les péripéties et le dénouement sont prévus, codifiés, ils se doivent de répondre aux injonctions de la bienséance et de la morale sous peine de censure. En 1900, pour sa dernière nouvelle « A Changed Man », Thomas Hardy choisit le schéma 3 comme schéma dominant, et dit donc implicitement qu'il a encore des histoires à raconter et qu'il veut son narrateur comme il se veut lui, libre, maître de la narration. Mais en choisissant en 1913 un narrateur de schéma 2 pour clore son dernier recueil, il dénonce peut-être rétrospectivement le fait qu'il n'a jamais pu exercer cette liberté dans le champ de la fiction en prose sans user de subterfuges et de stratégies d'écriture, ceux-là mêmes que ce travail cherche à mettre à jour.

6. Le cas de « A Changed Man », nouvelle polymorphe

La dernière nouvelle que Thomas Hardy rédige, « A Changed Man », en 1900, est un florilège de toutes les structures narratives. En effet la nouvelle obéit à tous les schémas à la fois sans relever d'aucun en particulier, comme si pour son ultime texte en prose l'auteur s'était ingénié à créer une énigme. En effet, en désirant apparemment empêcher le lecteur de reconnaître quelque schéma que ce soit, il parvient à rendre son narrateur plus que jamais insaisissable. Voici la première ligne du texte suivie d'un court passage situé une page plus loin :

> The person who, next to the actors themselves, chanced to know most of their story lived just below "Top o'Town" […]. The burgher who lived in the house with the oriel window sat during a great many hours of the day in that projection, for he

> was an invalid, and time hung heavily on his hands unless he maintained a constant interest in proceedings without.[1]

Ces lignes semblent inviter à interpréter le texte comme relevant du schéma 2, avec l'infirme à sa fenêtre dans le rôle du tiers-témoin-passeur d'histoire. Il est relayé par les « détracteurs » de l'un des protagonistes pour les scènes qui se déroulent hors de son champ de vision.[2] De même que les tiers dans « The Grave by the Handpost » (CM, 1897), l'homme est présenté comme une connaissance des protagonistes de l'histoire. Or à la différence des textes de schéma 2, le narrateur extradiégétique ne se présente jamais en « je » narrant. Selon une autre interprétation qui rangerait ce texte parmi les nouvelles de schémas 4 ou 5,[3] ces quelques lignes seraient le préambule à un discours second, le récit de cet invalide, témoin de l'histoire. Mais cette option est également rejetée. En effet, il n'est jamais question dans le texte de la situation de narration qui est commune aux textes de schéma 4 et 5 selon laquelle le narrateur intradiégétique s'adresse à un auditoire ou selon laquelle la prise de parole de ce narrateur pour raconter l'histoire est présentée comme itérative. Interpréter la nouvelle comme relevant du schéma 3 est alors une autre possibilité, puisque les autres formes narratives sont rejetées une à une malgré la présence de caractéristiques relevant de chacune : le narrateur ne se présente pas en « je » narrant (il ne s'agit en fin de compte pas du schéma 2), il est maître de la narration et il n'y a qu'un seul niveau (les schémas 4 ou 5 sont alors également à éliminer). Le narrateur raconterait donc à la fois l'histoire de l'infirme (partiellement en tout cas) et l'histoire dont cet infirme est témoin. La forme de narration que représente le schéma 3 n'a pas été utilisée depuis 1893 avec la rédaction de « An Imaginative Woman » (LLI). La violente polémique suscitée par *Jude the Obscure*, après avoir décidé l'auteur à mettre fin à sa carrière de romancier, a peut-être aussi entraîné son abandon de ce schéma, commun aux romans

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 571-572.
2 « her detractors », *Collected Short Stories*, *op. cit*., 581.
3 Schéma 4 : 2 niveaux, narrateur intradiégétique contant l'histoire, narrateur extradiégétique dans l'auditoire. Schéma 5 : mêmes caractéristiques mais le narrateur extradiégétique n'est pas représenté dans la diégèse. Voir en annexe page 465.

et aux nouvelles. Le narrateur extradiégétique y est à la fois géniteur de récit et maître de la narration, et de ce fait est investi d'un pouvoir plus important que dans les textes relevant des schémas 2, 4 ou 5, qui supposent un tiers ou un narrateur intradiégétique. En mettant fin au schéma 3 après *Jude*, l'auteur cherche peut-être à montrer que ce pouvoir de créer et conter des histoires ne peut plus être exercé normalement par son narrateur et par analogie, par lui-même. Le retour au schéma 3 en 1900, véritable revirement après des textes en schéma 2, 4 et 5 (en 1896, 1897 et 1899-1900)[1] qui impliquent un tiers passeur d'histoire et un narrateur intradiégétique, autrement dit des instances rivales au narrateur extradiégétique, peut s'interpréter alors comme le retour en force de ce dernier en tant que seul responsable du récit et de sa transmission. Par ce choix l'auteur, s'identifiant peut-être à nouveau à son narrateur, montre qu'il sort vainqueur de la crise. Il a encore des histoires à raconter et il veut que son narrateur soit comme lui, maître de la narration.

Mais si le lecteur décide que la nouvelle relève du schéma 3, que doit-il faire de cette phrase qu'il rencontre à quelques pages du début :

> The person who tells these things was not present at the service but he soon learnt that the young curate was nothing less than a great surprise to his congregation.[2]

N'est-il pas ici invité à penser que le narrateur, « la personne qui raconte ces choses », est en fait l'infirme en question, et que l'auteur efface le « je » narrant au profit de la troisième personne, pratique que le lecteur a déjà notée, dans « A Committee-Man of 'The Terror' » par exemple[3] ? La nouvelle serait dans ce cas un combiné des schémas 1 et 3. Le narrateur évoque donc un épisode de sa vie (aussi peu développé soit-il) au cours duquel il a été témoin d'une histoire qu'il rapporte également : cela rappelle

1 Schéma 2 en 1896 et 1897 avec « The Duke's Reappearance » et« The Grave by the Handpost » ; schéma 4 en 1896 avec « A Committee Man of the 'Terror'» ; schéma 5 en 1899 avec « Enter a Dragoon ».
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 575.
3 « The writer, quite a youth, was present merely as a listener ». *Ibid*., 724.

fortement « A Tryst at An Ancient Earthwork », dernière nouvelle de schéma 1 à être écrite, en 1885. Mais par ailleurs le « je » narrant n'apparaît pas, et si l'infirme est bien le narrateur, c'est que ce dernier se traite comme un personnage parmi les autres dont il s'agit de raconter l'histoire : c'est cette fois le schéma 3 qui est évoqué.

Les interprétations s'accumulent donc sans qu'aucune ne soit donnée comme définitive, et l'énigme reste complète. Il est ainsi impossible de déterminer la posture narrative du narrateur, ce qu'il est tout comme ce qu'il n'est pas : la dialectique de la présence et de l'absence trouve dans ce texte sa meilleure expression.

Cette nouvelle est un coup de maître de Thomas Hardy, une sorte de pied de nez avec lequel il clôt sa carrière d'auteur de fiction en prose. L'écriture y est plus que jamais jubilatoire (même si l'histoire est tragique) puisqu'elle crée une structure narrative, et donc un narrateur, constamment en deçà ou au-delà de ce que la première impression laisse entendre. Ce dernier incarne toutes les postures narratives à la fois sans tenir véritablement compte d'aucune de leurs exigences, même si les schémas 1 et 3 semblent dominer. Cette nouvelle est un paradigme absolu, elle résume à elle seule toute la variété de l'écriture hardyenne en matière de structure narrative. Loin d'être l'œuvre fatiguée d'un auteur désabusé quittant la scène, elle laisse entendre que Thomas Hardy n'en a pas terminé avec l'écriture. Car s'il livre à ses lecteurs une histoire à la fois très morale et très triste, dans laquelle l'amour adultère est voué à l'échec et la vie des protagonistes arrêtée dans sa course, frappée d'immobilisme par la mort ou la culpabilité, l'écriture de la structure narrative est, elle, pleine de vigueur, jubilatoire et en constant mouvement. « L'homme qui a changé », « The Changed Man », ne serait donc pas tant le héros de la nouvelle dont le changement entraîne finalement la mort, que l'auteur qui est parvenu à surmonter la crise de *Jude*, et qui est prêt à présent à donner une libre expression à son narrateur. Mais Thomas Hardy est aussi « l'homme qui a changé » parce qu'il s'est enfin décidé à s'adonner désormais uniquement à la poésie et à risquer l'impopularité. Les *Wessex Poems*, parus en 1898, ne furent en effet pas accueillis avec grand enthousiasme. Mais cette fois

Thomas Hardy ne renonce pas comme il l'a fait après la polémique créée par *Jude*. Le jugement du public et des critiques ne gouverne plus une plume dont il est désormais le seul maître. A la réflexion, c'est peut-être tout cela qu'il est possible de lire dans le caractère hybride que Thomas Hardy, plus encore que dans les autres textes, donne à sa dernière nouvelle. Il défie ainsi les attentes du lecteur et montre que lui seul fixe les règles de sa fiction.

Une question reste cependant posée au sujet de « A Changed Man », qui concerne la place occupée par le texte au sein du recueil. Si elle est la dernière nouvelle à être écrite, en 1900, elle ne termine pas le recueil après « A Mere Interlude » alors qu'elle eût trouvé là une place idéale, signalant le retour du narrateur extradiégétique (« A Changed Man » relève entre autre du schéma 3) et produisant un effet de bouquet final, d'apothéose de l'écriture de la nouvelle hardyenne. Elle occupe en fait la position inverse, et ouvre le recueil alors que c'est une nouvelle de schéma 2, « The Romantic Adventures of a Milkmaid », qui le clôt. Quel sens donner à ce choix de l'auteur ? Ce dernier a peut-être souhaité suggérer, au moment de composer le volume en 1913, que si en 1900 toute la vigueur, l'inventivité et l'énergie de son écriture lui étaient revenues, après la crise de *Jude,* et avec elles le narrateur extradiégétique géniteur et passeur de récit, il ne lui était pas vraiment possible d'incarner cette vigueur, cette inventivité et cette énergie dans le champ de la fiction en prose. Face au modèle officiel de fiction, très codifié, et aux pressions des éditeurs et du public, sa liberté d'artiste n'était pas complète. C'est peut-être cela qu'il laisse entendre en achevant son dernier volume de nouvelles, et plus généralement la publication de son œuvre en prose, non sur la parole du narrateur libre de « A Changed Man », mais sur celle du narrateur de « The Romantic Adventures of a Milkmaid », subordonnée d'une certaine façon à la parole du tiers-passeur d'histoire.

Chapitre II

Les cinq schémas narratifs : conclusion

L'observation des différents schémas impose plusieurs conclusions. La variété de ceux-ci permet de parler de dynamisme de la forme voire même d'une exaltation de l'écriture permise, semble-t-il, par la fiction courte. Par ailleurs, l'ordre non croissant d'introduction des schémas au fil des textes (1, 3, 4, 2, 5, avec seulement les schémas 1 et 5 en première et dernière position) et le retour à des schémas déjà utilisés (le premier revient par exemple en mars 1885, après vingt années d'absence),[1] s'ajoutent à cette inventivité pour témoigner du travail constant de l'auteur sur les modalités de présence et d'absence du narrateur, et pour faire de cette double articulation l'enjeu même de l'écriture des nouvelles. Cette écriture de la présence-absence qui caractérise les nouvelles leur est particulière, et se démarque ainsi de l'écriture des romans ou des poèmes.

En effet, ces jeux sur la posture du narrateur que représentent les différents schémas sont moins répandus, voire rares, dans les romans de la période, et sont inédites dans les romans de Thomas Hardy qui obéissent tous sans exception au schéma 3. Que le texte court ait paru à l'auteur plus souple que le roman en raison de son statut moins officiel est confirmé par l'observation de la rigidité de la forme de ses œuvres romanesques. En effet, à l'heure où Thomas Hardy rédige ses nouvelles et ses romans, le roman en trois volumes, le « three-decker », est encore une institution et le demeure jusqu'en 1895-96. C'est justement à ce moment que l'auteur, las et amer après les farouches controverses suscitées par *Jude the Obscure*, publie un dernier texte et renonce ensuite à la fiction en prose. Toute sa carrière de romancier est ainsi menée sous le règne des bibliothèques de prêt qui s'adonnent à une croisade morale censée à la fois éduquer le public et diffuser les codes moraux qu'il attend. Thomas Hardy n'a de cesse de s'indigner contre les contraintes qui pèsent sur les écrivains et les réduisent à n'être parfois que des producteurs d'histoires morales susceptibles d'être mises entre toutes les mains, et surtout celles des jeunes filles :

1 Cela se produit juste avant que le schéma 5 ne soit introduit, en été 1885. Les deux extrêmes se suivent donc de peu, comme si l'abandon définitif du schéma à la narration la plus personnelle provoquait, par réaction, l'élaboration du schéma à la narration la plus impersonnelle.

> As the Victorian family frequently read their books from Mudie's aloud, it was only natural that the standards were established for younger members of the audience, especially girls.[1]

Ces dernières sont en effet, en tant que futures épouses et mères, les bases sur lesquelles la société victorienne s'édifie.[2] L'auteur revendique ainsi plus de liberté en tant qu'artiste car seul un écrivain libre de son expression peut mener à bien sa mission qui est de rechercher la créativité, la vérité et la sincérité :

> [A] sincere school of fiction [is] a fiction that expresses truly the views of life prevalent in its time, by means of a selected chain of action best suited for their exhibition. […] Life being a physiological fact, its honest portrayal must be largely concerned with, for one thing, the relation of the sexes, and the substitution for such catastrophes as favour the false colouring best expressed by the regulation finish that 'they were married and were happy ever after', of catastrophes based upon sexual relations as it is. To this expansion English society opposes a well-nigh insuperable bar […] and adults who would desire true views for their own reading insist, for a plausible but questionable reason, upon false views for the reading of their young people.[3]

S'il aborde des thèmes très subversifs dans ses romans et s'expose constamment à des censures et des révisions de texte commandées par les éditeurs, il conserve néanmoins dans ces textes une structure narrative constante et traditionnelle : celle du narrateur extra-hétérodiégétique[4] omniscient racontant l'histoire. D'autre part, sa réputation d'écrivain dépendant de ses romans et non de ses nouvelles (c'est en fait en tant que poète qu'il voulait passer à la postérité, mais c'est par ses romans qu'il s'est fait connaître du public), et la nouvelle comme genre littéraire à part entière

---

1 Guinevre L. Griest, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel* (South Devon House: Newton Abbott, 1970) 137.
2 Carol Farrelly, « Hardy, Candour and the Doll of English Fiction » in *Thomas Hardy Journal* (Oct. 2002) [73-83], 74-75.
3 Harold Orel ed. *Thomas Hardy's Personal Writings, op. cit*., 126, 127.
4 Voir le glossaire en page 463.

n'étant reconnue que tardivement en Angleterre, en 1884,[1] alors qu'il rédige de tels textes depuis 1865, il est possible qu'il se soit senti plus libre d'expérimenter dans une forme pour lui peut-être moins officielle que le roman.[2] Il affirme en tout cas que la rédaction d'une nouvelle est pour lui un moment de répit ou de détente après la longue astreinte d'un roman,[3] même s'il n'échappe pas aux pressions des éditeurs lui enjoignant de modifier son texte lorsque celui-ci est jugé trop licencieux.[4] Il n'est pourtant pas considéré comme un nouvelliste avant-gardiste. Les critiques lui reprochent par exemple le manque de forme de ses nouvelles[5] ainsi que leur non-conformité aux règles du genre. Ainsi, Evelyn Hardy soutient que les nouvelles de Thomas Hardy ne sont rien d'autre que des romans en miniature,[6] pour Irving Howe, elles sont des contes populaires plutôt que de véritables nouvelles,[7] et Wendell Harris regrette leur absence d'unité d'effet et accuse l'auteur de se montrer incapable d'exploiter pleinement certaines

---

1 La nouvelle naît officiellement en Angleterre comme genre à part entière dans les années 1880, lorsque Brander Matthews, professeur à l'Université de Columbia, entreprend de la définir et surtout de lui donner un nom. Il la nomme « short-story », avec tout d'abord un tiret qui selon lui marque bien la différence entre une nouvelle, a « short-story » et une histoire qui est courte, « a story which is merely short » (Matthews, « The Philosophy of the Short Story » in Eugene Current-Garcia & Walton R. Patrick, eds., *What is the Short Story?* (Glenview, Ill: Scott, Forseman & Company, 1974) [33-38] 35). Matthew, lui-même nouvelliste, publie en 1884 dans *The London Saturday Review* un article intitulé « Short Stories », repris un an plus tard dans la revue américaine *Lippincott's Magazine* sous le titre « The Philosophy of the Short-Story ». Matthews conservera ce titre pour son ouvrage sur le sujet publié en 1901 à New York.
Je suis redevable pour ces informations à la thèse de Fabienne Garcier, *La Nouvelle irlandaise moderne : Métamorphose d'un genre (1880-1960)*, qui explique en détails le processus d'émergence de la nouvelle comme forme littéraire.
2 Rosemary Sumner, dans *A Route to Modernism*, *op. cit*., montre comment dans ses romans Thomas Hardy essaye tout de même de dépasser les contraintes de la forme romanesque. Mais il se heurte, surtout pour *Jude the Obscure*, à la résistance du public.
3 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., I : 238 ; II : 101.
4 Martin Ray recense toutes ces modifications dans *Thomas Hardy. A Textual Study of the Short Stories*, *op. cit*.
5 Valérie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction* (London & New York: Longman, 1983) 218-219.
6 *Thomas Hardy: A Critical Biography* (London: Hogarth Press, 1954) 183-184 in Harold Orel, *The Victorian Short Story. Development and Triumph of a Genre* (Cambridge: CUP, 1986) 112.
7 In Kristin Brady, *The Short Stories of Thomas Hardy. Tales of Past and Present* (London: Macmillan, 1982) 46.

situations dramatiques.[1] Les entorses de Thomas Hardy aux lois du genre tel qu'il est alors pratiqué, qui ne sont pas l'objet du présent travail, sont certes indéniables. Il n'en reste pas moins que l'auteur ne peut être accusé de méconnaître ces lois. En effet, une fois éloigné de Londres, il se tient quotidiennement informé de tous les événements culturels et littéraires. Voici ce qu'écrit son biographe Millgate, au sujet de la décennie 1870-1880 :

> Remote as Dorchester might seem from the perspective of a Londoner, Hardy was never cut off from regular access to the main organs of intellectual communication — the London papers, morning and afternoon, would of course reach him on the day of publication — and it is clear from his literary notebooks and the markings in surviving books from his library that he read his way, during the late 1870s and early 1880s, through numerous works by Arnold, Carlyle, Comte, Macaulay, Mill, Stephen, and Spencer — to mention only the names which most often recur — and through books and articles on a wide range of historical, philosophical, and literary topics.[2]

D'autre part, dès le début des années 1880, Thomas Hardy rencontre Henry James. Celui-ci est alors une figure marquante des travaux menés sur la nouvelle. Il n'est pas exclu d'imaginer que, James étant comme Hardy nouvelliste autant que romancier, leurs conversations littéraires aient pu porter sur la nouvelle. Quant à E. A. Poe et B. Matthews,[3] les deux noms attachés à la naissance de la nouvelle comme genre, ils n'apparaissent pas dans la biographie de Michael Millgate,[4] mais ils sont toutefois mentionnés dans la correspondance de Thomas Hardy.[5] Dans une lettre datée de 1914,[1] Hardy, qui apprécie la poésie de Poe, remercie l'écrivain américain Lewis Nathaniel Chase de lui avoir envoyé le livre qu'il a publié sur Poe l'année

---

1 « English Short Fiction in the Nineteenth Century », *Studies in Short Fiction*, vol. 6 (1969) [1-92] 47.
2 *Thomas Hardy. A Biography*, *op. cit*., 245-246.
3 Ce sont en fait les concepts posés par Edgar Allan Poe dans « Twice-Told Tales », « The Philosophy of Composition » et « The Poetic Principle » que Brander Matthews a reformulés voire parfois dogmatisés à l'extrême. Voir Fabienne Garcier, *La Nouvelle irlandaise moderne*, *op. cit*.
4 *Thomas Hardy. A Biography*, *op. cit*.
5 Je suis redevable à Philip Mallett pour avoir attiré mon attention sur ces pages de la correspondance.

précédente.[2] Rien n'est dit précisément sur les contes de Poe, mais il n'est pas interdit de penser que Hardy en ait lu quelques-uns. En effet sa préférence pour la poésie de l'Américain, (« My own interest in him is entirely on the poetry side […] »),[3] est très certainement fondée sur une connaissance de l'œuvre dans sa variété. Rien ne permet cependant de l'affirmer. Et le cas échéant, rien ne permet non plus de savoir si Hardy a lu Poe avant 1900, autrement dit avant de cesser d'écrire des nouvelles. Quant à Brander Matthews, Thomas Hardy le rencontre en juin 1883 au Club Savile.[4] Le mois suivant, l'universitaire américain visite Dorchester. Dans *These Many Years*,[5] il raconte d'ailleurs avoir passé la nuit dans une auberge très « hardyenne ».[6] Ce détail laisse entendre qu'il connaissait suffisamment bien Hardy pour nommer ainsi ce type d'atmosphère. Il permet aussi de supposer que la réciproque est vraie, ou tout au moins que Thomas Hardy avait connaissance des travaux de Matthews sur la nouvelle. C'est en effet à cette période que ce dernier prépare son article « Short Stories » qui marque la naissance officielle en Angleterre de la nouvelle comme genre à part entière et qui paraît en 1884 dans *The London Saturday Review*. Tout laisse donc supposer que Thomas Hardy était parfaitement informé des travaux en cours sur la nouvelle. Il est tout aussi plausible de penser qu'il ait eu l'occasion de lire des textes d'auteurs jugés « modernistes » (« experimentalists »)[7] dans leur approche de la nouvelle. En effet dès 1893, Hardy compte parmi ses connaissances Henry Harland,[8] rédacteur en chef du magazine intellectuel d'avant-garde *The Yellow Book* et figure non négligeable de l'avènement de la nouvelle anglaise, notamment dans sa veine « moderniste » qui se développe dans les années 1890. Il connaît également Stevenson et Kipling, rencontrés respectivement en 1885 et 1890 (Stevenson lui adresse d'ailleurs ses compliments pour *The*

---

1 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, V, 25.
2 *Poe and his Poetry* (London, 1913)
3 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, V, 25.
4 Ibid., I, 119.
5 New York, 1917. Cité in *ibid*.
6 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, I, 119.
7 Les termes « modernist » et « experimentalists » sont de Clare Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, *op. cit.*, 5, 19, 56.
8 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, II, 47.

Mayor of Casterbridge par courrier en 1886).[1] Ces deux auteurs sont considérés comme des « traditionnalistes »[2] mais aussi comme des « modernistes ».[3]

C'est donc plutôt par indépendance d'esprit, et non par ignorance des formes d'écriture plus novatrices tentées par d'autres écrivains de la même période, que Thomas Hardy demeure ce qu'il appelle un « conteur » (« a tale-teller »),[4] plus proche de la tradition du texte court[5] que des avant-gardistes de la nouvelle dite moderne. D'ailleurs, il n'hésite pas à être innovant dans ses poèmes, et ceci avant même de commencer à rédiger des textes de fiction courte. Voici à ce sujet un commentaire concluant un propos sur les poèmes hardyens de la période 1860-1874 : « Hardy's collections of poetry will continue to show an amazing versatility of theme and variety of verse forms ».[6] Les poèmes de la période suivante, qui va de 1878 à 1901 et qui correspond à celle de la rédaction des nouvelles, sont de la même veine : « These poems also show significant elaborations of meditative and metrical form ».[7] Mais à l'époque de leur parution, cette variabilité de la forme est critiquée. Plus encore, les poèmes sont accusés de manquer de forme : « […] these many slovenly, slipshod, uncouth verses, stilted in sentiment, poorly conceived and worse wrought […] ».[8] Thomas Hardy justifie ses choix en expliquant qu'il n'ignore rien des règles de poésie mais qu'il obéit avant tout à sa vision personnelle de l'art. Voici ce qu'il écrit dans son autobiographie à propos de la réception par les critiques et le public de son recueil *Wessex Poems* :

---

1 *Life, op. cit*., 179.
2 Clare Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, *op. cit*., 19.
3 *Ibid*.
4 *Life*, *op. cit*., 252.
5 Clare Hanson nomme cette forme de fiction courte la « fiction à intrigue » (« plotty story ») par oppositon à sa variante moderniste qu'est la « fiction sans intrigue » (« plotless fiction »). *Short Stories and Short Fiction*, *op. cit*., 7, 83.
6 Dennis Taylor in Norman Page ed., *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 327.
7 *Ibid*.
8 *The Saturday Review* cité dans Michael Millgate, *Thomas Hardy. A Biography*, op. cit., 394.

> In the reception of this and later volumes of Hardy's poems there was, he said, as regards form, the inevitable ascription to ignorance of what was really choice afer full knowledge.[1]

Il n'est pas infondé d'établir un parallèle entre les poèmes et les nouvelles, et d'avancer que pour les secondes aussi l'auteur fait les choix qu'impose sa vision personnelle de l'art, indépendamment d'une école de pensée ou d'écriture, et peut-être plus librement qu'il ne peut le faire pour les romans, genre perçu comme plus officiel et plus codifié. Ce que dit Thom Gunn à propos de ses poèmes peut alors s'étendre à ses nouvelles :

> Either he was not influenced by the current styles of poetry that were admired in his lifestyle, or else he was not adaptive and could not change from the style which he came into at the outset, as into a style that suited him. For one reason or the other, he continued in it, though he widened its range.[2]

On pourrait donc penser que pour les nouvelles aussi, le « style », en d'autres termes ici, la structure narrative, est motivé et porteur de sens : il ne témoigne pas d'une tentative de l'auteur de se conformer à des règles en vigueur mais participe d'un projet d'écriture.

Tout d'abord cette forme est variable, elle change d'une nouvelle à l'autre. A cela plusieurs explications peuvent être avancées. D'une part il est possible que l'auteur cherche à rompre avec la monotonie du schéma 3, utilisé dans les romans. La variété de la forme narrative serait alors la manifestation d'un plaisir de l'écriture, d'une liberté reconquise. Sans doute l'auteur juge-t-il que le texte long qu'est censé être le roman se prête mieux au schéma 3, qui suppose un narrateur extra-hétérodiégétique racontant l'histoire sans entretenir aucun lien avec celle-ci. La nouvelle, plus courte par définition, serait en revanche plus appropriée pour présenter un narrateur extradiégétique en « je » narrant, ou pour permettre

1 *Life*, *op. cit*., 300.
2 Thom Gunn, « The Influence of Ballad Form » in *Thomas Hardy. Critical Assessments*, ed. Graham Clarke (East Sussex: Helm Information Ltd, 1993) [315-329] 317.

l'introduction d'un narrateur intradiégétique. En tout cas, Thomas Hardy semble profiter de l'occasion que lui offre la rédaction d'un texte court pour ne pas assigner à son narrateur une place définitive (hors de l'histoire et hors de la diégèse, sans « je » narrant), mais pour décliner toutes les positions narratoriales possibles. Le schéma 3 n'est pas éliminé pour autant, il est simplement relayé çà et là par d'autres schémas. La nouvelle donc, loin de remplacer la structure narrative exploitée dans le roman, représente plutôt pour l'auteur une occasion d'enrichir le paradigme de cette structure.

L'observation des schémas narratifs montre que chez Thomas Hardy, le projet d'écriture est avant tout celui de l'expression d'une subjectivité, subjectivité dont par ailleurs Meredith avait pressenti le côté subversif. Le schéma 1, premier élan avec la première nouvelle,[1] met ainsi en scène une parole personnelle incarnée dans un « je ». Et chaque schéma qui suit est une tentative de faire exister le « je » malgré la narration extra-autodiégétique qui le réduit au silence car il est trop direct et ne peut se livrer tel quel, en tant que présence totale. La stratégie est alors double : donner une place à ce « je » (présence) sans le rendre trop visible (absence) ; il s'avère que seuls les poèmes lui offrent un espace de liberté où il peut se dire sans soulever de réactions hostiles s'il devient subversif. La même stratégie d'effacement guide la rédaction de *The Life of Thomas Hardy*, autobiographie aux allures de récit biographique, rédigée en schéma 3 donc, sans « je » narrant. L'auteur ne s'y met pas à nu, il met à nu l'objet de son discours qu'il ne traite pas comme lui-même mais comme l'absent qu'est le « il ». De ce dédoublement naît la dialectique de la présence et de l'absence : l'auteur est à la fois présent (il est l'objet de son discours) et absent (il n'apparaît pas comme sujet de discours, en « je » narrant), autrement dit il parle de lui (présence) mais il en parle comme d'un autre (absence). Le « je » autobiographique, réel, et le « je » extra-autodiégétique du narrateur, fictionnel, sont finalement deux impossibles dont l'expression se réalise au prix d'une stratégie d'effacement.

La progression des schémas rend compte de cette dialectique de l'absence et de la présence. D'une part en effet, elle effectue chaque fois un degré supplémentaire dans la mise à distance du narrateur extradiégétique.

---

1 « How I Built Myself a House », 1865.

Après « How I Built Myself a House » (la première nouvelle à être écrite, en schéma 1), le narrateur cesse peu à peu d'être géniteur de récit, d'être présenté comme « je » narrant, de raconter l'histoire éponyme et d'entretenir avec celle-ci un lien en tant qu'elle est un événement de sa vie. D'autre part, cette progression marque aussi la volonté de manifester différemment, par des procédés d'écriture choisis, la présence immanente au texte du narrateur extradiégétique : en schéma 3 par exemple, les règles de la fiction extra-hétérodiégétique sans « je » narrant sont contournées et un « nous » inclusif désignant le narrateur et le lecteur est introduit ; en schéma 2, le narrateur extradiégétique est un co-géniteur de récit possible au même titre que le tiers ; en schémas 4 et 5, les limites des discours extradiégétique et intradiégétique ne sont pas toujours déterminées, et le narrateur extradiégétique est tout au long du texte un locuteur non avéré mais possible ; en schéma 5 le narrateur extradiégétique livre un discours concurrent au narrateur intradiégétique.

Deux tendances opèrent donc simultanément dans les textes et d'un texte à l'autre, l'une vers un effacement du narrateur extradiégétique et l'autre vers une manifestation de sa présence. Les nouvelles, rangées dans l'ordre chronologique de leurs dates de composition ou placées en recueil selon l'ordre a-chronologique choisi pour la publication des nouvelles en recueil, ne rendent pas compte d'une évolution vers l'un ou l'autre de ces deux pôles. Thomas Hardy alterne en effet les schémas à la fois lors de la composition de ses nouvelles et lors de l'agencement de celles-ci en recueils. Et l'ordre choisi semble importer moins que le fait même de l'existence d'une variété des postures narratives dont l'alternance permet à chaque nouvelle de remettre en question les principes établis par la nouvelle précédente.

Il apparaît donc que d'une nouvelle à l'autre, autrement dit presque d'un schéma à l'autre, le narrateur extradiégétique change de statut. Cette variété des postures narratives offre, certes, une diversité par rapport à celle, unique, qu'offrent les romans (le schéma 3), mais elle permet aussi d'introduire un narrateur extradiégétique qui n'est pas toujours là où il est attendu. Ainsi ce dernier n'est-il pas programmé par une forme préexistante, mais il est réinventé à chaque nouvelle puisque lorsque règle du récit il y a, elle peut faire l'objet d'une entorse. Ainsi encore s'efface-t-il

ou apparaît-il selon les besoins et les nécessités (dont il sera question plus loin) de telle sorte qu'il est possible de parler d'une stratégie d'effacement. De la part de Thomas Hardy, qui se méfiait des interprétations des critiques et qui a par conséquent rédigé sa propre biographie, une telle stratégie n'est finalement pas étonnante.

Selon le schéma, le narrateur est donc à la fois présence et absence, tour à tour plutôt l'une ou plutôt l'autre, jamais l'une à l'exclusion de l'autre : le narrateur comme présence totale, avec « How I Built Myself a House », est une tentative unique, et le narrateur comme absence totale tel que le schéma 5 le programme se révèle un projet impossible. Impossible, parce que chez Thomas Hardy l'élan premier se porte indubitablement vers l'autodiégétisme en « je » narrant. Ainsi « Domicilium » (1857), à la fois premier poème et premier écrit, est ouvertement autobiographique. Ainsi, « How I Built Myself a House » (1865), première nouvelle, présente une narration autodiégétique de même que la plupart des poèmes de la période. *The Poor Man and the Lady* (1867), premier roman jamais publié, suit le même modèle. L'hétérodiégétisme sans « je » narrant semble être le fait d'un autodiégétisme contrarié auquel seule la poésie échappe : cette forme de l'écriture hardyenne est, pour une très large part, autodiégétique. Les poèmes de 1912-1913 sont d'ailleurs franchement autobiographiques.[1] L'écriture poétique semble être pour Thomas Hardy une écriture de l'intime où il peut exercer ses choix en toute liberté. En effet, elle représente une production relativement constante et régulière, non soumise, à la différence des autres parties de l'oeuvre, aux pressions exercées par le public, par les éditeurs, ou encore par les critiques. Le premier recueil de poèmes paraît ainsi en 1898, alors que la notoriété de l'auteur est établie et ses revenus assurés, et que par conséquent il peut prendre le risque de déplaire au public et aux critiques. Sa liberté est donc totale tant pour le fond, les « idées » et les « émotions »[2] exprimées, que pour la forme qui comprend, entre autres, la structure narrative et par conséquent le statut du narrateur. Ce n'est pas le cas pour les romans où, en raison de pressions extérieures,

1 Voir à ce sujet l'article de Phillip Mallett, « 'You Were She': Hardy, Emma and the 'Poems of 1912-13' », *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 2004, 54-75.
2 «Perhaps I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystallized opinion ». Voir citation en introduction page 9.

d'une volonté de mise à distance du « je » narrant, ou encore d'une décision d'éviter la narration autodiégétique, le « je » primordial de *The Poor Man and the Lady* est effacé. Mais grâce à divers procédés, par exemple la substitution du « je » par un « nous » inclusif[1] pour de nombreux romans à venir, Thomas Hardy avoue implicitement que s'il peut se résoudre à réserver l'autodiégétisme à la poésie (après *The Poor Man and the Lady* le narrateur des romans est strictement extradiégétique), il lui est cependant impossible de supprimer totalement le « je » narrant sujet de discours. Chez Hardy, l'écriture romanesque est une parole personnelle tenue au lecteur, elle se conçoit comme le surgissement d'un « je », même implicite. Seuls les derniers romans, *Jude* par exemple, ne présentent pas de « nous » inclusif. Au contraire dans les nouvelles, après avoir renoncé au « je » autodiégétique de « How I Built Myself a House », l'auteur trouve, avec son narrateur aux multiples postures, un compromis entre son élan originel vers l'autodiégétisme (présence totale), et le modèle officiel de l'hétérodiégétisme sans « je » narrant (absence totale).

Si tous les schémas rendent compte d'une dialectique de la présence-absence, ils ne sont pas tous équivalents aux yeux de l'auteur, et certains emportent sa préférence. Un rapide rappel des modalités des différents schémas et de la répartition des nouvelles entre eux s'impose : le schéma 1 est représenté par deux nouvelles : le narrateur est d'abord autodiégétique puis homodiégétique ; le schéma 2 est représenté par quatre nouvelles : le narrateur est hétérodiégétique, son « je » apparaît et raconte une histoire que lui a racontée un tiers, ce « je » est souvent remplacé par des substituts ; le schéma 3 est représenté par quinze nouvelles : le narrateur extradiégétique est hétérodiégétique, son « je » narrant n'apparaît pas (il s'impose implicitement sous d'autres formes), il raconte l'histoire ; le schéma 4 est représenté par cinq nouvelles : le narrateur extradiégétique est homodiégétique et son « je » narrant apparaît (souvent remplacé par des substituts), mais il ne raconte pas l'histoire car il est relayé pour cela par un narrateur intradiégétique ; le schéma 5 est représenté par quinze nouvelles : le narrateur extradiégétique est hétérodiégétique, son « je » narrant n'apparaît pas, et il ne raconte pas l'histoire mais il raconte une

1 *Desperate Remedies*, *A Pair of Blue Eyes*, *A Laodicean* par exemple.

autre histoire. Pour finir, « A Changed Man » est un composé de tous les schémas avec une dominante de schéma 3, le « je » narrant n'apparaît pas mais semble parfois affleurer à la surface du texte, il est aussi suggéré par le « nous » inclusif.

Trois pôles se dégagent de ces différentes postures narratives : le narrateur parlant de lui, le narrateur s'exprimant en « je » narrant et le narrateur racontant l'histoire. Le premier est le plus limité, l'autodiégétisme et l'homodiégétisme ne concernant que peu de textes (les deux textes de schéma 1 et les récits-cadre des textes de schéma 4). Cette pratique narrative est totalement absente dans les romans mais sur-représentée dans les poèmes. La fiction en prose, à l'inverse du poème, ne pourrait donc être un lieu d'expression du « je » narrant, et la nouvelle serait une forme intermédiaire entre écriture romanesque et écriture poétique puisqu'elle en propose quelques tentatives. Le « je » narrant apparent (second pôle) corrobore cette idée. Omniprésent dans les poèmes (le plus souvent en tant que « je » autodiégétique), absent des romans, il se présente dans les nouvelles une fois en tant que « je » autodiégétique (« How I Built Myself a House »), plusieurs fois en tant que « je » homodiégétique (« A Tryst at an Ancient Earthwork » et dans les récits-cadre des nouvelles de schéma 4) ainsi qu'en tant que « je » hétérodiégétique (les nouvelles de schéma 2). Ce n'est cependant pas toujours sous cette forme (en tant que sujet grammatical) qu'il se donne à voir là où il est attendu. En effet, il est souvent implicite, étant remplacé par des formes dérivées telles que le « nous » inclusif, l'adjectif possessif ou le pronom personnel complément. A l'inverse c'est aussi grâce à l'une de ces formes dérivées, le « nous » inclusif, qu'il s'impose comme présence au lecteur lorsqu'il n'est pas attendu, en schéma 3 par exemple. L'auteur cherche à la fois à imposer son narrateur par le biais du « je » narrant-sujet de discours, et à préserver ce « je » d'un contact direct avec le lecteur. Différemment formulé, on dira qu'il est tout aussi difficile à l'auteur d'effacer le « je » narrant que de le laisser sous cette forme. Les choix d'écriture s'orientent vers un narrateur qui ne parle pas nécessairement de lui (le premier pôle concerne seulement deux nouvelles) mais qui cherche systématiquement à s'imposer comme sujet de discours, plutôt implicitement que sous la forme trop directe du « je » (le second pôle concerne toutes les nouvelles hormis les quinze

textes relevant du schéma 5). Le troisième pôle, le narrateur comme conteur, est représenté par la majorité des nouvelles. Seul dans un petit nombre de nouvelles, les cinq textes de schéma 4, le narrateur extradiégétique est privé de cette fonction. A la différence des nouvelles de schéma 5 dont le récit-cadre du narrateur extradiégétique, à l'instar du discours intradiégétique, raconte une histoire, le récit-cadre des textes de schéma 4 a essentiellement pour fonction de présenter la scène de narration intradiégétique. Le narrateur extradiégétique est donc subordonné à son homologue intradiégétique, ce qui n'est pas le cas en schéma 5 où il se pose en rival de celui-ci. Dans deux des cinq nouvelles de schéma 4 cependant, « The Fiddler of the Reels » (LLI) et « What the Shepherd Saw » (CM), la non-délimitation des deux types de discours provoque une confusion quant à l'instance narratrice. En effet, ces deux discours se mêlent car il n'y a pas de guillemets citationnels. Le lecteur ne sait plus alors qui est l'énonciateur du discours qu'il reçoit. Le narrateur intradiégétique n'est plus alors le seul conteur possible. Ce procédé d'écriture, qui réinstalle potentiellement le narrateur dans sa fonction de conteur d'histoires, est une preuve supplémentaire de la préférence de l'auteur pour un narrateur extradiégétique-conteur.

Malgré la grande diversié des postures narratives, des constantes apparaissent qui mettent à jour des choix d'écriture. Ils se portent sur un narrateur qui est conteur (présent) mais qui n'a aucun lien avec l'histoire contée (absent), qui s'impose en tant qu'instance de discours (présence) mais dont le « je » narrant est souvent suggéré par des formes dérivées plutôt que directement exprimé (absence), il reste pour ainsi dire caché, hors d'atteinte. Un tel profil correspond au narrateur du schéma 3, le plus répandu non seulement en raison du nombre de nouvelles qu'il concerne (en cela le schéma 3, qui compte quinze nouvelles, serait équivalent au schéma 5, qui en compte quinze également) mais aussi parce qu'il est le plus régulièrement utilisé par l'auteur à la fois lors de la rédaction des textes et au moment de leur agencement en recueil. A partir de son introduction en 1874, ce schéma est régulièrement choisi jusqu'en 1900. Il est d'ailleurs le seul à être systématiquement utilisé lorsque pour une même année, plusieurs nouvelles sont écrites et que par conséquent plusieurs schémas s'offrent au choix. D'autre part, il est également le seul schéma

qui soit représenté dans tous les recueils : les nouvelles de *A Group of Noble Dames* obéissent certes au schéma 5, mais le récit-cadre de ces textes relève finalement du schéma 3. C'est dans ce schéma 3 que le narrateur extradiégétique s'approche peut-être le mieux de ce que l'auteur semble créer dans ses nouvelles, consciemment ou non : un narrateur du seuil, de l'entre-deux, en équilibre entre absence et présence. Les choix d'écriture que représentent les différentes postures tendent à faire du narrateur une présence dans le texte, mais une présence problématique qui n'engage qu'indirectement son « je » dans la transaction narrative, plus sous-entendue qu'affirmée par un franc « je » qui serait mené tout au long du texte.

L'écriture de la nouvelle hardyenne se veut ainsi à la fois lieu d'énonciation d'une subjectivité, celle du « je » extradiégétique, et lieu d'effacement de cette subjectivité. Son narrateur extradiégétique fonctionne en effet sur un mode binaire (et, et) qui conjugue la présence et l'absence. Mieux que les romans (ils sont caractérisés par le seul schéma 3, il est donc malaisé d'effectuer des comparaisons et d'observer des constantes) et les poèmes de l'auteur (le « je » du narrateur s'y raconte librement car aucune stratégie d'effacement n'y est nécessaire), l'écriture des nouvelles se caractérise par l'attirance vers ces deux pôles, deux propositions antagonistes et concomitantes. Mais que révèle une observation du discours narratif en termes de choix d'écriture ? Cette dichotomie se trouve-t-elle confirmée en tant que schème d'écriture dominant ? Le narrateur continue-t-il d'apparaître en équilibre entre deux seuils selon deux postures dichotomiques ? La partie suivante cherche à éclairer ces questionnements.

Deuxième partie

Thomas Hardy et le texte de nouvelles :

Le narrateur entre absence et présence ?

L'étude de la structure narrative a révélé que le projet d'écriture de la nouvelle hardyenne reposait sur une dichotomie, la position du narrateur étant celle d'un entre-deux, au seuil entre le champ de la présence et le champ de l'absence. Il s'agit ici de quitter le domaine de la structure narrative et des schémas narratifs pour observer plus précisément le discours narratif et le mettre à l'épreuve de ces conclusions.

Les chapitres qui suivent sont consacrés au rôle dévolu au narrateur extradiégétique, à la part textuelle qui lui est allouée ainsi qu'à celle réservée aux autres personnages en fonction de leur origine sociale et leur sexe. Le mode d'inscription du discours des personnages et le processus de focalisation seront également étudiés. L'examen de ces différents points permettra de mettre en lumière les choix d'écriture retenus par l'auteur et de préciser quelques-uns des contours de la figure du narrateur[1] telle qu'elle est créée par le texte.

1 L'expression « figure du narrateur » est imitée du titre de l'ouvrage de Maurice Couturier *La Figure de l'auteur*, (Paris : Seuil, 1995)

Chapitre I

Un narrateur discret ?

1. Le narrateur : géniteur ou passeur ?

Le narrateur est, à première vue au moins, une instance textuelle discrète dont le rôle est minimisé. En effet, il est à la fois géniteur et transmetteur de récit dans dix-sept textes seulement, autrement dit dans moins de la moitié des nouvelles. Il s'agit des deux nouvelles de schéma 1 (« How I Built Myself a House » et « A Tryst at an Ancient Earthwork ») et des quinze nouvelles de schéma 3 : « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), « Indiscretion in the Life of an Heiress » (uncollected), « The Distracted Preacher » (WT), « Fellow-Townsmen » (WT), « The Three Strangers » (WT), « Interlopers at the Knap » (WT), « The Withered Arm » (WT), « The Waiting Supper » (CM), « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI), « Old Mrs. Chundle » (uncollected), « To Please his Wife » (LLI), « On the Western Circuit » (LLI), « For Conscience Sake » (LLI), « The Son's Veto » (LLI), « An Imaginative Woman » (LLI). Le nombre de dix-huit est atteint si « A Changed Man » (CM) est ajoutée : l'étude de cette nouvelle a en effet montré que les schémas 1 et 3 sont les deux schémas dominants qui en régissent la structure narrative. Dans les vingt-quatre autres textes du corpus, ce rôle de géniteur et de conteur n'est pas confié au seul narrateur extradiégétique puisqu'en schéma 2, il a reçu le récit d'un tiers,[1] en schéma 4 c'est un narrateur intradiégétique qui raconte l'histoire (le narrateur extradiégétique est dans l'auditoire),[2] et en schéma 5 c'est également un narrateur intradiégétique qui raconte l'histoire (le narrateur extradiégétique n'est pas dans l'auditoire, il est géniteur et conteur d'une histoire qui n'est pas l'histoire éponyme).[3]

Ainsi en schéma 2, qui concerne quatre textes (« The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), « The Grave by the Handpost » (CM), « The Duke's Reappearance » (CM), « The Romantic Adventures of a

1 Quatre textes sont concernés : « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), « The Grave by the Handpost » (CM), « The Duke's Reappearance » (CM), « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM).
2 Cinq textes sont concernés : « A Tradition of Eighteen Hundred and Four » (WT), « The Fiddler of the Reels » (LLI), « What the Shepherd Saw » (CM), « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), « Master John Horseleigh, Knight » (CM).
3 Quinze textes sont concernés : les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI), « Alicia's Diary » (CM), « Enter a Dragoon (CM), « A Mere Interlude » (CM), « The Doctor's Legend » (uncollected).

Milkmaid » (CM), le narrateur extradiégétique est censé être essentiellement un receveur et un passeur d'histoire. Il n'intervient donc à première vue qu'en tant que relais entre le narrateur originel (ou géniteur), et le narrataire qu'est le lecteur. C'est ce que laisse entendre son discours dans les nouvelles concernées. Voici ce qu'il dit par exemple dans « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT) :

> Some of [these many characteristic tales] I have repeated; most of them I have forgotten; one I have never repeated, and assuredly can never forget.[1]

Les verbes « répéter » et « oublier » résument sa fonction : transmettre ou oublier. Il est certes mis en position de sujet grammatical, mais il n'est finalement pas véritablement actif, étant plutôt le maillon d'une chaîne, un exécutant. Ainsi il répète ou oublie, mais il ne crée pas. Son « je » en tant que pronom nominatif disparaît ensuite presque sans surprise pour être remplacé par un déictique à l'accusatif :

> Phyllis told *me* the story with her own lips. She was then an old lady of seventy-five, and her *auditor* a *lad* of fifteen.[2]

En raison de sa position grammaticale, le narrateur n'est plus cette fois sujet, mais complément d'objet. Cela se lit comme une représentation métaphorique de sa fonction première : il est « auditeur », et en tant que tel il reçoit, mais n'agit pas. Dans le même ordre d'idée, « lad » est un terme familier qui connote l'immaturité bien plus que ne l'auraient fait « boy » ou « adolescent ». Ce second substantif, d'origine latine comme le sont de nombreux vocables utilisés par l'auteur dans ses textes, aurait d'ailleurs ajouté une nuance de maturité et de sérieux. Or c'est justement ce que « lad » ne fait pas. Il s'agit bien ici pour l'auteur de suggérer, par

1 « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 35.
2 *Ibid*. Mes italiques.

des choix grammaticaux autant que lexicaux, la position passive du narrateur et de créer l'effet d'une minimisation de son rôle.

Dans « The Grave by the Handpost » (CM), le premier mot est « je », déictique par lequel le narrateur extradiégétique se désigne. Il n'apparaîtra plus ensuite. A quelques lignes de là, dans une parenthèse qui précise l'identité des premiers passeurs d'histoire, une ellipse permet même de passer sous silence le rôle du narrateur extradiégétique comme receveur d'histoire. Cette instance disparaît ainsi complètement du texte :

> […] according to the testimony of William Dewy of Mellstock, Michael Mail, and others […].[1]

Voici un montage qui réintroduit le syntagme prépositionnel sous-entendu. Il est rajouté entre crochets et fait réapparaître le narrateur, au moins comme complément grammatical, autrement dit au moins dans son rôle passif de receveur :

> […] according to the[ir] testimony [to me or to the person who transmitted it to me] of William Dewy of Mellstock, Michael Mail, and others […].

Une page plus loin, un passif sans son complément d'agent, « by me » « me » désignant le narrateur extradiégétique), semble laisser entendre que si un conteur est certes indispensable pour qu'une histoire puisse être transmise, il est interchangeable en ce sens que son identité est moins importante que sa fonction : « [Long Ash Lane] has often been mentioned in these narratives ».[2]

L'emploi du déictique de la première personne du singulier à l'acccusatif de même que l'ellipse, lorsqu'elle est possible, sont ainsi deux

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 664.
2 *Ibid.*, 665.

procédés d'écriture grâce auxquels le rôle du narrateur paraît minimisé. Voici une autre illustration du premier de ces deux procédés, tirée de « The Duke's Reappearance » (CM). A nouveau le déictique désignant le narrateur est un accusatif qui fait de lui un complément, un receveur passif, et non un sujet actif : « According to the kinsman who told me the story […] ».[1] Lorsqu'il arrive au terme de sa narration, ce narrateur rappelle sa présence au lecteur par un adjectif possessif indiquant sa relation au passeur d'histoire originel : « my kinsman ».[2] Mais ici non plus, il n'est pas en position de sujet actif.

Le cas de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), la première des quatre nouvelles à être écrite mais la dernière à paraître en recueil, nuance toutefois ces conclusions. Dans cette nouvelle en effet, le narrateur extradiégétique adopte parfois une attitude franchement ostentatoire qui contraste avec la discrétion notée jusque-là. Ainsi, s'il se contente d'une parenthèse pour indiquer au lecteur ses sources, « (by the testimony of the land-surveyor, my authority for the particulars of this story, a gentleman with the faintest curve of humour on his lips) »,[3] il s'impose néanmoins en d'autres occasions de façon très marquée et parfois même en tant que sujet actif, ce qu'il n'était pas dans la parenthèse : « But, leaving conjecture, let me state what happened », « Margery's quiet was broken, as we have seen, by a slight start […] », « We now leave the scene in the bedroom for a spot not many yards off», « but, as we know, she was not married to the baron ».[4] Dans aucun autre texte du corpus le recours à des déictiques dont le référent est le narrateur, ou le narrateur et le lecteur, n'est aussi fréquent. La longueur du texte, qui dépasse celle des autres nouvelles, peut être une explication. L'auteur parviendrait ainsi à réduire son narrateur à un rôle secondaire et passif dans un texte relativement court, mais, comme si cela exigeait de lui un effort et contrariait une tendance naturelle, il ne le pourrait plus une fois dépassée une certaine longueur. Cette tendance naturelle reprendrait alors le dessus, l'effort ne pouvant être prolongé plus longtemps. Par ailleurs, cette nouvelle est

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 749.
2 *Ibid*., 756.
3 *Ibid*., 788.
4 *Ibid*., 826, 836, 842, 843.

également la seule qui introduise aussi franchement le merveilleux. Margery, la laitière éponyme, est en effet une Cendrillon désenchantée dont l'histoire se lit comme une parodie de conte de fées où le merveilleux n'est qu'un rêve inaccessible, et où la très prosaïque réalité triomphe. La jeune fille peut aussi rappeler le Petit Chaperon Rouge puisqu'elle va, elle aussi, chez sa grand-mère apporter des provisions et ne doit pas s'attarder en chemin (« She was the 'Margery' who had been told not to 'bide about long upon the road' »)[1] ; en matière de loup, elle rencontre un baron suicidaire qui la fera rêver et s'éloigner un temps de l'avenir monotone qui l'attend auprès d'un fiancé qu'elle n'aime pas vraiment ; comme la petite fille du conte, Margery rencontre le destin sur son chemin.

Par son discours, le narrateur participe activement à la construction de ce merveilleux. Il s'ingénie par exemple moins à rechercher la vraisemblance qu'à donner à des personnages banals, une laitière de province et un aristocrate dépressif et désoeuvré, des allures de héros stéréotypés de contes de fées. Mais il ne peut se contenter d'apparaître comme simple receveur d'histoire sans risquer de menacer sa propre vraisemblance et d'écorner sa crédibilité auprès du lecteur : l'histoire peut sembler irréelle, le narrateur, lui, doit donner l'impression qu'il vient du même monde que le lecteur. Ses intrusions en « je » narrant lui permettent alors de prendre une certaine distance avec les personnages : elles agissent comme autant d'itérations de la formule consacrée « il était une fois » qui provoque un effet de fiction et délimite clairement l'espace du conte comme distinct de celui du conteur. Le lecteur est ainsi privé de toute possibilité d'identification avec des personnages que le narrateur met à distance en les réduisant à leur dimension de personnages de conte de fées dont les mésaventures amusent plus qu'elles ne touchent. Comme dans « Alice's Adventures in Wonderland », le narrateur est d'autant plus vraisemblable que ce qu'il raconte est douteux. Par contraste avec l'univers diégétique fictif, le monde de l'extradiégèse apparaît comme le monde de la réalité. Le cas de cette nouvelle est intéressant en ce qu'il permet de remarquer que si le narrateur peut intervenir de la sorte dans un texte dont il n'est censé être que le passeur, s'il peut agir sur ce texte en l'interrompant pour signaler sa

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 789.

présence et donc différer l'information à transmettre, en d'autres termes s'il peut sortir du rôle de simple intermédiaire entre le lecteur et l'histoire, cela signifie qu'il est en fait investi de plus de pouvoir qu'il n'en donne l'impression. Sa passivité et sa discrétion relèvent donc d'une stratégie d'écriture, elles sont des postures du narrateur plutôt que de véritables traits caractéristiques.

Dans les cinq nouvelles relevant du schéma 4, « A Tradition of Eighteen Hundred and Four » (WT), « The Fiddler of the Reels » (LLI), « What the Shepherd Saw » (CM), « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), et « Master John Horseleigh, Knight » (CM), le narrateur extradiégétique, également dans l'auditoire, se présente comme un membre parmi d'autres qui reçoit le récit. Les mêmes procédés que pour les textes de schéma 2 sont utilisés pour minimiser son rôle. Ainsi dans « The Fiddler of the Reels » (LLI), le narrateur se place avec les autres membres de l'auditoire en position de compléments (ou accusatif) et non de sujets (ou nominatif) : « These observations led us to talk […] ».[1] Dans certains textes, les procès désignés par les seuls verbes dont le narrateur est le sujet n'indiquent pas de véritables processus mais une sorte d'état,[2] celui d'écoutant, de receveur de récit. Là encore, ce n'est pas un « je » mais un « nous » collectif, et parfois même une troisième personne, qui marquent la présence du narrateur : « We who listened to old Selby that night […] »,[3] « The writer, quite a youth, was present merely as a listener »,[4] « (he had opened his pocket-book, and now read aloud the extract; afterwards handing round the book to us, wherein we saw the following) […] ».[5] Ces procédés divers — le narrateur comme sujet de verbes ne désignant pas de véritable processus, le recours au « nous » collectif sous lequel se cache le « je », la forme extrême qu'est la troisième personne qui fait de ce narrateur l'absent, sa destitution de la fonction de sujet et sa mise au rang de complément — se révèlent comme autant de stratégies d'écriture

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 494.
2 « Un verbe renvoie toujours à un procès. Il y a deux sortes de procès : les **processus** et les **états** ». Groussier & Chantefort, *Grammaire anglaise, thèmes construits*, *op. cit.*, 228. Caractères gras dans le texte.
3 « A Tradition of 1804 » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 33.
4 « A Committee-Man of the 'Terror' » (CM), *ibid.*, 724.
5 « Master John Horseleigh, Knight » (CM), *ibid.*, 737.

œuvrant à la création d'un narrateur extradiégétique au profil discret, presque insignifiant. D'ailleurs dans « What the Shepherd Saw » (CM), l'auditoire dont ce narrateur fait partie n'est mentionné qu'obliquement :

> The genial Justice of the Peace — now, alas, no more — who made himself responsible for the facts of this story, used to begin in the good old-fashioned way with a bright moonlight night and a mysterious figure, an excellent stroke for an opening, even to this day, if well-followed up. The Christmas moon (he would say) was showing her cold face to the upland […].[1]

C'est l'exclamation combinée aux fréquentatifs « used to » « would » qui suggère la présence répétée du narrateur extradiégétique lors de ces séances. Aucun déictique ni verbe indiquant le rôle du narrateur extradiégétique ne sont utilisés, et cette instance, selon les apparences au moins, est rendue presque inexistante.

Le schéma 5 concerne quinze textes : les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI), « Alicia's Diary » (CM), « Enter a Dragoon (CM), « A Mere Interlude » (CM), « The Doctor's Legend » (uncollected). Dans ces textes qui ne prévoient le narrateur extradiégétique ni comme conteur (il y a un narrateur intradiégétique) ni même comme membre de l'auditoire, il ne se trouve donc pas de « je » narrant, de « nous » collectif ou encore de verbe désignant la réception ou la transmission du récit par le narrateur extradiégétique. Parmi ces textes d'ailleurs, certains présentent un récit-cadre extrêmement réduit, comme « Enter a Dragoon » (CM) et « Alicia's Diary » (CM). Dans « Enter a Dragoon » (CM) il se réduit à une parenthèse : « (said the gentleman who is responsible for the truth of this story) ».[1] Le narrateur extradiégétique est d'une certaine façon destitué de toute fonction puisque la narration de l'histoire se déroule sans véritable intervention de sa part. Cette diminution extrême du discours narratif est ainsi un autre procédé d'écriture qui permet de présenter le narrateur extradiégétique comme inutile, ou au moins comme non indispensable à la narration de l'histoire. Le cas de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 704

« Alicia's Diary » (CM) est cependant particulier en ce sens que comme « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), cette nouvelle introduit un élément qui nuance cette conclusion. Certes le narrateur est relégué au paratexte que constituent les titres découpant le journal intime d'Alicia en différentes parties. Certes donc, il semble parfaitement inutile pour le bon déroulement du récit intradiégétique, d'autant plus que les titres qui constituent son discours n'apportent aucune information que le lecteur ne soit destiné à apprendre ou à déduire du discours d'Alicia. Voici d'ailleurs quelques exemples : « She Misses Her Sister », « News Interesting and Serious », « Her Glooms Lightens a Little », « She Beholds the Attractive Stranger », « Her Situation is a Trying One », « Her Ingenuity Instigates Her », « A Surprise Awaits Her ». Ces titres, en tant que prolepses, anticipent ce que le lecteur va apprendre ou déduire. Le discours narratif, réduit à ces titres, ne raconte donc pas, comme dans *A Group of Nobles Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI) et « The Doctor's Legend » (uncollected) dont il va être question plus bas, une autre histoire que le récit intradiégétique de ces textes, mais la même histoire, bien qu'abrégée. Une telle redondance ne peut être que suspecte. De fait, le narrateur extradiégétique n'apparaît pas seulement comme un rival du narrateur intradiégétique puisque comme lui, il raconte une histoire, mais aussi comme une instance qui le supplante : ses titres résument la partie à venir et livrent, avant le discours intradiégétique, l'information au lecteur. Tout comme le discours extradiégétique de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » laisse entendre que la passivité et la discrétion du narrateur sont des postures plutôt que de véritables traits caractéristiques, le discours extradiégétique de « Alicia's Diary » montre que le narrateur n'est pas uniquement envisagé comme une instance reléguée à un rôle subalterne. Ce personnage est ainsi double parce qu'il naît de choix d'écriture qui semblent s'opposer : il se présente comme passif, mais au-delà de cette discrétion, il apparaît aussi comme une présence qui s'affirme.

Dans les dix nouvelles de *A Group of Nobles Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI) et « The Doctor's Legend » (uncollected), le discours narratif occupe une plus grande portion de l'espace textuel que dans

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 675.

« Enter a Dragoon » (CM) et « Alicia's Diary » puisque le narrateur extradiégétique y raconte une histoire en parallèle à celle des narrateurs intradiégétiques. Il semble donc dégagé de tout lien avec les récits des narrateurs intradiégétiques, et de toute responsabilité quant à la compréhension de ces récits par le lecteur, d'autant plus que dans ces nouvelles, les récits intradiégétiques sont clairement délimités. Ils sont donc d'une certaine façon autonomes par rapport au discours extradiégétique, ce qui renforce l'idée d'une apparente inutilité du narrateur extradiégétique.

Si les schémas 4 et 5 supposent une forme de délégitimisation du narrateur extradiégétique puisque la fonction de transmission du récit est censée être assumée par un narrateur intradiégétique, certains textes relevant de ces schémas font aussi état d'un procédé d'écriture permettant, à l'inverse, de réinstaller le narrateur extradiégétique dans cette fonction. Ainsi, dans « The Fiddler of the Reels » (LLI) et « What the Shepherd Saw » (CM) pour le schéma 4, et dans « A Mere Interlude » (CM) pour le schéma 5, les discours extradiégétique et intradiégétique ne sont pas clairement délimités. Le discours livrant l'histoire est donc autant intradiégétique qu'extradiégétique, étant donné qu'il est impossible de distinguer entre les deux tendances. Ce procédé de récit à deux mains, en replaçant le narrateur extradiégétique en position de conteur, introduit une note d'ambivalence. En effet, ces nouvelles témoignent de deux stratégies d'écriture inverses. Elles rendent compte, d'une part d'une tentative de diminuer le rôle du narrateur extradiégétique qui est privé de la fonction de transmettre l'histoire (c'est le propre des schémas 4 et 5), et de l'autre d'une tentative d'en faire, malgré tout, un transmetteur de cette histoire. C'est un exemple de plus qui montre que les choix d'écriture, dichotomiques, procèdent d'un projet d'écriture lui-même double : faire du narrateur une instance à la fois passive et discrète et une instance qui s'affirme. Dans de nombreuses nouvelles, le narrateur extradiégétique est ainsi relégué à un rôle secondaire voire parfois même destitué de toute fonction dans le processus de transmission du récit éponyme. C'est l'effet produit par le recours à des pronoms personnels compléments plutôt que sujets, au « nous » collectif ou encore à la troisième personne du singulier pour désigner ce narrateur, par la mise du narrateur en position de sujet de verbes ne désignant pas de véritables processus, par la présence d'un

narrateur intradiégétique qui transmet l'histoire ou encore par la diminution extrême du discours extradiégétique. Mais autant de contre-exemples viennent confirmer l'impression première d'un narrateur bien présent, autrement dit d'un narrateur comme une instance du seuil et de l'entre-deux.

2. Le texte de nouvelles comme microcosme idéal

D'autres procédés sont également utilisés pour créer un effet de mise en retrait du narrateur extradiégétique. L'un d'eux consiste à faire du texte un espace de la totalité, dans lequel les différentes classes sociales et les deux sexes sont représentés, soit en tant que sujets de discours, soit au moins en tant qu'objets de discours. Le narrateur n'apparaît donc pas, à première vue, comme dominant par sa voix, ou par la catégorie sociale ou sexuelle qu'il représenterait. Il semble être une voix parmi d'autres. Ainsi, dans les nouvelles tout comme dans les romans de l'auteur, les différentes classes sociales sont souvent à la fois objets et sujets de discours : ce sont les « petites ironies de la vie » qui constituent les intrigues, et par ailleurs leur discours est représenté textuellement et occupe donc une partie de l'espace textuel. Ces deux fonctions (objet de discours, sujet de discours) sont également réparties équitablement entre les deux sexes. Armée, noblesse, clergé, bourgeoisie de ville et classe aisée de village, classes laborieuses, hommes, femmes, tous sont aussi bien narrants que narrés. C'est du moins l'impression qui domine.

Dans le discours extradiégétique des nouvelles, mais aussi dans le discours intradiégétique lorsqu'il existe, les différentes classes sociales et les deux sexes sont assez équitablement représentés. Ainsi, si les textes sont classés en quatre catégories selon que le personnage principal est masculin (vingt-deux textes), féminin (vingt-quatre textes), à dominante masculine ou à dominante féminine pour les cas où le classement s'avère malaisé du fait d'un partage assez équivalent entre plusieurs personnages de sexe différent (respectivement quatre et zéro textes), il apparaît que l'élément féminin et son corrélatif masculin se partagent le texte de façon relativement égalitaire, le rapport étant de vingt-six à vingt-quatre. Ce

partage est idéalement représenté dans « The Waiting Supper » (CM) où aucune dominante, féminine ou masculine, n'est perceptible car il y a deux personnages principaux, deux amants, dont par exemple le discours indirect libre ponctue de temps à autre le discours du narrateur extradiégétique en égale proportion, et qui sont tout autant focalisateurs que focalisés par cette instance. Dans *The History of the Hardcomes*, un texte de « A Few Crusted Characters » (LLI), il n'y a pas non plus de dominante.

Toutes les classes sociales sont également représentées en tant qu'objets de discours, tant extradiégétique qu'intradiégétique. Les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, « Alicia's Diary » (CM), « Master John Horseleigh, Knight » (CM) et « The Doctor's Legend » (uncollected), pour lesquelles ce n'est pas le narrateur extradiégétique qui raconte l'histoire, les personnages principaux sont des aristocrates. Dans « What the Shepherd Saw » (CM), « The Duke's Reappearance » (CM), « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), et « The Waiting Supper » (CM), les destins de membres de l'aristocratie et de ruraux sont mêlés ou se croisent. Les nouvelles restantes mettent en scène des villageois (paysans, laitiers, bergers, fermiers, spécialistes de toiture en chaume, épiciers, maîtres d'école, brasseurs, petits commerçants, pasteurs) ou des citadins (bourgeois aisé dont la profession n'est pas spécifiée, employée de maison, fabricant d'armes à feu, officier de l'état civil, historien, avocat, entrepreneur).

Par ailleurs, lorsque deux niveaux de narration coexistent, le chronotope dans lequel s'insère la narration intradiégétique, caractérisé par un espace clos et une unité de temps définie, bornée à gauche et à droite, se présente en général comme un chronotope idéal. Il semble en effet que la situation de narration intradiégétique liant le narrateur intradiégétique et ses narrataires abolisse les codes sociaux régissant les rapports entre les classes. Par exemple, la diégèse de *A Group of Noble Dames* représente un groupe socialement, intellectuellement, et moralement hétéroclite dont les membres, leurs occupations habituelles étant ici remplacées pour cause de mauvais temps par une activité de conteurs, se côtoient librement avant de retourner aux contraintes sociales qui les sépareront de nouveau lorsque ce temps idéal sera achevé. C'est ce que laisse entendre le narrateur extradiégétique :

> This Club was of an inclusive and intersocial character; to a degree, indeed, remarkable for the part of England in which it had its being [...].[1]

> It would probably not be until the next summer meeting, months away in the future, that the easy intercourse which now existed between them all would repeat itself. The crimson malster, for instance, knew that on the following market-day his friends the President, the Rural dean, and the Bookworm would pass him in the street, if they met him, with the barest nod of civility, the President and the Colonel for social reasons, the Bookworm for intellectual reasons, and the Rural Dean for moral ones, the latter being a staunch teetotaler, dead against John Barleycorn.[2]

Des bornes spatio-temporelles délimitent clairement ce chronotope. Il s'agit d'un espace clos : « the museum of the town whose buildings and environs were to be visited by the members »,[3] ainsi que d'une unité de temps tout aussi déterminée (le temps que mettra la pluie à tomber et l'orage à gronder) pendant laquelle les activités normales du club sont suspendues. Ce chronotope est idéal car, n'étant pas régi par les règles sociales usuelles, il instaure d'autres liens, inconcevables hors de ses limites. Le cas se reproduit dans « A Few Crusted Characters » (LLI) où le modèle de *The Canterbury Tales* est franchement prégnant. La carriole en partance d'une ville, dont le narrateur tait le nom, devient, le temps du trajet jusqu'à Longpuddle, un espace hors de l'espace, et ouvre sur un temps hors du temps. Là, tous les passagers ou presque (neuf voyageurs parmi les douze) se relaient comme autant de conteurs autour du fils de John Lackland de retour au pays après un long exil. Et à la façon du mythe défini par Mircea Eliade qui, lorsqu'il est réitéré, par une parole ou un geste symbolique, permet de quitter le temps profane pour intégrer le temps sacré, l'acte de narration des passagers réactualise un temps révolu, le passé mythique de cette communauté, et le font coïncider avec le moment présent. La comparaison avec Mircea Eliade s'arrête ici puisque les neuf histoires

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 244-245.
2 *Ibid*., 373-374.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 245.

constituent un schème inverse à celui du mythe. Elles n'introduisent pas le sacré mais le profane. Elles sont comme autant de légendes mais relatent, non les vies de saints,[1] mais les existences (finalement pas si) ordinaires de gens du village qui ont pour la plupart, à présent, disparu. Pourtant, à ce moment précis où passé et présent se rejoignent, les règles sociales sont abolies et seuls restent des conteurs.

Dans ce chronotope idéal, la narration, autrement dit l'acte créateur par lequel le récit advient, peut être accessible à tous. En effet dans ces textes, comme d'ailleurs dans ceux de *A Group of Noble Dames*, chacun des narrateurs intradiégétiques accomplit, par sa narration, l'acte d'un thaumaturge, et ceci quelle que soit son origine sociale et sa tendance morale ou intellectuelle (pour reprendre les critères qu'énonce le narrateur extradiégétique de *A Group of Noble Dames*).[2] Chaque conteur est en effet un sujet agissant qui recrée, qui rend à la vie, ce qui n'existe plus. Dans une mesure moindre, cette situation se retrouve dans « A Tradition of 1804 » (WT). Dans cette nouvelle l'espace, clos également, est l'âtre de la cuisine d'une auberge où l'assistance, dont le narrateur extradiégétique fait partie, se retrouve le temps d'une averse. Ils vont entendre l'histoire du vieux Solomon Selby, fils de berger, et berger lui–même du temps de sa jeunesse. A nouveau, il est possible de parler de microcosme idéal car c'est l'un de ces « rustics », ces petites gens qui constituent en général la toile de fond des récits, qui accède, ou plutôt à qui il est permis d'accéder, à la position de sujet de discours en tant que narrateur, et à une fonction de thaumaturge qui ressuscite le passé. Et lorsque ces petites gens n'opèrent pas en qualité de narrateur, il leur est néanmoins bien souvent donné un rôle de participant à l'élaboration du récit, témoignage sans lequel le récit ne pourrait exister. Voici en effet ce que dit le narrateur extradiégétique de « A Grave by the Handpost » (CM) :

> It was on a dark, yet mild and exceptionally dry evening at Christmas-time (according to the testimony of William Dewy of Mellstock, Michael Mail and others) that the choir of Chalk-

1 André Jolles, *Formes simples* (Paris : Seuil, 1972) [27-54].
2 Voir citations 1 et 2 page 94.

> Newton […] left their home just before midnight to repeat their annual harmonies under the windows of the local population.[1]

Dans « A Committee-Man of the 'Terror' », aucune information n'est livrée sur la conteuse, « old Mrs H— », ni sur son auditoire, « we », dont le narrateur extradiégétique fait partie, « The writer, quite a youth, was present merely as a listener ».[1] Le chronotope n'est pas non plus défini, mais ici c'est en quelque sorte le récit du narrateur intradiégétique qui le crée. La parole de ce conteur introduit l'auditoire dans un espace-temps idéal, celui de la voix qui conte, et qui existe tant qu'elle se fait entendre. Les identités sociales alors n'importent plus ; il ne reste qu'un auditoire, une sorte d'organisme vivant que désigne le collectif « we ».

En faisant de l'univers narré un microcosme idéal, et du niveau intradiégétique un chronotope idéal sans y associer directement le narrateur extradiégétique, l'auteur parvient à minimiser le rôle de ce dernier, qui aurait pu, par exemple, être représenté dans la diégèse-chronotope idéal de *A Group of Noble Dames* ou « A Few Crusted Characters » (LLI) en tant que narrateur intradiégétique, unique ou joint à d'autres narrateurs. De même, le choix de la société humaine dans toute sa variété sociale et sexuée comme sujet et objet de discours permet de relativiser la condition sociale et le sexe auxquels le narrateur extradiégétique appartient, et ne les laisse pas apparaître comme dominants. Ce n'eût pas été le cas si un seul type de sujet de discours, un bourgeois lettré par exemple, avait été choisi. Le narrateur serait alors apparu en représentant d'une classe qui seule est en droit d'accéder à la parole et de représenter le monde par son discours, autrement dit d'être dotée d'une forme de pouvoir sur le monde. Les objets de discours pouvaient aussi être limités à une classe ou un sexe particuliers. L'idéologie véhiculée par un texte dont l'objet eût été invariablement les femmes ou les petites gens n'aurait fait que reproduire l'idéologie en vigueur dans le monde de l'auteur. Ces deux groupes, déjà privés de pouvoir, au sens de pouvoir discursif, dans la société victorienne (on parle pour eux, ils sont pris en charge par le discours d'autres groupes pressentis comme plus qualifiés), ne l'auraient pas moins été dans des textes où ils

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 664.

n'auraient été qu'objets de discours. A l'inverse, des textes ayant pour unique objet les représentants de la classe bourgeoise ou aristocrate eussent entraîné un commentaire quelque peu similaire : les autres classes eussent été non seulement privées de voix mais aussi d'existence. L'écriture n'eût pas alors représenté la société dans sa diversité, mais un monde fantasmé, uniforme et monochrome. Elle eût engendré entre le narrant (le narrateur), le narré (l'objet de son discours) et le narrataire (le recevant, ou lecteur programmé par le texte) une relation endogame, un lien d'identité. Elle eût créé du même. L'écriture des nouvelles évite cela. Elle semble chercher à représenter l'altérité et à ne pas imposer le narrateur extradiégétique en figure dominante. Le texte de nouvelles apparaît comme microcosme idéal, plus que dans les romans où le rôle de conteur est assuré par un narrateur extradiégétique.

Ces conclusions peuvent cependant être nuancées. En effet tout d'abord, si le discours des petites gens et des femmes est, certes, représenté textuellement, une observation plus précise des textes montre que la majorité des narrateurs (intradiégétiques) appartient aux classes supérieures, et sont de genre masculin. C'est dans cette catégorie que peut se ranger le narrateur extradiégétique.[2] A l'inverse, les personnages narrés, autrement dit ceux dont l'histoire est racontée, sont le plus souvent des femmes et/ou des petites gens. Le pouvoir qu'engendre la position de sujet de discours (par opposition à une position d'objet de discours) est donc conferré essentiellement au narrateur extradiégétique ou à des narrateurs intradiégétiques équivalents par le genre et le statut social. La répartition du pouvoir discursif n'est donc pas créatrice d'une minimisation de la présence du narrateur, d'autant plus que lorsque ce dernier est absent dans la mesure où il n'est pas conteur, il est en quelque sorte remplacé par un narrateur (intradiégétique) fonctionnant alors comme une sorte de double. Rien en effet ne distingue la langue de la plupart des narrateurs intradiégétiques de celle du narrateur extradiégétique. Et c'est bien plutôt pour le discours des petites gens narrateurs qu'un effort semble fait afin de le démarquer de celui du narrateur extradiégétique (imitation de l'accent,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 724.
2 Sa langue en fait un intellectuel lettré. Notre troisième partie aborde cet aspect.

représentation textuelle d'erreurs grammaticales). Ainsi l'absence du narrateur est-elle toute relative puisque ce dernier se rappelle constamment à la mémoire du lecteur par l'intermédiaire d'autres instances de discours. L'impression première d'un microcosme idéal est ainsi à nuancer.

Par ailleurs, il apparaît également que lorsqu'un narrateur second conte l'histoire, comme c'est le cas dans vingt-cinq textes (« A Tradition of 1804 », les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, les neuf textes de « A Few Crusted Characters », « Alicia's Diary », « Enter a Dragoon », « A Committee-Man of the 'Terror' », « Master John Horseleigh, Knight » et « The Doctor's Legend »), le discours de cette instance commence et termine le texte en trois occasions seulement : « Alicia's Diary », « Enter a Dragoon » et « Master John Horseleigh, Knight ». Dans « A Committee-Man of the 'Terror' », le personnage, certes, achève la narration mais c'est le narrateur extradiégétique qui la débute. Dans les vingt-deux textes restants, le narrateur extradiégétique a un rôle de structure encadrante[1] en tant que son discours encadre les discours intradiégétiques ; il les délimite voire même il les limite puisqu'il en constitue la frontière et qu'en tant que tel, d'une certaine façon, il empêche leur prolifération. Le chronotope idéal créé par exemple dans « A Tradition of 1804 », *A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters », ou « A Committee-Man of the 'Terror' » semble alors, tout comme comme Margery, la laitière de « The Romantic Adventures of A Milkmaid », être une pure fiction. C'est un espace-temps borné, encadré et par conséquent irréel, tandis que, par contraste, seul le monde de l'extradiégèse d'où émane le discours extradiégétique, cette structure encadrante, se pose comme vrai. Le rôle du narrateur n'est donc pas minimisé, bien au contraire. Cette instance est relayée au sein de la diégèse par d'autres narrateurs fonctionnant comme ses doubles. Son discours, lui, est une structure encadrante, et l'univers dont il est issu se pose comme vrai à l'instar du monde du lecteur. L'absence est donc toute relative et se comprend comme une posture plutôt que comme une véritable caractéristique de la figure du narrateur. Elle est une stratégie d'écriture et masque, à peine, un retour en force du narrateur.

1 Je suis redevable au Professeur Colette Stévanovitch de l'Université de Nancy II pour ce terme.

Chapitre II

Prolifération narrative

L'espace textuel est habité par de multiples voix puisqu'il y a de multiples sujets de discours. C'est un espace polyphonique, un concert de voix proliférantes dans lequel celle du narrateur extradiégétique semble n'en être qu'une parmi d'autres. Ce phénomène de prolifération narrative, qui donne au texte sa caractéristique polyphonique, est de deux ordres. On peut distinguer une prolifération narrative diachronique et une prolifération narrative synchronique. L'une et l'autre sont des procédés d'écriture dont l'effet créé est clairement la minimisation de l'importance du narrateur extadiégétique.

La prolifération narrative est dite diachronique lorsqu'elle désigne le récit de narrateurs qui sont censés s'être succédé dans le temps jusqu'au moment présent où ce récit parvient au lecteur engagé dans sa lecture. Cette chaîne de personnages-narrateurs antérieurs, de personnages-passeurs d'histoire, peut être plus ou moins importante. Avec Phyllis (« The Melancholy Hussar of the German Legion (WT)) et Solomon (« A Tradition of 1804 » (WT)), elle est par exemple réduite à son minimum, car il y a un contact direct entre l'instance productrice du récit et le narrateur extradiégétique : Phyllis et Solomon n'ont pas reçu le récit ; ils en sont les géniteurs et ils le transmettent directement au narrateur extradiégétique. En revanche, dans « A Committee-Man of the Terror » (CM) cette chaîne est beaucoup plus longue. En effet, Mademoiselle V— a raconté ce qui lui est arrivé à une personne de sa connaissance qui elle-même a transmis l'histoire à sa fille laquelle à son tour la raconte, entre autres, au narrateur extradiégétique membre de l'auditoire. Les passeurs d'histoire se situent sur un axe qui plonge dans le temps, l'axe diachronique. Ils ne sont pas censés influer sur les événements constituant l'histoire car ils n'en sont pas les acteurs. Ils influent uniquement sur la façon dont ces événements sont transmis en tant que récit. Par exemple, dans « A Committee-Man of the Terror (CM), hormis Mademoiselle V— qui est à la fois génitrice du récit et protagoniste de l'histoire (mais ce n'est pas elle qui la raconte), les personnes censées se succéder dans le temps et mener le récit jusqu'au

narrateur extradiégétique ne sont pas les acteurs mais les passeurs de cette histoire. Ils se situent sur l'axe diachronique.[1]

Le second type de prolifération narrative, la prolifération narrative synchronique, désigne le discours des personnages-acteurs de l'histoire.[2] A la différence des passeurs d'histoire au sens strict, ils agissent sur la nature des événements et donc à l'élaboration de l'histoire. Les exemples de Mademoiselle V—, de Phyllis et de Solomon, montrent que les fonctions de passeurs d'histoire et d'acteurs dans l'histoire peuvent parfois être assumées par un seul personnage.

Pour résumer, l'axe diachronique et la prolifération narrative du même nom concernent les personnages-passeurs de l'histoire, tandis que les personnages-acteurs de l'histoire et leur discours se situent sur l'axe synchronique. Ces deux formes de prolifération narrative mobilisent des techniques identiques car il s'agit chaque fois de discours de personnage. Ce dernier peut être soit inséré dans le discours narratif, soit exister à côté de lui. Dans le premier cas il est transposé (c'est le discours indirect), narrativisé, ou encore il se superpose avec le discours narratif lorsqu'il est question de discours indirect libre. Le second cas est celui du discours rapporté, ou discours direct. Comme il a été souligné ci-dessus au travers des exemples de Phyllis et Solomon, les deux types de prolifération peuvent cohabiter. La prolifération synchronique est de toute façon une donnée permanente étant donné que toutes les nouvelles comportent des personnages dont les discours, sous les différentes formes présentées ci-dessus, sont représentés dans le texte.

1. Prolifération narrative diachronique

a. dimension diachronique du récit

1 Ce sont les instances que Maurice Couturier nomme des « actants discursifs » in *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, 87.
2 Maurice Couturier s'inspire de Greimas et appelle ceux-ci des « actants historiques » in *ibid*.

La prolifération narrative diachronique est un effet de texte résultant d'un procédé d'écriture consistant à suggérer, implicitement ou explicitement, l'existence d'instances de discours autres que le narrateur extradiégétique ou intradiégétique pour transmettre l'histoire. Ces instances se sont soi-disant succédé dans le temps, ce qui confère à l'histoire et au récit qui le transporte une dimension diachronique. Si ce procédé peut viser à un effet de vraisemblabilisation, il provoque aussi inévitablement une minimisation du rôle du narrateur extradiégétique : ce dernier n'est plus la seule instance de discours qui transmet le récit ; le récit est censé avoir commencé à circuler avant lui et non avec lui. Le narrateur est ainsi réduit à n'être que le maillon d'une chaîne remontant dans le temps, et destinée à grandir encore. En même temps, il se produit un effet d'écho dans le texte. En choisissant de faire du récit un énoncé aux multiples locuteurs passeurs successifs à l'instar de la légende, l'auteur lui donne l'apparence d'un composé de strates de discours successifs censées s'être empilées au cours du temps et qui, à la manière du palimpseste, sont susceptibles d'apparaître encore dans la strate la plus émergée, celle du discours narratif. Ce discours n'est pas construit comme monophonique, mais il résonne de nombreuses voix. Cet effet sera discuté après un premier propos consacré au procédé d'écriture que constitue la référence à l'existence de passeurs d'histoire antérieurs au narrateur. Ce procédé est notable dans une grande partie des nouvelles. Quel qu'en soit le motif (la vraisemblabilisation en est un), il provoque un effet de minimisation du rôle du narrateur, avec toutefois quelques nuances. C'est ce qu'il s'agit maintenant de démontrer.

Le schéma 1 n'est pas concerné ici, ce qui était prévisible puisque dans ces textes, le narrateur raconte un événement de sa vie. L'histoire et le récit débutent par conséquent avec lui. En revanche, tous les autres schémas impliquent de la prolifération narrative diachronique, même le schéma 3 pourtant caractérisé par un narrateur présenté comme unique géniteur et passeur d'histoire. Par exemple, il est fait explicitement référence à la circulation orale de l'histoire dans « The Three Strangers » (WT) et « The Distracted Preacher » (WT). Voici ce que dit le narrateur de « The Three Strangers » (WT) dans le paragraphe de clausule :

> But the arrival of the three strangers at the shepherd's that night, and the details connected therewith, is a story as well-known as ever in the country about Higher Crowstairs.[1]

L'histoire est présentée comme ayant cheminé dans le temps, et elle est explicitement destinée à poursuivre son chemin. Sa rencontre avec le narrateur extradiégétique est un moment, un point minuscule au regard du long axe qui représente son voyage dans le temps. Et à la manière d'une petite boule qui, en dévalant la pente enneigée, se met à grossir, l'histoire au cours du temps s'étoffe des discours de chacun de ses passeurs successifs.

Dans « The Distracted Preacher » (WT), la mention de la circulation orale de l'histoire est certes plus lacunaire, mais elle ne peut échapper au lecteur. Elle se présente sous la forme d'une principale introduisant une complétive, « it is said that », également dans la clausule :

> It is said that in later years she wrote an excellent tract called Render unto Caesar; or, The Repentant Villagers, in which her own experience was anonymously recorded as the introductory story.[2]

Deux formes de transmission de l'histoire sont suggérées ici. L'une est orale : la formule « il est dit que » ou « on dit que » implique qu'il existe d'autres narrateurs que le narrateur extradiégétique qui transmettent cette histoire, et aussi que leur discours se mêle au sien, comme le laisse entendre le groupe nominal « an excellent tract » : si le narrateur en est ici l'énonciateur, il n'est pas censé en être l'unique locuteur (ou géniteur). L'autre forme de transmission de l'histoire est écrite : la protagoniste, Lizzie, a rapporté dans un livre l'histoire de sa vie. Tout cela se fait sans que ce narrateur ait un autre rôle à jouer que celui de contribuer à la rumeur « it is said that », autrement dit d'être un passeur d'histoire parmi d'autres.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 27.
2 *Ibid.*, 203.

« A Changed Man » (CM), nouvelle qui tient de tous les schémas narratifs à la fois avec une dominante des schémas 1 et 3, est à classer avec « The Three Strangers » et « The Distracted Preacher ». Comme dans ces textes, le narrateur extradiégétique n'est pas présenté comme l'unique instance narratrice de l'histoire. En effet, parallèlement à « la personne qui raconte ces choses » (« The person who tells these things »),[1] autrement dit le narrateur, les « détracteurs »[2] de l'héroïne font circuler leur propre version de « ces choses », avec laquelle le récit du narrateur est en concurrence :

> It was said by her detractors afterwards that she had chosen her lodging to be near this gentleman, but there is reason to believe that she had never seen him until her arrival here.[1]

Plusieurs versions des faits circulent, et celle du narrateur, qui n'est donc pas unique, en est une. Son discours est à interpréter comme le lieu de fusion de toutes ces versions. Le texte est en effet construit de telle sorte qu'il apparaisse comme un énoncé à locuteurs multiples : le narrateur est par exemple énonciateur de « this gentleman » (l'expression fait partie de son énoncé) mais il n'est pas l'unique locuteur, les détracteurs de l'héroïne étant également des locuteurs potentiels.

Ainsi, même parmi les textes de schéma 3 où le narrateur extradiégétique est censé être le seul maître à bord puisque, en comparaison avec les autres schémas, il n'y a dans ces textes ni tiers ni narrateur second pour partager ou prendre en charge la transmission du récit, des exemples existent qui sont des entorses à cette règle. Pour les trois nouvelles citées, la limite est donc rendue ténue entre schéma 3 et schéma 2, (autrement dit pour le narrateur, entre une position de pouvoir et une position de subordonné à la narration d'un tiers) puisque comme en schéma 2, il y a des tiers-passeurs d'histoire. Il n'est pourtant pas impossible d'imaginer que cette référence à la circulation orale du récit dans le temps serve un tout autre objectif. Elle est peut-être pour l'auteur, ici

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 575.
2 Voir la citation qui suit.

comme dans tous les textes de schéma 2, un procédé de vraisemblabilisation[2] par lequel il cherche à créer un effet de réel : cette référence donne à l'histoire et au récit qui la transporte dans le temps une existence autonome et indépendante de celle du narrateur. Il s'ensuit que l'histoire et le récit semblent alors dépasser le cadre de la diégèse et celui de l'extradiégèse puisque qu'ils sont dits exister avant le récit du narrateur. Et si l'histoire et son récit doivent être tenus pour vrais, par ricochet le narrateur doit l'être tout autant. L'auteur atteint certes son but, mais en acquerrant un caractère vraisemblable, son narrateur cesse d'être le seul géniteur-passeur et son espace-temps, l'extradiégèse, n'est plus le seul espace-temps de référence. Le narrateur n'est plus la référence absolue qu'il est dans la narration extra-hétérodiégétique classique, mais il est au contraire relativisé. Comme dans le cas de la légende, l'histoire est plus vraie et plus importante que celui qui la raconte. Elle a fait ses preuves puisqu'elle a circulé dans le temps même si sa vérité, qui n'est pas la vérité historique, est inaccessible au lecteur puisque le récit est une œuvre collective. Le fait que des textes de schéma 3, qui supposent un narrateur bien présent et souverain en tant que géniteur de récit, soient aussi le lieu d'une forme de perte de ce pouvoir peut donc ne pas relever d'un choix de l'auteur. C'est cependant l'inévitable effet que produit l'écriture. Il est également possible d'imaginer que l'auteur ait été animé non seulement par le souci du vraisemblable, mais aussi par la volonté de protéger son narrateur des foudres du public. Ceci a déjà permis d'expliquer l'ajout d'un second niveau pour les textes de schémas 4 et 5. L'ajout d'autres passeurs et d'autres géniteurs de récit déresponsabilise en quelque sorte le narrateur et donc le protège, mais cela entraîne une perte de son pouvoir en tant que figure de géniteur et passeur unique du récit.

Hormis dans quelques textes de schéma 3, la dimension diachronique du texte est également une composante presque constante des nouvelles de schéma 2, 4 et 5. En schéma 2, il y a toujours au moins un niveau de narration diachronique : la narration du tiers au narrateur extradiégétique. C'est le cas de « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 581-582.
2 Cordesse, Lebas et Le Pellec parlent de « procédure de vraisemblabilisation ». *Langages littéraires. Textes d'anglais*, *op. cit.*, 90.

« The Grave by the Handpost » (CM), et de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM). Dans ces nouvelles, Phyllis, « William Dewy de Mellstock, Michael Mail et d'autres »[1] et un géomètre vraisemblablement contemporain des protagonistes de l'histoire, sont les tiers qui ont raconté l'histoire au narrateur. Même si l'axe diachronique est limité à son minimum, le narrateur extradiégétique n'en est pas moins destitué de son pouvoir de géniteur unique de récit. Dans « The Duke's Reappearance » (CM) l'axe diachronique est rallongé puisque l'histoire se situe à la fin du dix-huitième siècle. Le Duc éponyme est le Duc de Monmouth, fils illégitime de Charles II et prétendant au trône d'Angleterre. Après sa défaite contre les troupes de son oncle James II, héritier de la couronne, il disparaît et se terre dans la campagne des comtés de sud. Il sera finalement arrêté et exécuté. Dans l'histoire que rapporte le narrateur et qu'il précise avoir reçue d'un membre de sa famille, un certain Christopher Swetman aurait à son insu hébergé le Duc en fuite, ce dernier n'aurait pas été décapité (un de ses officiers aurait en fait été l'infortunée victime du bourreau) mais serait parvenu à fuir à l'étranger. Cette version des faits aurait circulé pendant les deux cents années qui séparent les événements de la narration du tiers au narrateur extradiégétique :

> Such, briefly, concluded my kinsman, is the family tradition which has been handed down in Christopher Swetman's family for the last two hundred years.[1]

Les passeurs d'histoire ne sont pas identifiés nommément, mais par la référence explicite à la passation de l'histoire d'une génération à l'autre, l'existence d'un long axe diachronique est suggéré qui minimise l'importance du niveau extradiégétique représenté par le narrateur : ce n'est qu'un échelon de plus qui s'ajoute aux autres puisqu'à son tour, le narrateur contribue à la circulation de cette histoire dans le temps. Et le fait que le texte commence en schéma 2 (avec narrateur contant l'histoire), et semble s'achever comme une nouvelle de schéma 4 avec discours

1 « William Dewy of Mellstock, Michael Mail and others ». *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 664. Ma traduction.

intradiégétique bien délimité (même s'il n'y a pas de guillemets citationnels) dans laquelle le narrateur extradiégétique est destitué de son rôle de conteur, est porteur de sens. Ce qui ressemble fort à un manque d'attention de l'auteur révèle, peut-être à la façon d'un lapsus, que ces deux structures narratives sont traitées comme équivalentes quant au profil du narrateur qu'elles impliquent : dans ce texte de schéma 2, le narrateur n'aurait donc pas plus de pouvoir qu'en schéma 4 où il ne raconte pas l'histoire. Il s'agit donc bien, en schéma 2, de faire raconter une histoire par le narrateur extradiégétique tout en minimisant son rôle. Par le moyen de la référence à un ou plusieurs tiers, l'auteur amène le lecteur à appréhender le discours narratif comme un discours hybride censé résonner de l'écho de tous ces locuteurs-passeurs à la fois sans qu'il soit possible de déterminer la part de chacun et celle du narrateur, chacun de ces passeurs étant censé avoir laissé dans le discours narratif des sédiments de son propre discours. Le narrateur n'est donc pas souverain, et son discours ne domine pas les autres. Au contraire, il se fait accueillant à eux. Il n'est pas maître de son discours, il est fait d'autres discours. Et plus l'axe diachronique est long, plus nombreux sont les passeurs et locuteurs potentiels, et plus grande est cette dépossession. Dans « The Duke's Reappearance » où l'axe est relativement important, l'auteur traite d'ailleurs, volontairement ou non, le discours narratif en clausule finale comme du discours non pas extradiégétique mais intradiégétique. Cela tend à suggérer que la dépossession est totale, et qu'il ne reste plus de place, pour ainsi dire, pour un espace purement extradiégétique.

En schémas 4 et 5, le narrateur ne raconte pas l'histoire. De nombreux textes obéissant à ces schémas présentent une référence explicite ou implicite à la circulation du récit au fil du temps. Par ce procédé, l'auteur confère à l'histoire et au récit du narrateur intradiégétique (l'instance qui raconte l'histoire) une dimension supplémentaire, une profondeur diachronique qui, certes, banalise le rôle de cette instance intradiégétique (elle n'est qu'un maillon de plus dans la chaîne), mais qui surtout isole plus encore le narrateur extradiégétique. En effet celui-ci, déjà exclu de l'histoire car il n'en est ni l'acteur ni le conteur, semble plus diminué encore en

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 756.

importance : le niveau qu'il représente et l'univers diégétique que présente son discours paraissent perdre toute épaisseur par contraste avec l'univers métadiégétique (ou intra-intradiégétique) créé par le discours du narrateur intradiégétique, qui gagne en profondeur grâce au procédé de référence à des passeurs multiples.

En schéma 4, le procédé de référence à l'épaisseur historique (ou diachronique) du récit et à des passeurs d'histoire est utilisé dans trois nouvelles, « What the Shepherd Saw » (CM), « A Committee-Man of 'the Terror'» (CM) et « Master John Horseleigh, Knight » (CM). Comme cela a précédemment été souligné, si ce procédé vise à un effet de vraisemblabilisation (l'évocation de la pérennité de l'histoire et de l'existence de passeurs agit comme gage de véridicité), il provoque aussi une minimisation du rôle du narrateur extradiégétique. Le schéma 4 est déjà fondé sur l'idée d'une destitution du narrateur de son rôle de géniteur de récit et de conteur. La prolifération narrative diachronique vient accentuer encore cette destitution. En effet, rendu inutile pour l'élaboration et la transmission du récit puisqu'en schéma 4, c'est une instance narrative intradiégétique qui assure ces fonctions, le narrateur extradiégétique semble l'être plus encore en système de prolifération narrative diachronique : celle-ci multiplie le nombre d'instances narratives chargées des fonctions dont il est démis. Ainsi dans « What the Shepherd Saw » (CM, schéma 4), il est fait mention des deux extrêmes de la chaîne de passeurs de récit, le passeur originel (le régisseur Mills) d'une part, et de l'autre les bergers du temps présent (« present shepherds in that disctrict »)[1] ainsi que le narrateur intradiégétique (un juge de paix). La version de ce dernier s'oppose à celle des bergers qui est présentée comme une histoire de fantômes que le texte n'accrédite pas :

> For it is said by present shepherds in that district that during the nights of Christmas week flitting shapes are seen in the open space around the trilithon, together with the gleam of a weapon, and the shadow of a man dragging a burden into the hollow. But of these things there is no certain testimony.[2]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 723.
2 *Ibid.*, 723.

Les deux versions circulent donc et s'opposent même, celle du juge de paix basée sur des faits historiques rapportés au fil du temps et empreinte du réalisme de l'homme de loi, et celle des bergers, qui atteste de la transformation au fil du temps de ces mêmes faits en histoire surnaturelle, et qui, à la manière d'une légende, relève de la croyance populaire. Le temps qui s'est écoulé et qui a permis à ces deux versions d'exister est suggéré par l'évocation de nombreuses générations d'ovins qui séparent les moutons d'alors et ceux d'à présent ; la présence de passeurs d'histoire intermédiaires est ainsi rendue implicite :

> […] the animals which composed [the splendid Marlbury breeding flock] on the occasion of the events gathered from the Justice are divided by many ovine generations from its members now.[1]

A tout cela, le narrateur extradiégétique reste étranger : les instances de discours se multiplient ainsi que les versions de l'histoire, mais ce narrateur n'est pas construit comme une instance de discours offrant sa version, il ne participe pas au phénomène de prolifération narrative. Il n'apparaît pas, au moins tout d'abord, comme une figure de pouvoir : il n'est ni géniteur ni passeur, et il n'est pas même le dernier maillon de la chaîne sous-entendue de passeurs de l'histoire. Il est d'une certaine façon, et au regard de l'histoire, une instance en trop, superfétatoire. C'est aussi ce que peut laisser entendre le choix de l'auteur de ne pas délimiter clairement les discours extradiégétique et intradiégétique dans cette nouvelle. En effet, hormis pour les paragraphes d'introduction et de clausule qui relèvent strictement du discours extradiégétique, l'énoncé de narration de l'histoire proprement dit ne se présente ni comme clairement délimité ni comme du discours intradiégétique rapporté, transposé ou narrativisé. Ce brouillage des pistes par l'auteur révèle une volonté de ne pas démarquer le discours extradiégétique, autrement dit de ne pas en faire un discours dominant. En effet, la parole extradiégétique n'est pas ici présentée comme une parole située à un niveau supérieur de narration. Au contraire, toute

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 722.

hiérarchie semble abolie puisque les niveaux extradiégétique et intradiégétique ne font plus qu'un, l'extradiégétique devenant l'intradiégétique et vice et versa. Du fait de ce procédé, la parole intradiégétique est rendue équivalente à la parole extradiégétique, ou, pour le dire autrement, la parole extradiégétique ne domine pas.

Mais comme dans le précédent chapitre, les conclusions atteintes sont amenées à être nuancées en raison de l'existence d'une stricte portion de discours extradiégétique en position de structure encadrante qui, seule, permet l'accès au discours hybride transportant l'histoire puis la sortie de ce discours. Or, il était possible, sans dommage pour la compréhension de l'histoire, d'éviter par exemple le paragraphe d'introduction :

> The genial Justice of the Peace — now, alas, no more — who made himself responsible for the facts of this story, used to begin in the good old-fashioned way with a bright moonlight night and a mysterious figure, an excellent stroke for an opening, even to this day, if well-followed up.[1]

Ici le narrateur extradiégétique commente les talents de conteur du juge à présent disparu. Cette faculté d'évaluer qui lui est conférée en fait une figure de pouvoir : il devient un double de l'auteur. En effet le lexème « story » puis les syntagmes nominaux « the good old fashioned way » et « an excellent stroke for an opening » semblent relever d'un commentaire auctorial, et impliquent un regard extérieur sur l'histoire racontée en tant que fiction et non en tant que réalité, de même qu'ils constituent un jugement de ce qui permet une narration réussie. Dans la clausule, un présent avec pour sujet le narrateur, vient remplacer la narration au passé dont le point de référence était jusqu'ici l'ici et maintenant du juge de Paix :

> […] For it is said by present shepherds that during the nights of Christmas week flitting shapes are seen in the open space around the trilithon, together with the gleam of a weapon, and

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 704.

> the shadow of a man dragging a burden into the hollow. But of these things there is no certain testimony.[1]

Si le rapport d'identité entre le narrateur et l'auteur n'est pas maintenu, la faculté de juger conférée au narrateur l'est en revanche. Et en plus d'être une structure encadrante en raison de sa position initiale et finale, le discours du narrateur est un discours évaluateur qui accrédite ou non les discours d'autres instances : le témoignage du juge l'est, celui des bergers supposément contemporains du narrateur (« present shepherds ») l'est moins. C'est l'effet produit par la dernière phrase du paragraphe. Sans elle, la rumeur était simplement annoncée au lecteur, et la poursuite de la circulation de l'histoire était sous-entendue. Avec cette dernière phrase, la rumeur est implicitement mise en doute puisqu'il est précisé qu'il n'y a pas de témoignage. Le juge semblait suffire à garantir la véridicité des faits racontés, sa fonction opérant implicitement comme gage de sérieux. En revanche, la croyance populaire est mise en doute, et entre la parole du juge et celle des bergers, c'est la première qui est accréditée. Si cette mise en doute sert aussi, par contaste, à vraisemblabiliser le discours du juge, elle montre aussi, comme il a déjà été conclu précédemment, que le pouvoir est plutôt conféré aux représentants d'une certaine classe sociale dont le narrateur fait partie. Il s'agissait dans un précédent chapitre du pouvoir exercé par une instance en position de sujet de discours (par opposition à une position d'objet de discours). Il s'agit à présent du crédit octroyé à une parole, et ici, seul un certain profil de passeur d'histoire est légitimé, hormis le protagoniste qu'est le berger éponyme devenu régisseur. Le passeur officiel de l'histoire est ainsi un double du narrateur dont le rôle n'est donc finalement pas aussi minimisé qu'il y paraît à première vue. Le retour en force du narrateur n'est donc pas surprenant, et c'est dans la dernière phrase du texte qu'il s'effectue. Dans le paragraphe de clausule le narrateur ne fait d'abord que renseigner le lecteur sur l'état actuel du site où se sont déroulés les événements. Mais ensuite il pose un jugement de valeur concernant ce qu'il convient de croire ou de considérer avec réserve,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 723.

ce qui est vrai et ce qui est susceptible de l'être moins, et par là sort de son rôle de simple maillon d'une chaîne de passeurs.

Dans « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), la chaîne de passseurs de récit est nommément citée : le narrateur intradiégétique, Mrs H—, rapporte un récit qu'elle tient de sa mère qui l'a elle-même reçu en confidence de la protagoniste de l'histoire, une certaine Mademoiselle V—. La narration de l'histoire se fait en discours direct, le récit intradiégétique étant clairement délimité par des guillemets. Ici, le procédé de délimitation des discours intradiégétique et extradiégétique s'ajoute à celui de la référence aux passeurs d'histoire pour isoler le narrateur extradiégétique et minimiser son importance. Ainsi le narrateur extradiégétique, en plus d'être démis de tout lien avec l'histoire (il ne participe ni aux événements la composant ni à l'élaboration du récit) et donc de jouer un rôle limité, n'est pas non plus investi d'une fonction de passeur. Et face à la chaîne des passeurs cités, il apparaît comme une instance inutile au regard de l'histoire et de sa transmission, et son discours semble sans profondeur par comparaison avec celui du narrateur intradiégétique qui a l'épaisseur des discours des passeurs successifs. Le même effet est produit dans « Master John Horseleigh, Knight », (CM). A nouveau, les discours extradiégétique et intradiégétique sont délimités clairement, et l'histoire racontée est présentée comme ayant circulé dans le temps, étant inspirée d'événements survenus au seizième siècle. Comme dans « What the Shepherd Saw », il est fait état de deux versions. L'une, écrite, est consignée dans un registre de l'état civil et l'autre, orale, est une tradition locale. Le récit intradiégétique offre un court extrait du texte officiel et se consacre ensuite à la restitution de cette tradition locale. Ces deux versions sont censées provenir de locuteurs non identifiés, chroniqueurs et officiers de l'état civil d'une part, gens ordinaires de l'autre. Une multiplicité d'instances de discours est ainsi implicitement suggérée à laquelle s'ajoute le narrateur intradiégétique, dernier maillon de cette longue chaîne. Face à toutes ces voix, celle du narrateur extradiégétique est presque étouffée, comme semblent le suggérer les parenthèses encadrant son discours. Sa voix ne se mêle pas au concert de voix des passeurs, il est construit comme une instance de discours isolée, une instance en trop, inutile au processus de transmission du récit. Et si son discours est mis entre parenthèses, au sens

propre mais aussi au sens figuré, celui du narrateur intradiégétique est représenté graphiquement non comme de niveau second mais comme un discours de niveau premier, autrement dit comme un discours autonome, complètement émancipé de la tutelle de l'instance de discours hiérarchiquement supérieur à lui qu'est le narrateur extradiégétique. En effet, aucun signe graphique ne l'encadre, et il est le premier à apparaître sur la page après le titre. Il prend ainsi des allures de discours premier, autonome, hiérarchiquement supérieur tandis que c'est le discours extradiégétique qui semble relever du niveau second, niveau subordonné à la tutelle du premier.

Quelques conclusions s'imposent au sujet des textes de schéma 4. Les deux nouvelles qui n'ont pas été citées ici, « A Tradition of 1804 » (WT) et « The Fiddler of the Reels » (LLI), ne présentent pas d'épaisseur diachronique puisque les narrateurs intradiégétiques sont respectivement le protagoniste de l'histoire (Solomon est passeur et acteur de l'histoire) et des contemporains des événements. Le niveau intradiégétique constitue le seul niveau de diachronie, le narrateur intradiégétique étant l'unique passeur, et la prolifération narrative diachronique étant limitée à la voix de cette instance. Le narrateur extradiégétique n'est donc en concurrence qu'avec cette dernière. Les autres textes, « What the Shepherd Saw », « A Committee-Man of 'the Terror' » et « Master John Horseleigh, Knight », présentent tous un cas de prolifération narrative diachronique. Le récit intradiégétique y est chaque fois construit sur le même modèle : le narrateur du même nom livre un récit qui a supposément voyagé dans le temps. La référence à l'épaisseur diachronique du récit est ainsi une donnée systématique, implicite ou explicite (implicite dans « What the Shepherd Saw » et « Master John Horseleigh, Knight », explicite dans « A Committee-Man of 'the Terror' »), et les passeurs d'histoire sont identifiés ou non. Par contraste, le narrateur extradiégétique apparaît inévitablement diminué en importance, plus encore que dans « A Tradition of 1804 » (WT) et « The Fiddler of the Reels » (LLI). En cas de délimitation des discours extradiégétique et intradiégétique, il est même complètement isolé, coupé de l'histoire (il ne participe ni aux événements de l'histoire, ni à l'élaboration du récit ni à même à sa transmission) ; il n'est pas même le maillon de la chaîne de passeurs. Il est une instance de discours isolée,

seule, face une multiplicité d'instances, de voix, que le discours intradiégétique transporte.

En cas de non-délimitation des discours extradiégétique et intradiégétique,[1] ceux-ci se mêlent, aucun guillemet ne marquant clairement les limites du discours second. Il s'ensuit que le narrateur extradiégétique se confond avec le narrateur intradiégétique, et paraît donc retrouver une position de conteur, et par là, une forme de pouvoir sur le texte. Mais à l'inverse, la fusion des discours provoquant également l'impression de fusion des niveaux extradiégétique et intradiégétique, le narrateur intradiégétique se confond avec le narrateur extradiégétique : il ne semble plus tant être un narrateur à un niveau second, sous la tutelle du niveau premier, qu'un co-narrateur extradiégétique. Quel que soit son motif, le choix de la délimitation ou de la non-délimitation des deux discours entraîne donc une minimisation du rôle du narrateur extradiégétique. Le recours simultané à ce procédé et à la référence à des passeurs antérieurs de récit accentue encore cette minimisation. Ce sont autant de choix d'écriture qui semblent participer d'une stratégie de construction du narrateur extradiégétique comme une figure de l'absent.

Pourtant, l'existence d'un niveau intradiégétique, qui relève aussi d'un choix, entraîne une hiérarchie entre les narrateurs extradiégétique et intradiégétique. Aussi absent que puisse sembler le narrateur extradiégétique, le discours intradiégétique n'en est, en effet, pas moins introduit par ce dernier qui le transporte comme intertexte. C'est ainsi que, même si le rôle du narrateur extradiégétique paraît réduit, le discours intradiégétique relève en fait d'une forme de prétérition selon laquelle le narrateur extradiégétique est co-énonciateur puisqu'il dit implicitement : « ce n'est pas moi qui raconte l'histoire que je vous raconte en hébergeant d'autres discours dans le mien ». La création d'un niveau second conduit donc inévitablement à la fois à une réduction du rôle du narrateur, puisque ce dernier semble ne pas conter l'histoire, mais dans le même temps, ce choix conduit aussi à une hiérarchisation des narrateurs selon laquelle le narrateur extradiégétique est inévitablement une figure dominante : le

1 C'est le cas de « The Fiddler of the Reels » (LLI) et de « What the Shepherd Saw » (CM).

discours des narrateurs seconds, en tant que discours directs, sont subordonnés à son discours. Cela était évitable, notamment grâce au choix d'un seul niveau narratif, avec un narrateur extradiégétique qui n'aurait pas été le même tout au long des textes, mais dont la langue aurait varié et qui aurait pris des identités diverses. Que cette possibilité n'ait pas été tentée est révélateur. Il s'agit ainsi bien plus de créer une impression, celle de l'absence ou d'une minimisation du pouvoir du narrateur extradiégétique, que d'instaurer une réalité selon laquelle ce narrateur serait véritablement une figure secondaire, ni trop présente ni trop souveraine.

Toutes ces remarques s'appliquent également aux textes de schéma 5 puisqu'il y existe un second niveau de narration et une prolifération narrative diachronique. On observe cependant quelques différences, concernant notamment le lien que le narrateur extradiégétique entretient avec l'histoire. Ainsi, son rôle est censé être fortement diminué en schéma 5 étant donné qu'en plus de ne pas raconter l'histoire, il n'est pas représenté dans la diégèse (c'est une différence avec le schéma 4). Mais dans ces textes, il est aussi une instance de discours rivale à l'instance intradiégétique puisqu'il raconte à son tour une histoire (c'est une autre différence avec le schéma 4, qui résulte de la première). La nature même du schéma 5 est donc constitutive d'un équilibre présence-absence. Observons tout d'abord les nouvelles de *A Group of Noble Dames*, et voyons comment s'y présente le procédé de prolifération narrative diachronique ainsi que les effets qu'il provoque sur les narrateurs, intradiégétique et extradiégétique.

Le titre de ce recueil et son thème général rappellent le poème *The Legend of Good Women* de Chaucer, ce dernier étant d'ailleurs explicitement cité dès le second paragraphe de la troisième nouvelle. Les narrateurs intradiégétiques de ces textes se succèdent pour raconter les destins malheureux et les vies gâchées desdites dames. Chaque histoire, ou presque, est présentée comme une tradition faisant partie du folklore local transmis oralement, tout au moins comme une histoire dont le récit a circulé au fil des années, et dont le narrateur intradiégétique n'est qu'un passeur. Par exemple, le premier texte, « Dame the First. The First

Countess of Wessex »,[1] est défini comme « […] a curious chapter from the domestic histories of the county ».[2] Les narrateurs antérieurs, sous-entendus, sont les générations successives qui ont peuplé le comté jusqu'au moment de la narration intradiégétique. Dans le second récit, « Dame the Second. Barbara of the House of Grebe »,[3] le conteur, un vieux chirurgien, est présenté comme ayant recueilli beaucoup de témoignages durant sa vie professionnelle, comme l'a fait son père avant lui, également chirurgien de son état :

> The parson […] retorted that their friend the surgeon, the son of a surgeon, seemed to him, as a man who had seen much and heard more during the long course of his own and his father's practice, the member of all others most likely to be acquainted with such lore.
>
> The bookworm, the Colonel, the historian, the Vice-President, the churchwarden, the two curates, the gentleman-tradesman, the sentimental member, the crimson malster, the quiet gentleman, the man of the family, the Spark, and several others, quite agreed, and begged that he would recall something of the kind.[4]

Une parenthèse indique quelques pages plus loin que l'histoire qu'il raconte a en fait été transmise par des femmes âgées, « […] (according to the tale handed down by old women) »,[5] détail qui renvoie à sa longue carrière ainsi qu'à celle de son père (« the long course of his own and his father's practice ») : ce narrateur étant maintenant un vieil homme lui-même, l'histoire est ancrée dans un passé relativement lointain. En fait les protagonistes de la métadiégèse[6] sont séparés du narrateur intradiégétique par plusieurs générations : « In my chilhood I knew an old lady whose mother saw the wedding […] ».[7] Une chaîne de narrateurs antérieurs se dessine et donne au récit son épaisseur diachronique. L'histoire suivante,

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 209-246.
2 *Ibid.*, 245.
3 *Ibid.*, 247-276.
4 *Ibid.*, 246.
5 *Ibid.*, 253.
6 Ou « univers du récit second ». Genette, *Figures III*, *op. cit.*, 238-239. Voir le glossaire en page 463.
7 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 265.

« The Marchioness of Stonehenge »,[1] est racontée par le doyen qui en a eu connaissance alors qu'il était enfant et qui la situe, tel un conteur de légende, « il y a bien longtemps ».[2] La chaîne de passeurs est ici implicite. Le malteur rougeaud, narrateur intradiégétique de « Dame the Sixth. Squire Petrick's Lady »,[3] rappelle que les faits qu'il relate font partie de l'histoire locale transmise de génération en génération : « Folk who are at all acquainted with the traditions of Stapleford Park will not need to be told that in the middle of the last century it was owned by that trump of mortgages, Timothy Petrick […] ».[4] D'ailleurs tel un refrain, la proposition « it is said that » ponctue son discours comme pour rappeler que de nombreuses voix qui se perdent dans le temps ont formé le récit qu'il reçoit. A l'issue de la septième histoire, « Dame the Seventh. Anna, Lady Baxby »,[5] les membres de l'auditoire saluent ce qu'ils nomment « une page d'histoire fidèlement rapportée »,[6] et le narrateur suivant débute la sienne, « Dame the Eighth. Lady Penelope », par une question, comme l'indique ce passage en narration extradiégétique :

> He asked if the Colonel had ever heard the equally well-authenticated, though less martial tale of a certain Lady Penelope, who lived in the same century, and not a score of miles from the same place?[7]

Le verbe « hear » évoque implicitement le processus de circulation et de transmission du récit, et plus généralement de tout récit dont on n'est pas soi-même créateur : il faut d'abord entendre ce récit pour ensuite être en mesure de le retransmettre. Pour l'avant-dernière nouvelle, « Dame the Ninth. The Duchess of Hamptonshire »,[8] ce processus est tout d'abord annoncé par le récit-cadre de la nouvelle précédente : « The [quiet gentleman] knew many other instances in point, one of which could be

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 277-289.
2 « a great many years ago ». *Ibid.*, 277.
3 *Ibid*., 315-323.
4 *Ibid*., 315.
5 *Ibid*., 324-329.
6 *Ibid*., 329.
7 *Ibid*.
8 *Ibid*., 340-352.

narrated in a few words ».[1] Il est ensuite précisé à la fin de son récit par le narrateur intradiégétique en personne :

> Previous to his departure, [the protagonist of the story] confided his story to an old friend from his native town — grandfather of the person who now relates it to you.[2]

Le passeur d'histoire originel a donc été relayé par un second passeur au moins avant de parvenir au narrateur intradiégétique.

« The Doctor's Legend » (uncollected) est conçue sur le même modèle que ces nouvelles. Le récit du narrateur, le docteur en question, est présenté dès le titre comme une légende, autrement dit une histoire appartenant à la mémoire collective tout en « ignorant la vérité historique »[3] et dont le docteur n'est qu'un passeur parmi d'autres.

Cet aperçu des textes de *A Group of Noble Dames* auxquels est adjoint « The Doctor's Legend » invite à quelques remarques. Chacun se présente comme une légende, autrement dit comme un récit qui a traversé le temps et qui nourrit l'histoire locale. Il serait plus exact de parler d'anti-légende, ou d'exemplum inversé, étant donné qu'il s'agit moins d'hagiographies sur le modèle de la vie des Saints que raconte la légende religieuse médiévale[4] que de contre-modèles. En effet les destins des dames en question sont souvent funestes et n'invitent pas à l'imitation. Comme les dames de *A Legend of Good Women* de Chaucer, dont le titre et la structure ont vraisemblablement inspiré Thomas Hardy, celles de *A Group of Noble Dames* sont promises à l'amour, mais finissent dans le malheur. Pour décrire l'une des dames, la Marquise de Stonehenge, l'un des narrateurs intradiégétiques de *A Group of Noble Dames* renvoie explicitement à l'hypotexte[5] qu'est le poème inachevé de Chaucer : « She had, in Chaucer's

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 339.
2 *Ibid*., 351.
3 André Jolles, *Formes simples*, *op. cit*., 38.
4 *Ibid*., 27-54.
5 Cette terminologie est empruntée à Gérard Genette qui unit dans une relation d'hypertextualité un texte A (l'hypotexte, qui précède) à son hypertexte le texte B,

phrase, 'all the craft of fine loving' at her fingers' ends […] ».[1] Cette phrase est en quelque sorte l'épigraphe du recueil. Ainsi ces histoires se présentent comme le récit des vies de ces dames, « de leurs amours et de leurs haines, de leurs joies et de leur mauvaise fortune, de leur beauté et de leurs destins ».[2] Ce récit est devenu mémoire collective, il vient compléter l'histoire officielle à la manière des légendes qui s'inspirent, tout en s'en écartant, de la vérité historique :

> Many, indeed, were the legends and traditions of gentle and noble dames, renowned in times past in that part of England, whose actions and passions were now, but for men's memories, buried under the brief inscription on a tomb or an entry of dates in a dry pedigree.[3]

Le choix de confier la narration à une autre instance que le narrateur extradiégétique et de ne pas représenter ce dernier dans la diégèse (à la différence du schéma 4) permet un triple éloignement du narrateur extradiégétique : il n'est ni géniteur de récit, ni conteur, ni même témoin de la narration par un narrateur intradiégétique comme en schéma 4. Par ailleurs, en invitant le lecteur à appréhender l'histoire comme une légende, une tradition locale, dont le support matériel, le récit, est une œuvre collective et anonyme, l'écriture dans ce recueil crée chez le lecteur une « disposition mentale »[4] qui lui fait accueillir le récit non comme un ensemble de faits (un absolu) mais comme une forme de rumeur, un « on dit que » (un relatif). Le texte en effet se présente sans géniteur originel précis, et par conséquent sa vérité dépasse celle de chacun de ses passeurs tout en étant impossible à déterminer. L'histoire, sans toutefois être annoncée comme dépourvue de toute réalité à la manière du conte par exemple, entretient avec le réel une relation indéfinissable et douteuse, et

---

qui lui succède. *Palimpsestes* (Seuil : Paris, 1982) 11-13. Voir le glossaire en page 463.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 277.

2 *Ibid*., 246. Ma traduction.

3 *Ibid*.

4 Le terme est d'André Jolles, *Formes simples*, *op. cit*.

le récit, lui, se présente comme l'œuvre de tout le monde et donc de personne puisqu'il est collectif. La mise à distance du narrateur extradiégétique, double puisque ce dernier n'entretient de lien ni avec l'histoire ni avec le récit, prend des allures de repli stratégique. L'existence d'un niveau métadiégétique, en plus de protéger le lecteur (« the tale-within-a-tale structure of the book had been intended to protect the reader […] »),[1] établit ainsi aussi une distance salutaire pour le narrateur. En outre, le choix de faire de *A Group of Noble Dames* un hypertexte[2] de *A Legend of Good Women* ne laisse aucune liberté aux personnages éponymes, déresponsabilise les narrateurs intradiégétiques, et par conséquent éloigne plus encore le narrateur extradiégétique. En effet, le destin des personnages métadiégétiques (ceux dont les narrateurs intradiégétiques parlent) est déjà écrit dans l'hypotexte et programmé par lui. Le même déterminisme pèse inévitablement sur les narrateurs intradiégétiques, et leur absence de liberté est doublement manifestée. D'une part leurs histoires sont déjà écrites et ils n'en sont que les passeurs. De l'autre, la référence à l'hypotexte les rapporte à un savoir anticipé par le lecteur qui, avant même que le narrateur intradiégétique n'assume sa fonction, sait déjà, en partie, ce qu'il va lire. Il ne se demande plus si l'héroïne sera heureuse ou non, mais plutôt quel sera l'événement qui va précipiter son malheur. Cette prolepse à valeur téléologique tragique est une déduction du lecteur et non un élément du récit intradiégétique. Le narrateur intradiégétique est en quelque sorte contourné : le lecteur est sans cesse dans l'anticipation, il est, grâce à l'hypotexte, constamment en avance sur le récit intradiégétique. Quant au narrateur extradiégétique, il est, lui, complètement oublié.

Que le souci de dissocier complètement le narrateur de l'histoire ait été la motivation principale à la structure du recueil est aussi prouvé par le choix de faire de ce narrateur un conteur au même titre que le narrateur intradiégétique. Les deux termes de la dialectique de l'absence-présence sont notables ici : le narrateur est absent à l'histoire et à sa narration mais

1 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 75. Voir la citation complète en note 2 page 55.
2 Voir le glossaire en page 463.

son propre récit vient signifier sa présence. D'ailleurs, même au regard du niveau intradiégétique dont il est exclu, sa présence est implicite puisque l'accès ne se fait que par lui. L'histoire qu'il raconte est un autre signe de cette présence qui s'affirme puisqu'elle paraît mieux ancrée dans le réel que les légendes des narrateurs intradiégétiques, et par conséquent elle acquiert une vraisemblance que le récit intradiégétique, par contraste, perd. De même encore, l'épaisseur diachronique qu'ont les récits intradiégétiques en tant que légendes affaiblit, certes, le narrateur intradiégétique (il est un simple passeur) et le narrateur extradiégétique (il est absent du processus d'élaboration et de transmission du récit de même qu'il n'apparaît pas dans la diégèse), mais confère paradoxalement aussi à ce dernier une dimension de figure de pouvoir. Son histoire en effet n'a pas traversé le temps, elle n'est pas une légende, et elle s'impose par conséquent et par contraste comme une histoire vraie, ou au moins plus vraie que l'histoire intradiégétique. Elle est une histoire immédiate née de la narration extradiégétique sans qu'intervienne un quelconque autre passeur anonyme. Dans *A Group of Noble Dames*, la prolifération narrative diachronique est donc un procédé stratégique d'écriture qui rend possible, comme la structure même du schéma 5 le permet déjà, de faire du narrateur extradiégétique une absence présente, une absence derrière laquelle se profile une présence forte, une figure de pouvoir.

Les nouvelles de « A Few Crusted Characters » sont construites sur le même modèle que *A Group of Noble Dames*, avec un récit-cadre et des narrateurs intradiégétiques qui se succèdent. Cette fois, c'est *The Canterbury Tales* qui joue le rôle d'hypotexte. Tout comme Chaucer qui avait décidé de faire dans ses contes une fresque du monde contemporain en ne se limitant pas comme jusqu'alors à l'aristocratie, Thomas Hardy dans « A Few Crusted Characters » quitte le monde de l'aristocratie féodale et de l'amour courtois de *A Group of Noble Dames* dont la rédaction des nouvelles précède souvent de peu celle de « A Few Crusted Characters ». Ses personnages ne se rendent pas en pèlerinage, mais rentrent chez eux après une journée au marché dans une ville voisine. Dans la carriole qui les mène à Longpuddle, ils échangent des histoires concernant des personnalités du village, à la demande de l'un des passagers, un exilé de longue date en visite. La structure du récit-cadre de Chaucer a été conservée par Hardy. De

même, l'introduction rappelle le Prologue des *Canterbury Tales* où le narrateur extradiégétique présente les personnages. Le cocher Burthen, sur le modèle de l'aubergiste Bailli, orchestre la conversation, au début au moins, et c'est à son initiative que les passagers, après lui, se mettent à raconter leurs souvenirs. Comme chez Chaucer encore, les histoires sont pleines d'entrain ou de gravité, et surtout elles mettent en scène les petites gens, à la fois en tant que sujets et objets de discours. L'alacrité, le ton gai et égrillard de certaines histoires ne sont pas sans rappeler, chez Hardy comme chez Chaucer, la tradition du fabliau, et le nouvelliste anglais a même, semble-t-il, emprunté au poète quelques thèmes ou personnages. Ainsi en est-il de l'épisode des deux amants de « Andrey Satchel and the Parson and Clerk », enfermés toute une nuit dans la tour de l'église. Cet épisode rappelle une partie du « Monk's Tale » et son propre hypotexte, la *Divine Comédie* de Dante lorsqu'il est question du comte Ugolin enfermé par ses ennemis dans une tour pour y mourir de faim.[1] Mais la comparaison s'arrête ici car chez Hardy, la drôlerie l'emporte. Dans la même nouvelle, le personnage du pasteur et de son secrétaire, deux amateurs de chasse à courre, semblent directement inspirés du moine de Chaucer, passionné de chasse : « […] riding and the hunting of the hare Were all his love, for no cost would he spare ».[1]

A la différence des *Contes de Canterbury* mais aussi de *A Group of Noble Dames*, les histoires de « A Few Crusted Characters » ne sont pas anonymes et ne se perdent pas dans le temps. Ce sont de petits épisodes marquants de la vie de certains habitants du village dont sont issus les voyageurs. Ils nourrissent la mémoire collective de cette communauté de telle sorte qu'il est possible de parler ici de narration endogène : les narrateurs intradiégétiques (les narrants) et les personnages métadiégétiques (les narrés) font partie de cette même communauté, les premiers affirmant même la plupart du temps connaître ou avoir connu les seconds. L'effet produit quant au narrateur extradiégétique est le même que dans *A Group of Noble Dames* : celui-ci n'a aucun contact avec les

1 Chant XXXIII de l'*Enfer*. Voir Floris Delattre in *Chaucer. Contes de Canterbury* (Paris : Aubier, Editions Montaigne, 1942) 39. Ugolin est inspiré d'Ugolin della Gherardesca, tyran de Pise emprisonné par un ennemi dans une tour avec ses enfants et petits enfants, et condamné à mourir de faim après les avoir dévorés.

histoires contées, n'étant ni géniteur ni passeur ni conteur. Il est donc ici aussi, à première vue au moins, systématiquement présenté comme une figure de l'absent au regard de la narration de l'histoire qui se fait sans lui. Au fil des textes de *A Group of Nobles Dames* et de « A Few Crusted Characters », le lecteur s'habitue à ne pas chercher dans le discours extradiégétique les réponses aux questions qu'il se pose sur les histoires métadiégétiques et leurs personnages. D'une certaine façon il est incité à ne pas accorder au discours narratif la même importance qu'au discours intradiégétique.

A ce premier procédé de mise à l'écart du narrateur, procédé commun à *A Group of Noble Dames* et « A Few Crusted Characters », un second procédé est ajouté dans « A Few Crusted Characters ». Il a jusqu'alors été utilisé dans une seule nouvelle, « Alicia's Diary » et ne le sera plus après. Ce procédé consiste à faire du narrateur, déjà absent de la diégèse, figure de l'absent en tant que conteur de l'histoire et géniteur de récit, un étranger au monde représenté par les autres personnages, intradiégétiques et métadiégétiques.

Dans les autres textes impliquant un narrateur intradiégétique ou un tiers (schémas 2, 4 et 5), le narrateur extradiégétique est soit inclus dans le monde représenté par la diégèse (le tiers ou le narrateur intradiégétique est une de ses connaissances, il fait partie de l'auditoire) soit, s'il n'est pas inclus dans le monde représenté par la diégèse (schéma 5), il entretient néanmoins un lien avec le narrateur intradiégétique, celui de ne pas appartenir au monde représenté par la métadiégèse.[2] C'est le cas pour *A Group of Noble Dames*, où aucun des narrateurs intradiégétiques n'est aristocrate, de « Enter a Dragoon » (CM), où le narrateur intradiégétique est un gentleman et les personnages métadiégétiques les habitants d'un petit hameau, de « A Mere Interlude » où le narrateur intradiégétique est un vendeur itinérant de livres d'école sur lequel aucun autre détail n'est fourni, ce qui ne permet pas de l'associer aux protagonistes de l'histoire, et de « The Doctor's Legend » où il est question de la malédiction qui a frappé la famille d'un arrogant châtelain d'un autre siècle. Dans « A Few Crusted

1 Chaucer, *The Canterbury Tales*, « The General Prologue », vers 191-192.
2 Un portrait socio-culturel du narrateur est ébauché en troisième partie.

Characters » au contraire, le narrateur extradiégétique est l'intrus, l'étranger, celui qui ne fait pas partie du groupe de personnages intradiégétiques et métadiégétiques. En ceci, Thomas Hardy non seulement ne quitte pas Chaucer, mais il parfait ce que celui-ci esquisse dans ses contes. En effet, Chaucer représente son narrateur dans la diégèse. La narration extradiégétique est donc menée au moyen du « je » narrant, ce qui crée un lien avec le « tu » du lecteur. Le narrateur est ainsi un locuteur qui se désigne en tant que tel, qui se donne à voir et qui entre en relation avec le lecteur. Par ailleurs ce narrateur n'est pas un simple observateur distant du groupe de pèlerins, mais en devient un membre qui sera, comme les autres, invité à conter une histoire. Il le dit dans son prologue :

> And shortly, whan the sonne was to reste,
> So hadde I spoken with hem everichon,
> That I was of hir felawshipe anon […].

Ce narrateur n'est pas qu'un « je » focalisateur, une voix. Il est aussi focalisé, c'est-à-dire qu'il est doté d'une dimension physique, il prend corps, comme les autres personnages. En effet il est décrit par l'intermédiaire du discours spéculaire de l'aubergiste qui s'adresse à lui avant de commencer son histoire sur Sir Thopas. Le lecteur apprend ainsi qu'il garde constamment les yeux rivés au sol et que sa taille est plutôt épaisse. Il est très certainement taciturne et réservé puisque son hôte lui demande de lever les yeux et de montrer plus de gaîté qu'il ne le fait.[1] Son conte est d'ailleurs jugé ennuyeux, ce que laissait présager une telle description. Mais Chaucer s'amuse ici, semble-t-il, à se rendre ridicule et ne se prend pas au sérieux.

Thomas Hardy pour sa part n'a pas conservé pour son récit cadre la gaîté et l'alacrité de celui de Chaucer. En revanche il a mené plus loin, à l'extrême en fait, le portrait esquissé par Chaucer, et la distance de son narrateur envers les autres membres de la compagnie se mue en absence

1 « 'What man are you?'- twas thus quoth he —
'You look as if you tried to find a hare,
For always on the ground I see you stare.
Come near me then, and look up merrily' ».

chez Thomas Hardy qui retire le sien de la diégése. Thomas Hardy se sert de Chaucer comme d'un modèle qu'il dépasse. Le narrateur de Chaucer est seulement à l'écart, quelque peu différent, mais il est focalisateur autant que focalisé, il voit mais il est aussi vu, ses compagnons sont objets de son discours mais il est aussi objet du leur, comme le montre le prologue du conte sur Sir Topas. Il est en quelque sorte à la fois dans et hors du groupe, dans le monde de l'expérience et en retrait de ce monde en tant qu'observateur.

Thomas Hardy va plus loin dans « A Few Crusted Characters » puisqu'il fait de son narrateur une absence totale. Absent de la diégèse, il n'a pas de « je » narrant, il n'est jamais ni focalisé ni objet du discours des personnages intradiégétiques. Ainsi, si chez Chaucer le narrateur est à l'écart, chez Hardy il est devenu l'absent. Par comparaison, le poète médiéval crée un narrateur qui, malgré le fait qu'il se distingue des personnages intradiégétiques, n'en est pas moins intégré à tout un système de relations interpersonnelles avec les autres personnages.

Par ailleurs, en plus des relations symétriques de discours et de focalisation déjà mentionnées, Chaucer établit un lien d'identité entre le narrateur et les personnages intradiégétiques : les uns et les autres partagent la caractéristique de ne pas appartenir au monde de la métadiégèse. Or ce lien n'existe pas dans « A Few Crusted Characters » puisque personnages intradiégétiques et métadiégétiques constituent une seule et même communauté dont le narrateur ne fait pas partie. Sa parole est ainsi construite comme une parole du dehors alors que celle des autres personnages est une parole du dedans. En effet la parole diégétique (ou intradiégétique, les termes sont synonymes) et métadiégétique (certains personnages métadiégétiques racontent aussi des bribes d'histoires) est endogène car il y a identité entre les sujets et les objets de discours : c'est un groupe qui se raconte lui-même sa propre histoire.

L'évocation explicite de la relation discursive entre personnages intradiégétiques et métadiégétiques agit comme le rappel d'un rapport d'identité (ils font partie de la même communauté) qui ne concerne pas le narrateur. A quelques lignes de la fin du premier texte par exemple, le récit du cocher intitulé « Tony Kytes, the Arch-Deceiver », la mention du double lien qui unit les personnages (lien d'identité : ils sont tous de la même

communauté, lien discursif : le récit circule entre eux) est explicite : « '[…] I was not able to go to [Tony and Milly's] wedding, but it was a rare party they had, *by all account*. *Everybody in Longpuddle* was there almost; […]' ».[1] Le narrateur, par contraste, apparaît plus isolé encore : il n'est pas membre de cette communauté et le récit ne passe pas par lui. Ce double lien est ailleurs suggéré par le caractère presque interchangeable des narrateurs intradiégétiques : « '[…] 'twas at the time of the wedding that the accident happened that I could tell 'ee of, *or anybody else* here, for that matter' ».[2] Chacun est dépositaire de la mémoire du village, mémoire individuelle et mémoire collective se confondent en quelque sorte. Le narrateur n'est pas « n'importe qui d'autre ici », il n'est même pas « ici », comme le narrateur de Chaucer. Sa parole est une parole du dehors, exogène.

Par ces choix d'écriture qui sont autant de détails presque anodins et imperceptibles, l'auteur exclut son narrateur de tout système de relation avec les autres personnages, et l'isole dans l'extradiégèse. Le narrateur de « A Few Crusted Characters » est ainsi une figure de l'absent et de l'étranger. Une donnée cependant rend cette absence problématique. C'est la langue du narrateur, un anglais classique qui contraste avec le fort accent des autres personnages. C'est ainsi que, certes, le narrateur est isolé et sa fonction est affaiblie parce qu'il est complètement dissocié des histoires et des autres personnages. Il est l'autre, celui qui ne fait pas partie du groupe. Mais sa langue, plus qu'exclure ce narrateur du groupe des autres personnages, provoque peut être aussi le phénomène inverse : elle exclut les autres personnages de ce que le narrateur représente, le monde extérieur, la culture et la maîtrise de l'instrument de pouvoir qu'est la langue. En effet il connait les lieux (« a very well-known market town »),[3] les habitudes des gens qui s'y trouvent (« these vans, so numerous hereabout […] much resorted to by decent travellers […] »),[4] et il est en mesure de comparer leur mode de locomotion avec l'ancienne diligence française. Tout cela laisse entendre qu'il est cultivé, et en cela il s'oppose

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 522. Mes italiques.
2 *Ibid.*, 536.
3 *Ibid.*, 511.
4 *Ibid*.

aux autres personnages, ou plus exactement sa langue et sa culture excluent les autres personnages. C'est un choix motivé de l'auteur puisque dans son texte paru en recueil en 1894 dans *Life's Little Ironies*, les occurrences de dialecte ainsi que les erreurs de syntaxe ou de grammaire pour les personnages éponymes sont plus nombreuses que dans le texte publié précédemment en périodique dans d'édition européenne et américaine de *Harper's New Monthly Magazine* en 1891.[1] C'est ainsi qu'un parallèle s'établit entre le narrateur, absent de la diégèse, et l'un des personnages, l'un des seuls à ne pas raconter d'histoires, un exilé revenu au village. En effet, ce personnage, fils de John Lackland, entretient avec le narrateur extradiégétique un lien d'identité. Le narrateur absent prend alors chair en quelque sorte, et s'incarne dans le personnage de l'étranger qui devient sa représentation textuelle. Cet étranger est d'ailleurs lui-même aussi isolé dans sa différence étant donné que sa langue (dépouillée de tout accent de telle sorte qu'elle ressemble, par sa grammaire sans fautes et sa prononciation sans accent, à celle du narrateur) mais aussi son expérience, son vêtement[2] et sa mémoire, le distinguent des autres personnages parce qu'ils laissent entendre une certaine culture. Le narrateur et l'exilé sont ainsi des allégories de l'absence, ils sont étrangers à la communauté des autres personnages. Si le narrateur n'a pas de « je », le personnage, lui, n'a pas de véritable identité. En effet, il n'est connu qu'en tant que « fils de », et le prénom de son père, « John », est neutre, sans véritable caractère, une ouverture à tous les possibles sans en incarner un seul. Le patronyme « Lackland » ne laisse, quant à lui, aucun choix puisqu'il résonne d'errance et de vide, et fonctionne comme un énoncé programmatique condamnant celui qu'il désigne à l'exil, à n'être de nulle part et donc de partout. D'ailleurs, cet exilé qui se sent étranger chez lui devient presque immatériel à la fin de la nouvelle, une silhouette puis une sorte de fantôme qui disparaît sans bruit du paysage. Il n'est même plus désigné par le pronom réservé à l'humain masculin, « he », mais par celui utilisé pour le non-humain, « it » : « The figure of Mr Lackland was seen at the inn […] and

1 Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 234.
2 « 'He's a sort of gentleman', said the schoolmaster. […] His clothes were decidedly not of a local cut ». *Collected Short Stories*, *op. cit*., 513.

then, ghost-like, it silently disappeared ».[1] L'exilé prédisposé par son patronyme glisse dans le non-être au fil des phrases. Il est le vent qui passe.

Il est également possible de voir le personnage du fils de John Lackland comme un double fictionnel de l'auteur. Ce lien d'identité entre le narrateur, l'un des personnages de la diégèse, et l'auteur serait un autre point commun entre les *Contes de Canterbury* et « A Few Crusted Characters ». Chez Chaucer, le narrateur est personnage de la diégèse mais il est aussi une représentation textuelle, un double fictionnel de l'auteur Chaucer dont il porte le nom. Chez Thomas Hardy aussi, ces trois instances se renverraient l'une à l'autre.

Il est possible en effet que ce sentiment d'être un étranger parmi les siens ait habité l'auteur : son désir d'élévation sociale l'éloignait d'une certaine façon du monde modeste d'où il était issu. Et l'amertume de l'exilé de « A Few Crusted Characters » qui ne se sent chez lui qu'au cimetière où il retrouve les noms de ceux qu'il a connus[2] est peut-être celle de l'auteur : c'est l'amertume de ne plus retrouver le monde de l'enfance pourtant un moment rejeté.[3] C'est peut-être ce sentiment qui, sublimé en acte de création, a permis au monde du Wessex d'exister. Ce n'est plus exactement le monde réel du Dorset, mais un monde rêvé, fantasmé, commme le sera plus tard le comté de Yoknapatawpha de Faulkner, qui n'a jamais existé ailleurs que dans un passé recréé au fil des histoires contées. Thomas Hardy l'a défini précisément : « a partly real, partly dream-country ».[4] Ce monde rêvé, ici Longpuddle et les villages environnants, est présenté comme un monde clos, sans réel contact avec l'extérieur. C'est ce que laisse entendre le commentaire concernant le peintre Mr Day : « […] Mr Day, the world-ignored local landscape-painter, an elderly man who resides in his native

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 566.
2 *Ibid*.,565.
3 Les parents de John Lackland ont vraisemblablement quitté leur village et leur pays pour faire fortune. C'est ce que laisse entendre le cocher, presque sur le ton du reproche. Voir *ibid*., 514.
Par ailleurs, Thomas Hardy n'était, semble-t-il, pas toujours d'une franchise très rigoureuse en ce qui concerne ses origines sociales. Voir à ce sujet *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 2004, vol. XX, 35.
4 Préface à *Far from the Madding Crowd* (1874).

place, and has never sold a picture outside ».[1] Les tableaux de Mr Day ne franchissent pas la limite de « l'intérieur » qu'est cette communauté de villages par opposition au monde qui est explicitement nommé « l'extérieur ». Ainsi, rien ne sort de ce monde clos, et d'une certaine façon rien n'y entre non plus. L'exilé, lui, contrairement aux tableaux, a franchi la limite pour s'en aller, et à présent le retour s'avère impossible. A nouveau, le parallèle avec Thomas Hardy se dessine car de tous les membres de sa famille, il est celui qui a commis cette forme de transgression qu'est le franchissement de la limite. Il n'y aura guère de véritable retour pour lui, sinon par l'écriture.

La comparaison entre l'hypotexte que constitue les *Contes de Canterbury* et le texte de Thomas Hardy est donc éclairante. Les similitudes et les différences (le narrateur n'est pas un personnage racontant) renseignent sur les stratégies d'écriture du second. Dans « A Few Crusted Characters », le narrateur est construit comme l'absent, l'étranger, et le procédé de référence à la circulation des récits, même si la chaîne de passeurs est réduite, permet de renforcer encore cette exclusion. En effet, il rappelle explicitement les liens que l'auteur a créés entre narrateurs intradiégétiques, passeurs et personnages métadiégétiques. Dans *A Group of Noble Dames*, ces liens n'existaient pas. La référence à la circulation des récits servait essentiellement à suggérer l'existence d'une longue chaîne de passeurs et donc à conférer à l'histoire et à son récit une dimension diachronique. Le narrateur intradiégétique en était réduit à n'être qu'un maillon supplémentaire et le narrateur extradiégétique n'en paraissait que plus inutile au regard du récit dont il n'assurait même pas la narration. Dans « A Few Crusted Characters », le cas est encore plus marqué puisque la référence à la prolifération diachronique sert à minimiser l'importance du narrateur extradiégétique en accentuant encore son exclusion du monde des autres personnages. D'ailleurs, « A Few Crusted Characters » est la seule parmi l'ensemble des nouvelles où l'isolation du narrateur extradiégétique et sa construction en tant que figure de l'absent au regard de la narration des histoires sont aussi achevées.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 511.

Dans le même temps, pourtant, l'écriture suit une direction inverse et cherche à manifester la présence du narrateur. C'est ainsi que celui-ci trouve une sorte de relais dans le texte dans le personnage de l'étranger, et que l'un et l'autre imposent leur langue, qui s'oppose pour ainsi dire à celle des autres personnages. Ces derniers, les narrants (intradiégétiques) comme les narrés (métadiégétiques),[1] semblent d'un autre âge, comme recouverts d'une épaisse croûte ; certains le sont d'ailleurs au sens propre puisqu'ils sont sous terre, au cimetière. De ce monde clos inévitablement figé, le personnage de l'étranger ne peut que fuir. Il a vu l'endroit et conversé avec les habitants, mais il ne peut rester :

> […] his immediate purpose in coming had been fulfilled by a sight of the place, and by conversation with its inhabitants ; but […] his ulterior purpose — of coming to spend his latter days among them — would probably never be carried out.[2]

D'ailleurs, la comparaison de l'étranger avec un fantôme (« ghost-like »)[3] ouvre sur d'autres interprétations que celle déjà énoncée qui en fait une non-substance. Par exemple un spectre est fluide comme l'air, et c'est peut-être en tant que tel que l'étranger s'échappe de ce monde recouvert d'une couche de terre, presque empaillé. L'absence est alors une prise de distance, la manifestation d'un antagonisme entre la culture, le monde extérieur, autrement dit ce que représente l'étranger, le narrateur, ainsi que l'auteur, et le monde du Wessex, un vestige du passé. A la fin du texte, le fantôme que devient Lackland rappelle le spectre avec lequel Hardy se compare dans son autobiographie :

> For my part, if there is any way of getting a melancholy satisfaction out of life it lies in dying, so to speak, before one is out of the flesh; by which I mean putting on the manner of ghosts, wandering in their haunts, and taking their view of

1 Métadiégétiques ou intra-intradiégétiques, autrement dit les personnages dont parlent les narrateurs intradiégétiques.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 566.
3 *Ibid*.

> surrounding things. To think of life as passing away is sadness; to think of it as past is at least tolerable. Hence even when I enter into a room to pay a simple morning call I have unconsciously the habit of regarding the scene as if I were a spectre not solid enough to influence my environment; only fit to behold and say, as another spectre said: 'Peace be unto you!'[1]

Le fantôme qu'est Lackland incarne la posture décrite ici par Hardy. Le monde que contemple ce personnage est immobile, il « repose en paix » pour ainsi dire, et lui-même n'existe plus pour ce monde. Mais des deux, c'est l'exilé qui survit car il s'en échappe.

Le narrateur, le personnage et l'auteur, tous trois unis dans une relation d'identité, incarnent l'absence à ce monde, ou plus exactement une prise de distance par rapport à celui-ci. C'est donc une absence problématique : ces instances ne sont pas tant absentes que présentes dans leur altérité (le narrateur par sa langue, le personnage par sa langue et son vêtement, l'auteur qui subsume ces deux instances comme différent du monde dont il est issu).

Le procédé de prolifération narrative ouvre donc sur des interprétations doubles. Il rend, certes, le narrateur inutile au regard de l'histoire, mais celle-ci est en finalité vouée à circuler en boucle entre les membres de cette même communauté pour s'achever dans le silence du cimetière. Elle ne sortira pas de ce lieu clos puisque l'étranger ne l'emporte pas avec lui. Sa disparition est en effet qualifiée de « silencieuse » (« it silently disappeared »),[2] ce qui laisse entendre que cette parole ne circule pas par Lackland, pas plus qu'elle ne circule par le narrateur extradiégétique.

Le projet double auquel obéit l'écriture selon lequel l'absence narratoriale se double d'une présence latente est également notable dans « Enter a Dragoon » (CM), autre nouvelle de schéma 5. Comme dans *A Group of Noble Dames*, la mention de la circulation du récit dans le temps y est explicite. Le narrateur intradiégétique s'apprête à raconter des événements dont il a eu connaissance (« [the exceptional number of abrupt

1 *Life*, *op. cit*., 209-210.
2 *Collected Short Stories*, *op cit*., 566.

family incidents] which had come to my own knowledge »)[1] par l'intermédiaire d'un forestier : « The woodman who lived nearest the site of the story told most of the tale ».[2] Cette instance est réduite à n'être qu'un passeur, et le narrateur extradiégétique est rendu inexistant et inutile au regard de l'histoire et de la transmission de son récit. D'ailleurs, les paroles des différentes instances de discours sur les trois niveaux de narration que présente la nouvelle (extradiégétique, intradiégétique et métadiégétique) sont toutes vouées au silence. Le discours extradiégétique se limite à une parenthèse, le narrateur intradiégétique avoue ses limites et ne peut dire plus que ce qu'il raconte (« And no doubt there were many more [abrupt family incidents] of which I had never heard »).[3] Son discours ne clôt pas le texte car c'est le discours métadiégétique qui est chargé de ce rôle. Mais ce dernier, comme dans « A Few Crusted Characters », s'arrête au cimetière : deux femmes en effet se retrouvent sur la tombe de leur mari commun et découvrent la supercherie.

Entre les deux nouvelles que huit années séparent,[4] l'écriture a changé. La rédaction de « Enter a Dragoon », dernier texte de schéma 5, est achevée au début de l'année 1900.[5] C'est aussi la date de la composition de « A Changed Man ».[6] Thomas Hardy met ensuite fin à son œuvre en prose. Dans « Enter a Dragoon », la parole semble progresser vers le silence, comme pour manifester son impossibilité à continuer à s'exprimer sous cette forme. Dans « A Changed Man », cette parole retrouve sa vigueur comme pour signifier qu'elle ne se taira pas mais s'exprimera désormais autrement, par le biais de la poésie. Ainsi, dans l'une de ces deux nouvelles, la prolifération narrative mène au silence, la parole est vaincue, sous cette forme d'écriture au moins. Dans l'autre, et au même moment pour ainsi dire, l'auteur laisse entendre que cette parole est encore

1 *Collected Short Stories*, *op cit*., 675.
2 *Ibid*., 676.
3 *Ibid*., 675.
4 « A Few Crusted Characters » est rédigée en 1891, « Enter a Dragoon » en 1899 ; la position en recueil respecte cet ordre chronologique puisque « Enter a Dragoon » est placée dans un recueil postérieur à celui où apparaît « A Few Crusted Characters » : *Life's Little Ironies* est publié en 1894 et *A Changed Man* en 1913.
5 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit.,* 267.
6 *Ibid*., 287.

vive ; la variété des schémas qu'elle présente est un pied de nez par un auteur désabusé mais bien décidé à continuer d'écrire.

b. Prolifération narrative diachronique : conclusion

La prolifération narrative diachronique est un procédé d'écriture apparent dans de nombreux textes de nouvelles, mais est inexistant dans les romans. Elle dépossède le narrateur extradiégétique du récit (son existence suppose que le récit précède le narrateur) et plus généralement elle permet de minimiser le rôle de l'instance narrante, narrateur extradiégétique ou narrateur intradiégétique, car elle annonce explicitement l'existence d'autres instances de discours impliquées dans la transmission du récit. Par comparaison, les textes dépourvus de prolifération narrative diachronique présentent le récit comme débutant avec l'instance narrante. C'est le cas des romans de l'auteur ainsi que de la plupart des nouvelles de langue anglaise ou française de la période pendant laquelle Thomas Hardy rédige les siennes. Chez lui, la tendance est donc inversée puisque ce procédé de prolifération narrative concerne la majorité de ses nouvelles.

Les remarques proposées en première partie sont ainsi confirmées. Il semble bien en effet que pour l'auteur, la nouvelle soit le lieu d'une forme d'écriture envisagée comme impossible dans le roman, genre plus codifié et plus rigide où, hormis quelques exceptions célèbres (dont *Frankenstein* par exemple), le narrateur extradiégétique règne en maître du récit dont il est présenté comme seul géniteur et passeur. De ce point de vue, Thomas Hardy est donc plus audacieux dans ses nouvelles que dans ses romans. Il détrône le narrateur extradiégétique, aussi bien en introduisant un narrateur intradiégétique ou un tiers, que par le moyen de la prolifération narrative diachronique qui installe le récit dans la relativité puisqu'elle supprime l'absolu d'un seul géniteur. Le récit est présenté comme un bien commun qui circule, appartenant à tout le monde et à personne, et l'instance narrante n'est qu'un maillon d'une chaîne de passeurs. C'est la position qu'adopte plus tard Steinbeck dans *The Pearl*. Voici en effet ce qui est dit en introduction à l'histoire, sur une page séparée :

> In the town they tell the story of the great pearl — how it was found and how it was lost again. They tell of Kino, the fisherman, and of his wife, Juana, and of the baby, Coyotito. And because the story has been told so often, it has taken root in every man's mind. […]
>
> If this story is a parable, perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it. In any case, they say in the town that...[1]

Lorsque l'instance narrante est le narrateur intradiégétique (*A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters »), le narrateur extradiégétique apparaît plus inutile encore au regard de la transmission des récits éponymes puisqu'il ne joue aucun rôle au regard de ces récits. Or pareille destitution du narrateur extradiégétique (ni géniteur, ni passeur ni élément de la diégèse) n'est pas imposée par le choix de céder la narration à un ou des narrateurs intradiégétiques. Une alternative possible, illustrée d'ailleurs par les *Contes de Canterbury*, eût été d'inclure le narrateur extradiégétique dans la diégèse et d'en faire l'équivalent des narrateurs intradiégétiques dans leur rôle de passeurs. Elle n'a pas été retenue. L'écriture, semble-t-il, est ici au service de la construction du narrateur comme une figure de l'absent, au moins au regard de l'histoire et du récit.

A l'inverse, en l'absence de prolifération narrative diachronique, le récit est présenté comme l'œuvre narrative d'une seule instance de discours, le narrateur, dont les héros de l'histoire constituent en quelque sorte le panthéon privé : il est le seul à raconter l'histoire, et sa narration est présentée comme une ocurrence unique (elle n'a lieu qu'une seule fois). L'auteur crée dans ce cas un lien privilégié entre son narrateur et les personnages de son histoire qui prennent vie par l'acte de sa narration. C'est le cas des textes de schéma 3 et des romans, où le narrateur, rendu indispensable, est construit comme seul maître de la narration et seul passeur (à l'exception de trois nouvelles présentant de la prolifération narrative diachronique : « The Three Strangers », « The Distracted Preacher » et « A Changed Man »).

Or, cela n'est plus vrai en cas de prolifération narrative diachronique puisque l'instance narrante n'est plus la seule à raconter une histoire censée

circuler entre des passeurs qui sont autant de narrateurs potentiels. En effet, en tant que récit collectif, ou au moins récit transmis par un tiers, la nouvelle se présente comme un discours hybride dans lequel la part de discours de chaque passeur successif n'est pas définissable. L'effet produit est celui d'une déstabilisation du lecteur qui ne peut identifier avec précision aucune instance de discours responsable du récit et par conséquent ne peut s'en remettre à aucune instance de discours pour accéder à la vérité du texte. Deux questions restent latentes : « qui dit cela ? », et selon la réponse, « qu'est-ce que cela signifie ? ». Voici un exemple tiré de « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), une nouvelle obéissant au schéma 2. Le tiers-passeur d'histoire est Phyllis, une vieille dame qui a confié un épisode de sa vie au narrateur extradiégétique alors âgé de quinze ans :

> This bachelor of thirty found his way to the village on the down: beheld Phyllis; made her father's acquaintance in order to make hers; and by some means or other she sufficiently inflamed his heart to lead him in that direction almost daily; till he became engaged to marry her.[2]

Selon que le locuteur de l'énoncé est le narrateur ou Phyllis, le sens n'est pas exactement le même. Ainsi, il peut d'une part s'agir d'inférences par le narrateur, lequel juge les faits que lui a rapportés Phyllis. Une distance narratoriale est donc établie, et il n'est alors même plus question de narrativisation, mais d'interprétation personnelle du narrateur. Mais d'autre part, ce peut aussi être un commentaire amusé ou amer de Phyllis que le narrateur, dans ce cas sagement effacé dans une posture plus neutre, reprend en discours indirect libre. Aucune indication n'est donnée au lecteur pour qui cet énoncé sans locuteur fixe, ne livre pas son sens mais reste ouvert sur plusieurs sens possibles.

Voici un autre extrait dans lequel il n'est pas plus aisé de lever l'ambiguïté : « Phyllis, though lonely in the extreme, was content ».[3] Le

1 Je suis redevable à Monsieur Morel pour cette remarque.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 37.
3 *Ibid*.

narrateur interprète-t-il ici le discours de Phyllis ? Le narrativise-t-il plutôt ? Le reprend-il pour partie en forme indirecte libre, et dans ce cas les adjectifs subjectifs « lonely to the extreme » et « content » relèvent d'une confession ou de l'introspection ? Le doute subsiste puisque la version du personnage, et celle du narrateur dont la parole disparaîtrait alors derrière celle du personnage, sont présentées comme équivalentes. Autrement formulé, la parole du narrateur extradiégétique n'est pas présentée comme une parole dominante détentrice de vérité. Elle est une parole parmi d'autres.

Dans les nouvelles présentant une longue chaîne de passeurs, comme celles de *A Group of Noble Dames*, l'histoire devient un pan de la mémoire collective, et le récit, une œuvre collective. L'un et l'autre acquièrent une forme d'autonomie, et au-delà du narrateur, c'est l'auteur qui disparaît. Le texte de nouvelles se présente comme texte sans auteur, déjà écrit en quelque sorte. Cela n'est pas sans rappeler les efforts que faisait Thomas Hardy pour faire croire que ses nouvelles n'étaient rien d'autre que des pages de l'histoire locale, à tel point d'ailleurs que l'une d'entre elles a engendré une croyance parmi les lecteurs.[1] La vérité d'un tel texte, lequel grâce à la prolifération narrative est construit comme une légende, un récit collectif, n'est donc pas appréhendable. Ce n'est pas le cas des romans où le récit est présenté comme l'œuvre du narrateur qui est en même temps seul garant de sa vérité. La prolifération narrative, que la plasticité de l'écriture de la nouvelle permet plus que le roman, semble ainsi représenter une stratégie de protection du narrateur (et peut être par ricochet, de l'auteur) des reproches d'un public prompt à condamner pour immoralité la voix narrative et l'écrivain qu'il assimile l'un à l'autre. En effet, en construisant le discours narratif comme un discours sans locuteur fixe, l'auteur fait du narrateur une instance floue dont la posture idéologique n'est pas définissable. Les passeurs d'histoires sont ainsi au narrateur autant d'écrans de protection, et en tant qu'instance de discours participant à l'élaboration d'une œuvre collective, ce narrateur peut continuer à raconter.

---

1 Il s'agit de « A Tradition of 1804 » (WT). Voir Kathryn King, « Hardy's 'A Tradition of Eigtheen Hundred and Four' and the Anxiety of Invention », *Thomas Hardy Journal* (Oct. 2002) 20-26.

Ce type de narrateur semble être le prix que l'auteur est prêt à payer pour pouvoir écrire sur quelque sujet qu'il décide, et plus particulièrement sur le rapport entre les sexes. Dans le même temps cependant, l'écriture semble résister à l'élaboration d'une figure narrative trop affaiblie, et par d'autres subterfuges, elle rend le narrateur très présent et le maintient dans une position d'autorité et de pouvoir. C'est ce qu'ont montré dans cette partie les études consacrées à « What the Shepherd Saw », *A Group of Noble Dames*, et « A Few Crusted Characters ». L'effacement du narrateur est une stratégie auctoriale, un effet recherché dans un but stratégique et non une vérité du texte. Le narrateur n'est donc pas construit comme une absence réelle mais une absence présente. Le choix ultime sera d'ailleurs de conserver un narrateur très présent et de continuer à traiter des « relations entre les sexes »,[1] comme le dit Hardy. Mais ce sujet ne pouvant être librement traité dans le cadre de la fiction telle qu'elle se définit alors, c'est la poésie qui rendra cette combinaison possible sans qu'il ne soit plus nécessaire de recourir à des stratégies d'effacement. A l'époque où Thomas Hardy rédige ses textes, une œuvre de fiction se doit en effet d'être un discours moralisateur et édifiant qui doit servir au développement moral et vertueux des jeunes gens, et en particulier des jeunes filles. En fait, c'est une projection idéalisée de la famille victorienne telle qu'elle est programmée par la société victorienne, paternaliste, qui est le public-cible des ouvrages et des magazines :

> […] the audience [was thought of as] an ideal middle-class family. […] It was the idealized domestic sphere of loving wife, breadwinning husband, and morally tutored, intensively civilized children writ large. Every reader was imagined as though an interdependent member of this much beloved sphere.[1]

Thomas Hardy, de son côté, ne considère pas ce public comme représentatif de la totalité des lecteurs. Il est frustré de devoir céder aux injonctions des bibliothèques de prêt qui imposent comme modèle de

1 Les guillemets indiquent qu'il s'agit de l'expression utilisée par Hardy.

lectorat la famille prise comme une seule unité, ou encore ses jeunes membres : « […] the family, meaning either, as Hardy noted, 'the majority of the household' who are inevitably 'the immature members' or 'the household collectively'».[2] Il souhaite au contraire écrire pour des lecteurs matures (« thoughtful readers of mature age, who are weary of puerile inventions and famishing for accuracy »),[3] et aimerait que certaines lectures leur soient strictement réservées, sans quoi toute évolution de la forme romanesque risque d'être dangereusement compromise. Il plaide cette cause dans « Candour in English Fiction »,[4] un essai publié en 1890 dans *The New Review*[5] à l'occasion d'un symposium sur l'état de la littérature sous le joug de Mrs Grundy :

> […] the emancipated serial novel should meet the eyes of those for whom it is intended, [and as a consequence] the plan of publication as a *feuilleton* in newspapers read mainly by adults might be more generally followed, as in France. In default of this, or co-existent with it, there might be adopted what, upon the whole, would perhaps find more favour than any with those who have artistic interests at heart, and that is, magazines for adults; exclusively for adults, if necessary.[6]

En attendant de telles mesures, l'écrivain soucieux de conserver sa réputation et son lectorat n'a d'autre choix que celui d'accepter de produire des textes que « même une jeune personne se trouvant par hasard dans l'auditoire pourrait lire ».[7] Ce rôle didactique attribué à la littérature est pour Hardy inacceptable :

---

1 Farrelly, « Hardy, Candour and the Doll of English Fiction », *Thomas Hardy Journal*, *op. cit.*, 74.
2 *Ibid*.
3 *Thomas Hardy's Personal Writings, op. cit*, 127.
4 L'essai est reproduit dans *ibid.*, 125-133
5 January 1890, 15-21.
6 *Hardy's Personal Writings*, *op. cit.*, 132. Italiques dans le texte.
7 Farrelly, « Hardy, Candour and the Doll of English Fiction », *Thomas Hardy Journal*, *op. cit.*, 77.

> [T]he writer asks himself, what will his characters do next? What would probably happen to them, given such beginnings? On his life and conscience, though he had not foreseen the thing, only one event could possibly happen, and that therefore he should narrate, as he calls himself a faithful artist. But, though pointing a fine moral, it is just one of those issues which are not to be mentioned in respectable magazines and select libraries. The dilemma then confronts him, he must either whip and scourge those characters into doing something contrary to their nature, to produce the spurious effect of their being in harmony with social forms and ordinances, or, by leaving them alone to act as they will, he must bring down the thunders of respectability upon his head, not to say to ruin his editor, his publisher and himself.[1]

Il voit là, sous couvert de conventions et de morale, un dévoiement regrettable de l'objectif que, selon lui, un écrivain s'honore de poursuivre, à savoir la recherche de la créativité, de la vérité et de la sincérité.

Nul étonnement qu'il choisisse de mettre fin à sa prose, en 1895 lorsqu'il renonce à l'écriture de romans après la publication de *Jude the Obscure*, et en 1900 lorsqu'il cesse de rédiger des nouvelles. Ce sursis de cinq années pour la fiction courte peut s'expliquer par les stratégies de dérobade qu'offre celle-ci. Mais cette stratégie a aussi ses limites puisque seules cinq nouvelles seront écrites de 1896 à 1900. Il s'agit de « A Committee-Man of the 'Terror' » (CM, 1896), « The Duke's Reappearance » (CM, 1896), « The Grave by the Handpost » (CM, 1897), « Enter a Dragoon » (CM, 1900) et « A Changed Man » (CM, 1900). Hormis la dernière dont le cas est particulier, aucune de ces nouvelles n'est en schéma 3, autrement dit aucune n'expose directement le narrateur. Chacune au contraire présente un certain nombre de passeurs responsables du récit comme autant de protections pour ce narrateur. Ainsi, dans « A Committee-Man of the 'Terror' », premier texte court à paraître après la publication et le scandale de *Jude*, le maximum de précautions est pris. Non seulement le narrateur ne raconte pas l'histoire mais en plus chaque passeur est nettement identifié de telle sorte que le récit soit verrouillé, et que rien ne reste à la charge du narrateur extradiégétique : Mademoiselle V— a raconté à quelqu'un, lequel a raconté à sa fille qui raconte en tant que

1 *Thomas Hardy's Personal Writings, op. cit.,* 129, 130

narrateur intradiégétique. La raison peut en être que la valeur morale de l'histoire est douteuse au regard du modèle de vertu qu'elle propose : il s'agit tout de même d'une jeune femme qui trahit, même symboliquement, sa classe sociale et ses parents en aimant un homme plus âgé qu'elle, bourreau de sa famille et ennemi de son rang puisqu'il est membre d'un tribunal révolutionnaire et qu'elle est aristocrate. Or Hardy ne se préoccupe pas de morale ici, contrairement à ce qu'il est supposé faire en tant qu'écrivain. Il cherche plutôt à montrer que le sentiment amoureux ne naît d'aucune rationalité puisqu'il peut venir contredire des principes que la raison élabore de plein droit (la jeune femme est censée cultiver de la haine à l'endroit du persécuteur de ses parents). La seconde de ces nouvelles, « The Duke's Reappearance », est présentée avec le sous-titre « A Family Tradition », ce qui à nouveau enlève toute responsabilité imputable au narrateur. Mais le fait que le schéma choisi pour cette nouvelle soit le schéma 2, selon lequel c'est le narrateur qui raconte, laisse supposer que l'auteur ne se satisfait pas d'un narrateur sans aucun pouvoir. Il est ici à nouveau possible de parler d'une absence présente. « The Grave by the Handpost » suit le même schéma, mais est situé à une époque moins reculée que « The Duke's Reappearance » ; c'est peut être une autre tentative timide d'imposer le narrateur extradiégétique. « Enter a Dragoon », qui ne réserve au narrateur extradiégétique qu'une petite parenthèse de discours attributif, semble au contraire signifier que le silence va s'installer et annonce en quelque sorte la fin de la prose hardyenne. Et finalement « A Changed Man » semble répliquer que si la prose s'arrête, l'écriture, elle, continue. A ce moment plus que jamais, Thomas Hardy rend pertinent ce qu'il dit de la liberté d'expression permise par la poésie.[1]

2. Prolifération narrative synchronique

1 « Perhaps I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystallized opinion — hard as a rock — which the vast body of men have vested interests in supporting […]. If Galileo had said in verse that the world moved, the Inquisition might have let him alone». F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, *op. cit.*, 284-285. Voir en page 9 de ce travail.

La prolifération narrative diachronique concerne le discours des personnages-passeurs d'histoire. La prolifération narrative synchronique désigne, elle, le discours des personnages-acteurs de l'histoire. Le lexème « prolifération » laisse entendre à dessein que ces discours sont presque en excès, et qu'il s'agit bien là d'une stratégique d'écriture puisqu'ils se présentent en concurrents du discours extradiégétique, au niveau du sens comme au niveau de l'espace textuel.

A l'inverse de la prolifération narrative diachronique, inexistante dans les romans car le narrateur y est présenté comme la seule instance narrative en charge de l'élaboration du récit et de sa narration, la prolifération narrative synchronique est une caractéristique des nouvelles aussi bien que des romans, et ceci quelle que soit la forme dans laquelle elle se manifeste, celle du discours direct, indirect ou indirect libre. Déjà dans ses romans, Thomas Hardy accorde au discours de personnage en forme directe une part textuelle relativement importante, au moins autant que des prédécesseurs comme Jane Austen (1775-1817) ou Charles Dickens (1812-1870). Les formes indirecte et indirecte libre sont également chez lui une pratique récurrente. Mais dans les nouvelles et à la différence des romans, ces trois formes de discours de personnage s'ajoutent à la prolifération narrative diachronique pour provoquer, ce qui ne se produit pas dans les romans où le narrateur reste géniteur de récit et maître de la narration, un effet de minimisation de la fonction de narrateur, voire même d'effacement de ce dernier.

Dans les nouvelles, les effets des deux types de prolifération, diachronique et synchronique sont donc cumulatifs, ce qui ne se trouve guère dans la plupart des romans et nouvelles de langue anglaise rédigés à l'époque où Hardy compose ses textes courts. Par ailleurs, si la prolifération narrative diachronique donne au texte des allures de palimpseste, la prolifération narrative synchronique en fait un patchwork, avec des zones bien délimités représentant des occurrences de discours direct, et des zones où les couleurs se fondent qui cette fois correspondent aux formes indirecte et indirecte libre.

Les voies de la prolifération narrative synchronique dans les nouvelles sont diverses. Elles représentent autant de procédés d'écriture grâce auxquels l'espace textuel est partagé et des effets particuliers comme

l'indétermination et l'ambiguïté sont créés. Elles peuvent être classées en deux catégories nommées ici intertextualité et hétéroglossie, suivant que le discours de personnage est juxtaposé avec le discours narratif (discours direct) ou intégré à celui-ci (discours indirect et indirect libre). L'intertextualité est une caractéristique du texte de nouvelles où le discours narratif côtoie d'autres discours ; l'hétéroglossie caractérise ce texte en ce que le discours narratif est un discours hybride abritant d'autres discours. Ces deux catégories sont tout aussi largement utilisées par l'auteur dans ses romans, ce qui tend à montrer que dans ce domaine particulier, l'écriture de la nouvelle ne diffère pas systématiquement chez lui de celle du roman. Elle va seulement plus loin.

En développant simultanément l'axe diachronique et l'axe synchronique, autrement dit en conférant à son texte à la fois profondeur et densité, Thomas Hardy parvient à décentrer ce texte. Ainsi la parole extradiégétique n'est-elle plus le centre, elle est un centre parmi d'autres. Si les romans fonctionnent selon une hiérarchie qui met en évidence le narrateur, les nouvelles relèvent d'une stratégie d'effacement et, à première vue au moins, sont construites sur la base de pouvoirs partagés.

a. Intertextualité

L'intertextualité est l'une des deux catégories dans lesquelles se range le discours de personnage. Elle se définit comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes ».[1] Cette relation se traduit, le plus souvent pour Genette et systématiquement ici, par « la présence effective d'un texte dans un autre »,[2] autrement dit par la citation. Dans les nouvelles hardyennes, on considérera par extension que l'intertextualité désigne la « relation de co-présence » entre le discours narratif et un énoncé d'une autre nature avec lequel l'auteur feint de le juxtaposer : le jeu de la fiction consiste en effet à inviter le lecteur à suspendre son jugement et à feindre de croire qu'il est en présence de textes produits par des

1 Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., 8.
2 *Ibid.*

locuteurs différents. Tout auteur compte sur cette crédulité volontaire lorsqu'il crée un narrateur à qui il prétend céder la parole pour mettre en scène d'autres personnages et faire croire qu'il leur cède la parole. Genette écrit que « le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage »,[1] mais en amont l'auteur feint aussi de céder littéralement la parole au narrateur.

Dans les nouvelles hardyennes, le discours narratif entretient « des relations intertextuelles »[2] avec le discours direct de personnage ainsi que d'autres types d'énoncé, relativement abondants dans les nouvelles, tels que des lettres (une forme particulière de discours direct), des documents officiels et des poèmes. Il est censé, en tant qu'intertexte, créer « une enclave qui évacue la parole du narrateur »[3] puisqu'il implique, en apparence au moins, l'interruption du discours narratif. Les nombreuses occurrences de discours direct de personnage et la présence d'énoncés particuliers tels que ceux cités ci-dessus ne sont cependant pas une caractéristique des seules nouvelles, Thomas Hardy usant aussi des ces procédés d'écriture dans ses romans, comme la plupart des auteurs d'ailleurs. Plus généralement encore, la polyphonie (au sens de pluralité de voix)[4] résultant de l'intertextualité n'est pas réservée à Thomas Hardy :

> Le roman a pour singularité de faire éclater tout discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas 'en son nom propre', mais il fait *jouer* entre eux les différents discours. L'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle. Les personnages en particulier introduisent dans le texte de roman des voix multiples ; cette stratification des voix contribue de manière décisive au plurilinguisme.[5]

Il s'agit par conséquent ici de montrer que ce plurilinguisme du roman est aussi un trait caractéristique des nouvelles de Thomas Hardy. Mais à la

---

1 *Figures III*, *op. cit.*, 192.
2 L'expression est de Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (Paris : Hachette Université, 1976) 123.
3 Danielle Coltier, « Introduction aux paroles de personnages. Fonctions et fonctionnement », *Pratiques*, 60, décembre 1988, [69-111] 109.
4 Voir le glossaire en page 463.
5 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* (Paris : Dunod, 1996) 26-27. Italiques dans le texte.

différence des romans de cet auteur, il semble servir, dans les textes courts, un objectif bien particulier, celui de minimiser le discours narratif dans un but stratégique. Il est ainsi déjà notable que la fréquence de discours direct de personnage dans les nouvelles hardyennes est relativement élevée par rapport à la moyenne des nouvelles de la période :

> Many a nineteenth century short story has hardly a word spoken in it, or only one sentence, as for instance Ichabod Crane « Who are you? » in Irving's « Legend of the Sleepy Hollow ». This story consists of some report, a fair amount of comment, and much description, partly of persons, but mostly of scenes, and the « Who are you? ». Such a hierarchy of modes is not, clearly, the normal one today.[1]

Quel que soit le schéma, des pages entières des nouvelles hardyennes sont ainsi remplies de passages dialogués. Dans les schémas 4 et 5 d'ailleurs, le récit rapportant l'histoire éponyme est censé être non du discours narratif, comme dans les schémas 1, 2 et 3, mais du discours direct de personnage puisque c'est un narrateur intradiégétique qui raconte l'histoire ; quelque vingt textes sont concernés, vingt-huit si on considère que « A Few Crusted Characters » (LLI) représente neuf textes et non une seule nouvelle. Thomas Hardy semble également se distinguer parfois d'une pratique traditionnnelle de représentation du discours direct de personnage par l'absence de médiation de ce discours par le narrateur. Il lui arrive en effet de laisser ce discours suivre son cours sans qu'il soit interrompu par des propositions attributives du genre « dit-il », par exemple, propositions que Helmut Bonheim nomme « inquit » :

> In early narrative almost every speech was accompanied by some kind of inquit, whereas the modern tendency is to let speech follow speech, if possible without interruption.[1]

1 Helmut Bonheim*, Narrative Modes. Technique of the Short Story* (Cambridge UK: DS Brewer, 1986) 9.

Alors que certains critiques rangent les textes courts de Thomas Hardy parmi les derniers vestiges de la nouvelle victorienne, l'abondance et la représentation du discours direct de personnage orienteraient plutôt cet auteur vers les pratiques modernes. Plus généralement, les efforts en vue de minimiser la présence du narrateur donnent à l'écriture hardyenne les accents modernes que prendra plus tard et pour d'autres raisons la fiction en prose revue par James Joyce et William Faulkner par exemple. De nombreuses pages présentent ainsi des occurrences de passages dialogués qui l'emportent sur le discours narratif.[2] Il semble même, au vu du cas que présente « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), que plus la nouvelle est longue et plus l'espace que le discours de personnage peut occuper est grand, plus ce discours s'étend. Cela indique l'existence d'une forme de proportionnalité, autrement dit d'un rapport constant, entre la longueur du texte et celle du discours rapporté de personnage. L'écriture crée une forme d'équilibre qui vise à ne pas laisser s'accroître la part textuelle allouée au discours narratif par rapport au discours rapporté de personnage.

Il apparaît ainsi que sur l'ensemble des nouvelles, la part de discours direct de personnage tend à être sensiblement équivalente à la part de texte que représente le discours narratif, ce qui n'est pas le cas dans les romans. Malgré les similarités constatées entre l'utilisation du discours direct de personnage dans les romans et les nouvelles, à nouveau force est de constater que l'écriture des secondes va plus loin en ce sens qu'elle construit le discours direct de personnage comme un discours véritablement concurrent du discours narratif. Dans certaines nouvelles d'ailleurs, le choix est même fait de présenter la clausule en forme de discours direct de

---

1 Helmut Bonheim*, Narrative Modes*, *op. cit*., 75.

2 Les caractères gras indiquent les pages où se trouvent des portions de discours de personnage pas, ou très peu, médiatisé par le narrateur : « The Three Strangers » (WT) : 13, 16, **21** ; « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT) : 43 ; « The Withered Arm » (WT) : **55**, 56, 74 ; « Fellow Townsmen » (WT) : 127, 128, **133**, 134 ; « The Distracted Preacher » (WT) : 158, 159, **165**, 176 ; « A Changed Man » (CM) : 585 ; « The Waiting Supper » (CM) : **592**, 593 ; « The Grave by the Handpost » (CM) : 669 ; « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM) : **797**, **798**, **799**, 801, 811, 814, 815, **819**, 844, 847, 860 ; « Old Mrs Chundle » (uncollected) : 872, 873, 874 ; « Destiny and a Blue Coat » (uncollected) : 883, 888, 889, 891. Il faut ajouter à cette liste non exhaustive

personnage. C'est le cas de « An Imaginative Woman » (LLI), de « To Please his Wife » (LLI), de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), mais aussi de « Destiny and a Blue Coat » (uncollected) si l'on excepte sept mots du narrateur extradiégétique et de « On the Western Circuit » (LLI) si l'on ne compte pas ses cinq mots finaux. De même, « Alicia's Diary » (CM), « Master John Horseleigh, Knight » (CM), et « A Committee-Man of the 'Terror' » (CM) s'achèvent en discours intradiégétique sans que le narrateur extradiégétique reprenne en main la narration. « Enter a Dragoon » (CM) cumule les deux cas. En effet la nouvelle commence avec du discours intradiégétique, comme l'indique la parenthèse de discours attributif extradiégétique : « I lately had a melancholy experience (said the gentleman who is responsible for the truth of this story) ».[1] Voici maintenant la clausule :

> '[…] I am sorry I pulled your ivy-roots; but that common sort of ivy is considered a weed in my part of the country.'[1]

Les guillemets simples, dans le texte, encadrent du discours de personnage métadiégétique. Il n'y a intervention ni du narrateur intradiégétique au niveau de la diégèse ni du narrateur extradiégétique au niveau encore supérieur.

Dans ces nouvelles, aucun retour à l'extradiégèse que représente le discours narratif, ou presque, n'est donc effectué. Il s'en suit que le narrateur n'intervient pas pour marquer officiellement la fin de l'histoire, mais que c'est au contraire un personnage diégétique (narrateur intradiégétique ou autre personnage) ou même métadiégétique, qui est investi de cette fonction. C'est à lui que revient le dernier mot, même si à l'inverse les débuts *in medias res* sont plus rares. Ce procédé de clausule en forme de discours de personnage se retrouve également dans les romans hardyens. Mais dans les nouvelles, il s'ajoute à d'autres procédés qui

---

toutes les pages des vingt ou vingt-huit nouvelles de schéma 4 et 5 dont le récit est déjà composé de discours de personnage (narrateur intradiégétique).
1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 675.

concourent à minimiser le rôle du narrateur extradiégétique, et à en faire une figure de l'absent.

Il y a donc dans les nouvelles hardyennes au moins autant, voire plus, de discours direct que dans les romans du même auteur, et plus que dans la moyenne des nouvelles écrites à cette époque. C'est aussi moins dans le roman que dans la nouvelle, genre officiellement baptisé en Angleterre en 1884[2] et dont l'auteur n'adoptera jamais vraiment les règles, que l'écriture hardyenne semble chercher à construire un narrateur qui n'apparaisse pas, à première vue au moins, en tant qu'instance de discours dominante

A la fréquence du discours direct s'ajoute un certain nombre de formes particulières de paroles de personnages. Notables aussi dans les romans, c'est cependant dans les nouvelles qu'elles produisent leur effet de minimisation de la fonction narrative extradiégétique. Là, elles s'insèrent dans tout un réseau de procédés d'écriture concourant au même effet, ce qui ne se vérifie pas dans les romans. En voici un exemple. Il s'agit tout d'abord d'un discours de personnage appelé discours itératif parce qu'il est représenté textuellement une seule fois alors qu'il correspond à des occurrences multiples :

> Indeed, he affected not to believe largely in his own powers, and when warts that had been shown him for cure miraculously disappeared — which it must be owned they infallibly did — he would say lightly, 'O, I only drink a glass of grog upon 'em at your expense — perhaps it's all chance,' and immediately turned the subject.[3]

Le modal « will », ici au passé « would », indique que le procès « prononcer les paroles citées » est répétitif, au point d'être une caractéristique de celui qui les énonce, Conjuror Trendle. Le propre de ce modal ainsi employé est en effet d'indiquer « une propriété [du sujet de l'énoncé] résultant […] de la répétition d'un procès ».[4] Le lecteur apprend que c'est une habitude de ce

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 693.
2 Cet événement est abordé en note 1 page 68.
3 « The Withered Arm » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 64.
4 M. L. et G. Groussier, P. Chantefort *Grammaire anglaise et thèmes construits*, *op. cit.*, 42.

personnage que d'expliquer les miracles qu'il accomplit en invoquant le hasard. Or une narrativisation des paroles de personnage pouvait remplir la même fonction tout en respectant la vraisemblance. Le procédé de restitution des paroles de personnage en discours direct avoue ici en effet ses limites : si le discours singulatif (censé n'avoir été prononcé qu'une seule fois par le personnage) est déjà une « mise en scène qui vise à authentifier » en ce sens que « le DD [discours direct] […] est supposé indiquer les mots mêmes de l'énonciateur cité »,[1] le discours itératif est, plus encore, une reconstruction, et s'avoue peu probable. Il ne peut prétendre « indiquer les mots mêmes de l'énonciateur cité », puisque la vraisemblance veut qu'un locuteur ne produise pas deux fois le même énoncé. Il fonctionne donc ici moins comme agent d'effet de réel qu'en tant qu'indice d'une tentative de créer autant que possible, et au prix de la vraisemblance, de la parole de personnage qui n'appartienne pas au discours narratif.

Dans l'exemple suivant, la nature du discours direct est différente :

> It is said that at this time of his life his eyes were affectionate, though with a a ray of levity; that his hair was curly, and his figure tall; that he was, in short, a very lovable youth, who won upon his female hearers as soon as they saw and heard him, and caused them to say, 'Why didn't we know of this before he came, that we might have gi'ed him a warmer welcome!'[2]

L'énoncé rapporté entre guillemets est un résumé, une formule synthétique représentant en substance ce que les femmes du village ont dit, chacune à sa façon, en voyant le jeune pasteur Stockdale. Il n'y pas pas comme dans le discours itératif, multiplication des occurrences d'un même discours, mais multiplication des locuteurs produisant le même discours. Il est fait tout aussi peu cas de la vraisemblance, et comme pour le discours itératif, cette forme de discours rapporté appelée ici discours représentatif (il est représentatif d'un groupe de locuteurs), est avant tout motivée par le projet

1 Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication* (Paris : Nathan, 2002) 118.
2 « The Distracted Preacher » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 153.

de partager l'espace textuel entre différents types de discours. Un discours transposé (appelé aussi discours indirect) ou narrativisé était aussi possible, mais le choix de ce discours rapporté peu vraisemblable révèle le projet de faire entendre la langue de ces personnages, une langue qui n'est pas celle du narrateur. Ici en effet, les femmes s'expriment, comme Conjuror Trendle, avec un accent qui contraste avec la langue du narrateur dont l'anglais n'en ressort que plus académique. Si elle partage l'espace textuel et abolit les hiérarchies, l'écriture rétablit donc aussi immédiatement une dominance puisque le recours au discours direct de personnage fait apparaître les différences entre la langue de ces derniers et celle du narrateur, différences qui pourraient passer inaperçues en forme narrativisée. Une autre solution possible était de ne pas chercher à retranscrire l'accent local. Or dans ses révisions de textes pour les parutions en recueil, Thomas Hardy va systématiquement dans le sens d'une mise en contraste de la langue des personnages et de celle du narrateur qui n'en apparaît que plus académique.

La représentation textuelle de la parole de personnage sous forme de discours itératif et représentatif est également une pratique des romans. Dans les nouvelles cependant, elle semble s'inscrire, au même titre que les autres procédés déjà relevés, dans le projet d'effacement du narrateur extradiégétique. Le choix, au prix de la vraisemblance, de partager autant que possible l'espace textuel entre les diverses pratiques de langue représentées par les différents personnages, tend en effet à faire de la langue du narrateur un idiolecte parmi d'autres. Dans le même temps, la représentation textuelle de la parole de personnage peut aussi servir un objectif inverse, à savoir la mise à distance du narrateur et la construction de sa parole comme une parole particulière et distante, académique même, et non plus comme une parole parmi d'autres. La dialectique de l'absence-présence qui fait du narrateur une figure du seuil est donc notable dans tous les replis du texte puisqu'à nouveau, il apparaît que l'écriture construit à la fois un narrateur absent, mais aussi une instance narrative qui rappelle sa présence lorsqu'elle n'est pas attendue.

Pour diminuer l'importance du narrateur, Thomas Hardy ne se contente pas, en plus des procédés de prolifération diachronique déjà étudiés, de multiplier les occurrences de discours direct sous forme de discours

singulatif, le plus souvent présenté textuellement une fois et correspondant à une occurrence unique de prise de parole, de discours itératif ou encore représentatif. D'autant plus que, comme le dit Dominique Maingueneau, « le DD ne peut […] être objectif : quelle que soit sa fidélité, le discours direct n'est jamais qu'un fragment de texte dominé par l'énonciateur du discours citant, qui dispose de multiples moyens pour lui donner un éclairage personnel ».[1] Le discours direct est ainsi une « mise en scène », il « fait mention » des « *mots mêmes* de l'énonciateur cité ».[2] La multiplication des occurrences de discours direct multiplie donc aussi les occasions de présenter le discours de personnage comme inféodé au discours narratif. En fait, il semble que l'écriture des nouvelles hardyennes cherche justement à contourner cette limitation intrinsèque de la restitution d'un discours en forme rapportée qui soumet celui-ci au discours citant, autrement dit ici au discours narratif. Elle rend en effet possible une libération du discours direct de personnage. C'est déjà le cas lorsque le discours narratif est réduit au strict minimum dans certaines nouvelles dont le corps du texte est le discours de personnage, comme en schémas 4 et 5 où l'histoire est racontée par un narrateur intradiégétique. Dans « Enter a Dragoon » (CM) ou « Master John Horseleigh, Knight » (CM), nouvelles de schéma 5, les guillemets citationnels encadrant le discours du narrateur intradiégétique disparaissent même, de telle sorte que le lecteur prend tout d'abord ce discours pour un premier, et non un second niveau de narration. Des portions de discours narratif restent cependant ça et là, indispensables pour que l'existence de deux niveaux narratifs reste perceptible.

Une remarque s'impose cependant ici. Lorsqu'il est possible de supprimer toute trace du narrateur extradiégétique, grâce au procédé du journal intime utilisé dans « Alicia's Diary » (CM) par exemple, et même de faire du personnage éponyme un narrateur extradiégétique, des titres divisant ce journal en parties, parfaitement inutiles pour la compréhension du texte, viennent rappeler la présence narratoriale et ramener le personnage d'Alicia au rang de narrateur second. L'écriture ne va donc pas toujours aussi loin qu'elle le pourrait parfois, et le choix de minimiser le rôle

1 *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 118-119.
2 *Ibid*. Italiques dans le texte.

du narrateur extradiégétique a des limites, infranchissables semble-t-il. Le narrateur est une absence présente, il se manifeste quand il pourrait rester dans les marges du texte.

Hormis l'attribution au discours narratif d'un espace textuel minimal et la suppression des guillemets citationnels, on note un autre procédé d'écriture qui semble chercher à libérer le discours direct de personnage de la tutelle du discours narratif. Il s'agit de la technique d'emboîtement de plusieurs discours directs de personnages. Les discours citants sont ainsi multipliés, étant donné que chaque discours cité devient à son tour discours citant. La fonction du discours citant de mettre en scène le discours cité, de « reconstruire la situation d'énonciation citée »,[1] de « donner son cadre à l'interprétation du discours cité »[2] revient alors non plus au narrateur extradiégétique mais à un autre personnage. Tout comme le rôle de géniteur et passeur de récit est partagé entre narrateur extradiégétique et autres personnages, celui de discours citant, marque d'un pouvoir de domination puisque « le discours cité n'est qu'un fragment de texte *dominé* par l'énonciateur du discours citant »,[3] est également partagé entre ces différentes instances.

A nouveau, une comparaison avec le texte de roman hardyen s'impose. La plupart des romans présente des occurrences d'emboîtement simple (le personnage cité par le narrateur extradiégétique cite un autre personnage) qui sont autant de tentatives d'émanciper le discours de personnage du discours narratif. Elles sont certes rares, mais laissent entendre que l'écriture peut aller dans le sens de cette émancipation du personnage, une seule occurrence suffisant pour constituer un paradigme. Dans les nouvelles, des exemples d'emboîtement simple sont notables dans quelques nouvelles de schéma 2 et 3, textes qui rappellent les romans puisque l'histoire y est rapportée par le narrateur. Voici deux exemples parallèles, le premier étant tiré d'un roman, *A Pair of Blue Eyes*, et le second de « Old Mrs Chundle » (uncollected). Par commodité, le même système de guillemets est adopté pour les deux extraits (des guillemets

1 *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 119.
2 *Ibid.*
3 *Ibid*. Mes italiques.

doubles encadrent le discours cité par le narrateur extradiégétique et des guillemets simples celui que ce discours cité cite à son tour) :

> « […] However, the time went on, and one day I said, 'Miss Elfride, you don't look so well as you used to; and though nobody else seems to notice it I do.' She laughed a little, and said, 'I shall live to be married yet, as you told me.' […]'Tisn't my lord, is it?' says I. 'Yes, 'tis', says she, in a sick wild way. […] After that she freshened up a bit – whether 'twas with the thought getting away from home or not, I don't know. For, perhaps I may as well speak plainly, and tell you that her home was no home to her now. Her father was bitter to her and harsh upon her; […] ».[1]

> A woman now came. « Yes, 'tis so, sir. [Mrs Chundle] went off quite sudden-like about two hours ago. […] She was eager to hear you again later on. However, 'twas ordained otherwise for the poor soul, and she was soon gone. 'I've found a real friend at last,' she said. 'He's a man in a thousand. He's not ashamed of a'old woman, and he holds that her soul is worth saving as well as richer people's.' She said I was to give you this ». It was a small folded piece of paper, directed to him and sealed with a thimble.[2]

Dans les deux cas, il revient au discours du personnage diégétique (Unity dans *A Pair of Blue Eyes* et une villageoise dans « Old Mrs Chundle ») de mettre en situation les paroles d'un autre personnage. Ainsi le discours d'Elfride à la veille de son mariage avec Lord Luxellian et celui de Mrs Chundle peu avant de mourir sont décryptés non par le narrateur mais par les deux personnages diégétiques en question. C'est l'interprétation subjective de ces derniers qui colore les propos des personnages sans que le narrateur extradiégétique ait à intervenir ou puisse le faire pour corriger ou confirmer le propos. Le ton apeuré que prend Elfride en évoquant son futur mari, et le retour de son enthousiasme lorsqu'elle mentionne la date de l'événement, relèvent ainsi entièrement du point de vue de Unity. De même pour l'autre exemple, l'empressement de la vieille dame à venir

1 (London: Penguin Popular Classics, 1994) 432-433.
2 « Old Mrs. Chundle » (uncollected), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 878.

écouter le sermon du pasteur au prix de sa santé, et sa gratitude envers le jeune homme sont présentés comme tels par la villageoise.

Dans le premier cas, l'emboîtement permet à la fois la restitution des paroles d'Elfride et une interprétation de ces paroles sans que le narrateur soit impliqué. La critique latente du mariage en tant que seul destin pour la femme, et la caution du désir d'émancipation d'une jeune fille de la tutelle de son père, ne peuvent donc être imputables à cette instance. L'emboîtement relève donc ici d'une stratégie d'effacement du narrateur. Dans le second cas, l'emboîtement était une nécessité. En effet, le jeune vicaire doit apprendre d'une façon ou d'une autre la nouvelle de l'affection que lui portait Mrs Chundle. Partant de là, il était donc impératif de restituer le discours de la vieille dame. Plusieurs solutions étaient alors possibles, telles qu'une lettre de sa main, une scène où elle aurait pris la parole, ou encore une narrativisation du discours du personnage intradiégétique, voire même une narrativisation de toute la scène. Une seule s'est cependant imposée à l'exclusion de toute autre, celle du biais du discours direct d'un personnage intradiégétique. Le procédé de la lettre évitait le recours au discours d'un autre personnage citant, mais grâce à ce dernier, la culpabilité du vicaire apparaît clairement. En effet, ce discours met en contraste l'attitude fuyante du jeune homme et l'affection naïve de Mrs Chundle ; d'autre part, le personnage-locuteur (une femme non identifiée) joue le rôle d'un double de Mrs Chundle puisque comme elle, il ne sait rien de la raison pour laquelle le vicaire a repoussé sa visite. La seconde possibilité, le recours au discours direct de Mrs Chundle, aurait laissé le choix entre une scène à la tonalité trop légère (la vieille dame ne meurt pas, le comique continue parce que le vicaire doit trouver d'autres subterfuges ou parce que la tromperie est découverte et que la vieille dame se fâche) ou une scène trop dramatique (elle meurt après avoir remercié le vicaire pour sa gentillesse, le drame de la mort éclipsant alors tout le reste). Pour finir, une narrativisation perdait l'intensité du discours direct et l'effet de surprise qu'il crée. L'emboîtement, en revanche, écarte le narrateur et fait du lecteur un double du jeune homme puisque l'un et l'autre recoivent l'information en même temps sans l'intermédiaire de ce narrateur. Le personnage est mis face à sa conduite peu charitable et le lecteur, qui jusqu'à présent n'a perçu Mrs Chundle qu'à travers le point de vue du vicaire, découvre ce dernier

pour la première fois à travers le point de vue de la vieille dame. L'emboîtement était donc nécessaire, et par ailleurs il contribue aussi à l'intensité dramatique en même temps qu'il marque de la part du narrateur une désolidarisation du vicaire dont il a jusqu'à présent embrassé le point de vue. La fin de la nouvelle est d'ailleurs conduite essentiellement en focalisation externe et seule la proposition indépendante « He was a meek young man »[1] est en focalisation omnisciente. Le lecteur comprend alors que si le jeune homme a fauté, a péché pour ainsi dire, il a compris sa faute. Comme dans un *Bildungsroman*, ce personnage est passé de l'innocence à l'expérience qui conduit à la maturité. Par ailleurs, la distance du narrateur peut aussi signifier une prise de position par rapport à une église dont les autorités n'appliquent pas une charité égale pour tous, mais écartent certains paroissiens de la pratique du culte (le prêtre auquel le jeune homme se confie se félicite de l'absence de Mrs Chundle à ses sermons). Mais cette pointe de critique n'est qu'une interpétation possible car la distance permet aussi d'éviter que le narrateur soit soupçonné d'un quelconque parti pris, comme pour chaque occurrence d'emboîtement d'ailleurs. L'ambivalence que génère l'écriture protège donc le narrateur et au-delà de lui, l'auteur, de toute prise en charge des interprétations générées par le texte.

On peut ajouter que la structure narrative des schémas 4 et 5 est conçue de telle sorte qu'elle permette un second type d'emboîtement, inédit en schéma 1, 2 et 3, de même qu'en roman. Il s'agit de l'emboîtement double. Il implique deux autres instances citantes hormis le narrateur extradiégétique alors que l'emboîtement simple n'en compte qu'une seule. Les occurrences ne sont pas très répandues car ce type d'emboîtement, consistant à représenter textuellement le discours direct de personnage (autre que le narrateur extradiégétique) citant un second discours direct (emboîtement simple) qui lui-même en cite un troisième, ne peut être introduit aussi régulièrement que le discours direct de personnage hors emboîtement ou même que l'emboîtement simple. Il est une contrainte pour l'auteur, qui doit imaginer des situations se prêtant à la mise en scène d'un personnage qui en cite un autre qui en cite un autre à son tour, et pour

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 878.

le lecteur, qui doit être vigilant afin de ne pas se tromper de locuteur du fait d'une mauvaise interprétation des guillemets. Par ailleurs, cette forme alourdit le texte, et, trop fréquemment utilisée, elle peut décourager la lecture. C'est sans doute pour ces raisons qu'elle n'apparaît pas dans les textes où le narrateur extradiégétique est conteur. Son introduction est en revanche facilitée par la structure des schémas 4 et 5 où les quelques tentatives d'emboîtement double sont des cas uniques dans toute l'œuvre hardyenne.

L'emboîtement double prolonge l'effet de l'emboîtement simple et permet mieux encore de masquer l'instance citante d'origine qu'est le narrateur extradiégétique. Elle double par ailleurs le nombre de personnages devenus instances citantes, ce qui banalise en quelque sorte cette fonction : le narrateur extradiégétique ne l'exerce plus en priorité puisqu'elle se répand parmi les autres personnages sur plusieurs niveaux de narration. Le discours narratif n'est donc plus le seul à régir le discours direct de personnage étant donné que les emboîtements simple et double montrent d'autres discours de personnage, à d'autres niveaux, devenant à leur tour discours citants. Ainsi, aussi peu nombreux que soient les exemples d'emboîtement double, c'est essentiellement en tant qu'ils donnent à voir les directions que peut prendre l'écriture des nouvelles qu'ils sont pertinents. En effet, lorsqu'un personnage intradiégétique ou métadigétique (intra-intadiégétique) devient instance citante, le lecteur comprend que tout personnage, quel que soit le niveau de narration, est susceptible de le devenir aussi. Ce n'est pas véritablement le nombre d'exemples qui importe car l'emboîtement double ne peut être utilisé aussi régulièrement que l'emboîtement simple (en schéma 4 et 5 celui-ci est, logiquement, fort courant) ou que le discours direct hors emboîtement. Ce qui a été dit au sujet de la rareté des occurrences d'emboîtement simple dans les romans est valable ici : une seule occurrence suffit pour créer un paradigme, et pour montrer que le narrateur extradiégétique n'est pas la seule instance citante possible.

Voici un premier exemple d'emboîtement double. Il est tiré de *Andrey Satchel and the Parson and Clerk*, l'un des récits intradiégétiques de « A Few Crusted Characters » (LLI). Jane et Andrey sont sur le point de se marier, mais étant donné l'ébriété du jeune homme, le pasteur décide

d'enfermer les futurs époux dans la tour de l'église le temps que les effets de l'alcool se dissipent. Appelé à d'autres tâches, l'homme oublie jusqu'au matin suivant de libérer les deux malheureux. La réputation de Jane est en jeu si Andrey décide de se désister. Andrey est ici cité par Jane, elle-même citée par le narrateur intradiégétique qui à son tour est cité par le narrateur extradiégétique. Des guillemets simples encadrent le discours du narrateur intradiégétique, un maître-couvreur, que cite le narrateur extradiégétique. Des doubles guillemets encadrent le discours de Jane, cité par le narrateur intradiégétique. Enfin, des guillemets simples ainsi que des italiques signalent le discours d'Andrey cité par Jane :

> 'They went on into the church, and unlocked the tower stairs, and immediately poor Jane and Andrey busted out like starved mice from a cupboard. […]
>
> « […] we were so ashamed at what had led to it, » sobs Jane. « We felt that if it were noise abroad it would cling to us all our lives! Once or twice Andrey had a good mind to toll the bell, but then he said: '*No; I'll starve first. I won't bring disgrace on my name and yours, my dear*.' And so we waited and waited, and walked round and round; but never did you come till now! »'.[1]

L'éloignement de la source narrative originelle supposée, le narrateur extradiégétique, est ici le plus grand qu'il soit possible de trouver dans les nouvelles. L'effet produit est celui d'une autonomie totale des personnages des niveaux inférieurs, intradiégétique (le narrateur du même nom, le maître-couvreur) et métadiégétique (Jane). Ils semblent émancipés de l'autorité que représente le narrateur extradiégétique puisqu'ils deviennent à leur tour instances citantes chargées de « reconstruire » la « situation d'énonciation citée ».[1] C'est ce que rend perceptible le passage du passé « busted out » au présent « sobs ». Ainsi, « busted out » est au prétérit parce que le moment de référence est le présent du narrateur intradiégétique. Mais le présent de « sobs » indique que ce moment de référence a changé car cette fois il s'agit du présent de Jane et non plus de celui du maître-couvreur. Chaque locuteur citant construit donc sa narration à partir de son propre présent, et par conséquent, le texte présente autant

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 542.

de moments de référence que de locuteurs : les points de perspective sont variables et le texte est décentré. Ce procédé d'écriture crée un effet d'abolition des différences hiérarchiques entre le narrateur extradiégétique et les autres personnages situés sur d'autres niveaux. Ces personnages accomplissent la fonction d'introduire d'autres discours qui, avec celle de narrer, caractérisent spécifiquement le narrateur, et recentrent le texte selon leur propre perspective.

L'emboîtement simple peut s'interpréter comme un simple transfert des pouvoirs, et la reconduction d'une structure très hiérarchisée avec le discours citant au sommet de la pyramide : l'autorité que constitue la parole citante extradiégétique est directement transférée au narrateur intradiégétique ou à un autre personnage intradiégétique au moment de l'emboîtement simple. L'emboîtement double, en revanche, semble ouvrir sur une véritable structure en abyme qui fait que chaque discours cité cite à son tour. De la sorte, il n'y a plus de véritable hiérarchie puisqu'à chaque nouveau niveau se renouvelle l'existence d'une instance citante. C'est du moins la direction que semble prendre l'écriture : la présence de quelques occurrences d'emboîtement double suffit à suggérer que chaque discours cité est un discours citant potentiel. Toutefois dans cet exemple, l'emboîtement double semble moins relever d'un choix que d'une contrainte imposée par la bienséance. En effet, un emboîtement simple était impossible car il exigeait que la scène qui se produit entre Jane et Andrey à l'intérieur de la tour fût textualisée ; c'est le narrateur intradiégétique qui aurait alors introduit le discours de Andrey. Or ce qui doit être caché aux paroissiens doit l'être tout autant au lecteur, car il s'agit aussi de protéger l'auteur.

Par ailleurs, que le narrateur intradiégétique narrativise ce discours était plus inenvisageable encore, car, dans ce cas, la drôlerie et la naïveté des personnages étaient annulées, impossibles à restituer par le discours intradiégétique comme le montre le montage suivant :

> 'They went on into the church, and unlocked the tower stairs, and immediately poor Jane and Andrey busted out like starved

1 Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 119.

> mice from a cupboard. […] Jane sobbed. She and Andrey were so ashamed at what had led to their being locked up in the tower. They had felt that if it were noise abroad it would cling to them all their lives. Once or twice Andrey had had good mind to toll the bell, but then he had decided, calling her "dear", that he would starve first, that he would not bring disgrace on his name and hers.'

Bien au contraire, l'histoire prend ici un ton plutôt dramatique qui ne peut que déplaire à un public puritain parce qu'alors la supposée faute des deux jeunes gens apparaît dans une lumière crue. Conserver le discours direct de Jane est donc important pour préserver le ton léger de la narration qui permet de présenter les faits de façon dédramatisée. Une dernière solution était de transformer le discours direct d'Andrey en discours indirect :

> '« […] we were so ashamed at what had led to it, » sobs Jane. « We felt that if it were noise abroad it would cling to us all our lives! Once or twice Andrey had a good mind to toll the bell, but then he said he would starve first, that he wouldn't bring disgrace on his name and mine. And so we waited and waited, and walked round and round; but never did you come till now! »'

Cette solution n'est pas non plus satisfaisante, parce qu'en dehors de la portion de discours direct emboîté d'Andrey, le texte ne présente aucun échange entre les deux jeunes gens, et de surcroît aucune parole d'amoureux telle que « my dear ». La bienséance proscrivant une scène d'intimité entre ces personnages, et recommandant de les présenter accompagnés, il était difficile de les montrer échangeant de tels propos.

L'emboîtement du discours d'Andrey dans celui de Jane est par conséquent un procédé idéal. Il réintroduit une note sentimentale et prend le contrepied des attentes du lecteur moraliste : les personnages eux-mêmes expriment leur désir d'échapper à la disgrâce par la conduite exemplaire qu'est le mariage.

Par ailleurs, le choix de ne jamais laisser Andrey s'adresser à Jane autrement que sous la forme de ce discours emboîté peut prendre une autre

signification : Jane prend en charge le discours de son amant de la même façon qu'elle prend en main la situation, parce que des deux, c'est elle, en raison de son sexe, qui est menacée de tomber en disgrâce. Au delà de la situation amusante d'une femme bien décidée à se faire épouser pour sauver son honneur, se profile peut-être une accusation à l'encontre d'une société dans laquelle les femmes portent une plus lourde responsabilité pour leurs actes que les hommes (présentés ici comme irresponsables, autant que peut l'être un homme ivre). Dans cette société dont Thomas Hardy n'a eu de cesse de dénoncer l'hypocrisie, l'honneur est une valeur plus prisée que le bonheur. C'est ce que laisse entendre la conclusion du conteur (intradiégétique) : « '[…] though what Jane got for her pains was no great bargain after all. 'Tis true she saved her name' ».[1]

L'emboîtement comme choix d'inscription du discours d'Andrey rend donc finalement possibles deux objectifs antagonistes. Il s'impose d'une part en raison des exigences du public en matière de moralité, pour les raisons énoncées ci-dessus. Par ailleurs et en même temps, il permet de soulever implicitement un débat qui ne trouve pas sa place dans l'œuvre de fiction telle qu'elle se conçoit alors, parce que la nécessaire portée didactique de cette dernière est incompatible avec la fonction sociologique que l'auteur souhaite lui réserver envers et contre tout. Le narrateur extradiégétique n'est pas ici investi du rôle d'ouvrir le débat de la maternité hors mariage, de la relative impunité des hommes à l'inverse de ce qui se passe pour les femmes, de l'hypocrisie dont même l'église est coupable dès lors que les apparences sont sauves, et du mariage comme une institution au service de cette hypocrisie. Ce débat n'est que suggéré, et de surcroît par un personnage métadiégétique, ou plus exactement par un procédé d'inscription du discours de personnage nommé ici emboîtement double. Le ton humoristique choisi pour ce texte offre par ailleurs une autre protection. Ces précautions ne seront pas prises dans *Jude the Obscure*, et le public alors se déchaînera. L'auteur, qui ne pouvait ignorer une telle réaction puisqu'il l'avait habilement évitée jusqu'alors, a peut-être dans son dernier roman délibérément choisi de livrer bataille au grand jour, comme s'il avait décidé que sa mission d'écrivain s'accomplirait désormais mieux et plus

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 543.

efficacement en vers, et qu'il pouvait par conséquent sacrifier son nom en tant que romancier.

Voici un autre passage, tiré cette fois de « Alicia's Diary » (CM). Le discours de M. Charles de la Feste, secrètement amoureux d'Alicia mais fiancé à sa sœur, est marqué par les guillemets simples. Il est cité par Alicia, narrateur intradiégétique dont le discours est délivré sous la forme d'un journal intime. C'est donc Alicia qui formule le discours attributif. Au cours de l'extrait, M. Charles de la Feste se cite lui-même ; ce passage, mis ici en italiques, est entre guillemets doubles dans le texte. Alicia se cite ensuite :

> 'Yes', he went on, 'it is you I love […]. Why did I ever see you, since I could not see you till I had committed myself? At the moment my eyes beheld you on that day of my arrival, I said, « *this is the woman for whom my manhood has waited*. » Ever since an unaccountable fascination has riveted my heart to you. Answer one word!' 'O, M. de la Feste!' I burst out. What I said more I cannot remember […].[1]

Personnages citants et cités sont les mêmes. Ainsi, le discours attributif d'Alicia, « he went on » et « I burst out », se situe au niveau intradiégétique. Il est cité par le narrateur extradiégétique, et donc dominé par le discours de cette instance, aussi minimal soit-il puisqu'il se présente comme titre de partie : « V. Her situation Is a Trying One ».[1] Le discours narratif attributif « she wrote » est sous-entendu. Mais Alicia à son tour se cite et régit alors son propre discours. « I burst out » est donc régi par l'implicite « she wrote » mais régit à son tour le discours direct cité « O, M. de la Feste! ». Il en va de même pour l'autre personnage. D'abord cité par Alicia, qui domine donc son discours en tant qu'instance de discours citant, il régit ensuite son propre discours lorsqu'il se cite (c'est le passage en italiques). La boucle est bouclée, et l'émancipation des personnages de la tutelle de l'instance citante de même que la disparition de toute hiérarchie sont effectives. Le discours de ces personnages est d'abord dominé par celui

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 646-647.

d'une instance citante située à un niveau supérieur[2] (le narrateur extradiégétique pour Alicia et celle-ci pour M. de la Feste) puis le choix est fait de laisser Alicia et M. de la Feste s'approprier leur propre discours : en se citant lui-même, autrement dit en n'étant pas cité par un autre, chacun de ces personnages recrée la situation de sa propre énonciation et impose son interprétation de son propre discours. Le personnage est présenté comme maître de la situation d'énonciation, de son discours, et des valeurs qu'il véhicule. Il est construit comme une entité autonome, indépendante de toute autre instance textuelle de niveau supérieur.

Le procédé de l'emboîtement double s'ajoute à celui du journal intime pour cultiver la sympathie du lecteur envers des personnages et une intrigue à première vue moralement condamnables (un homme tombe amoureux de sa future belle-sœur, le lui avoue, s'entend dire que son sentiment est partagé et, à peine marié, se suicide). Une narration extradiégétique n'aurait pas produit le même effet sur le lecteur victorien soucieux de bonne morale, car elle aurait fait du narrateur extradiégétique un allié des deux amoureux. En effet, l'analyse, voire l'auto-analyse à laquelle se livre Alicia dans son journal, eût été rendue par une focalisation omnisciente de la part du narrateur sur le personnage d'Alicia, à quoi se serait ajoutée la focalisation interne par Alicia sur Caroline et M. de la Feste (ces deux personnages sont perçus par le filtre de la subjectivité d'Alicia). Caroline, la non-aimée, n'est jamais abordée autrement que par le prisme du point de vue de sa sœur ou de son fiancé. Une narration extradiégétique eût ainsi créé une véritable distance entre le narrateur et ce personnage, et eût peut être rendu trop explicite la non neutralité de l'écriture : Caroline, la victime officielle, est curieusement le seul personnage auquel le lecteur n'a aucun accès hormis par le biais de la subjectivité d'Alicia ou de M. de la Feste, les deux amoureux et victimes officieuses. Ce qui eût relevé du choix en narration extra-hétérodiégétique (le choix de ne jamais faire de Caroline le focalisateur et de ne présenter que le point de vue des amoureux) et qui pouvait heurter la sensibilité du lecteur (le narrateur extradiégétique eût

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 645.

2 Pour Genette, le niveau extradiégétique est inférieur au niveau intradiégétique, et chaque nouveau niveau est toujours supérieur au précédent. Nous préférons

semblé plus distant de Caroline que des deux autres personnages) devient une nécessité dans une narration menée par un personnage dont, par définition, le point de vue se limite au sien. Seul un emboîtement double permettait donc, au sein du discours d'Alicia, d'adopter le point de vue de M. de la Feste et de pénétrer sa conscience alors qu'en emboîtement simple, c'était encore Alicia qui était le discours citant : il n'y a guère que lorsqu'elle cite un autre personnage se citant (emboîtement double) qu'elle cesse d'être focalisateur.

Ce procédé permet par conséquent au narrateur extradiégétique et au-delà, à l'auteur, d'éviter en quelque sorte de voir sa responsabilité engagée puisque le texte semble soumis à un déterminisme lié à sa forme et non au libre arbitre de ce narrateur ou de cet auteur. D'ailleurs le narrateur disparaît presque. Son discours est en effet réduit à des titres de parties sous forme d'énoncés programmatiques plutôt que de véritables commentaires offrant une perspective sur le discours des personnages ; dans ces titres, voix et mode relèvent encore d'Alicia, qui est ici aussi le véritable focalisateur (des « je » peuvent aisément se substituer aux « elle », et les titres semblent alors appartenir de plein droit au journal : « ma sœur me manque », « une nouvelle intéressante et sérieuse », « le poids de ma tristesse s'allège quelque peu », pour en citer quelques-uns). Le lecteur est donc subtilement amené à accepter comme cohérente avec la forme du texte la distance que le texte établit envers Caroline, et à ressentir de la sympathie pour les deux amoureux, plus finalement que pour la soeur mal-aimée. Il a même le sentiment d'avoir jugé les faits par lui-même, et non par l'intermédiaire qu'aurait constitué le narrateur extra-hétérodiégétique, susceptible alors d'être accusé de représenter le point de vue du texte, et plus généralement celui d'un auteur partial qui cherche à montrer que des vies peuvent être gâchées lorsque la morale, le devoir et l'honneur sont trop scrupuleusement respectés.

Cette absence d'un point de vue du texte n'est cependant qu'apparente, et ce qui semble une nécessité d'écriture (le contrat de lecture qui fait d'Alicia le seul personnage focalisateur) relève en fait d'un

---

procéder à l'inverse, étant donné que chaque événement raconté par un récit vient s'emboîter dans le récit qui le contient en quelque sorte.

choix stratégique puisque le procédé de l'emboîtement double permet de contourner cette nécessité : dans l'exemple cité, M. de la Feste devient en effet focalisateur. Or il apparaît que l'emboîtement double n'est pratiqué que pour M. de la Feste, et jamais pour Caroline. La partialité envers les deux amoureux, qui aurait été trop perceptible dans une narration extra-hétérodiégétique (la focalisation zéro aurait alors été appliquée uniquement à Alicia et, à l'occasion, à M. de la Feste, et la distance prise par le texte envers Caroline aurait été trop visible) est nettement moins apparente bien qu'elle existe tout de même. L'emboîtement double apparaît donc comme une nécessité mais son utilisation trahit en même temps le fait qu'en fiction, tout relève strictement du choix auctorial et d'aucun autre déterminisme. C'est en effet par choix que Caroline n'est jamais mise en position de locuteur en emboîtement double, et que donc elle demeure un mystère pour le lecteur qui ne peut éprouver pour elle la sympathie (au sens de « sentir avec ») qu'il ressent pour les deux amoureux.

Il apparaît clairement que l'emboîtement double fait partie intégrante d'un projet général d'écriture au service d'objectifs antagonistes : construire un texte à portée sociologique dans le domaine de la « relation entre les sexes », sujet de prédilection de l'auteur, tout en heurtant le moins possible les principes moraux et la sensibilité de ses lecteurs. La parole de personnage semble libérée de la tutelle du narrateur extradiégétique, comme si elle s'autogénérait en quelque sorte, autrement dit comme si aucune instance autre que ces personnages eux-mêmes n'en étaient responsables. Dans les textes relevant des schémas impliquant un narrateur intradiégétique, tout discours direct rapporté par ce personnage relève donc d'un emboîtement simple[1] puisque ce personnage est déjà lui-même cité par le narrateur extradiégétique. Par conséquent, tout discours direct situé dans le discours rapportant l'histoire est « un fragment de texte dominé par » le personnage-narrateur intradiégétique, et non par le narrateur extradiégétique. C'est le personnage intradiégétique qui reconstruit « la situation d'énonciation citée », c'est sa subjectivité qui donne « son cadre à

1 En emboîtement simple, le personnage cité par le narrateur extradiégétique cite un autre personnage.

l'interprétation du discours cité ».[1] Il est possible de parler ici d'une tentative de libération du discours de personnage.

Comparées aux romans hardyens, aux nouvelles de schéma 3, de même qu'à la plupart des textes produits à cette époque, qui ne remettent pas en question le principe d'un seul discours narrant et citant (le narrateur extradiégétique est conçu comme le seul géniteur de récit, le seul conteur et la seule instance qui cite d'autres discours que le sien), les nouvelles hardyennes créent une autre économie textuelle en vertu de laquelle le pouvoir de citer d'autres discours est partagé, et n'est pas réservé au narrateur extradiégétique.[2] Par comparaison, aussi polyphonique que soit le discours romanesque en général,[3] un discours, celui du narrateur, apparaît toujours comme dominant parce qu'il est le seul à être investi des fonctions citées ci-dessus. Une exception à cette norme serait, avant les romans de Faulkner, le roman policier comme par exemple *The Moonstone* de Wilkie Collins. Le suspense et le mystère y sont justement générés par l'absence d'une voix dominante puisque le texte consiste en plusieurs récits par différents narrateurs qu'aucun narrateur hiérarchiquement supérieur, pour ainsi dire, ne vient cautionner ou infirmer. Pour les nouvelles hardyennes en revanche, si le schéma 3 ne présente pas de véritable remise en question du rôle du narrateur comme instance citante, le schéma 2 suppose l'existence d'un tiers-passeur d'histoire, autrement dit d'une autre instance citante,[4] et les schémas 4 et 5 transfèrent le rôle d'instance citante du narrateur extradiégétique au personnage intradiégétique à qui revient de raconter l'histoire. A cela s'ajoutent les deux types d'emboîtement étudiés qui permettent d'aller plus loin encore parce qu'alors le narrateur extradiégétique semble cesser d'être instance citante. Il l'est encore lorsqu'il

1 Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 119.
2 La prolifération narrative diachronique représente aussi une forme de partage des pouvoirs puisqu'elle suppose l'existence d'autres géniteurs de récit que le narrateur. Il a été noté qu'elle concernait trois textes de schéma 3, autant de remises en question, même minimes, de l'économie textuelle régissant ce schéma.
3 Nathalie Piégais-Gros, *Introduction à l'intertextualité* (Paris : Dunod, 1996) 27. Cette étude reprend en substance ce que dit Bakhtine.
4 Dans « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), le tiers est aussi personnage de l'histoire. Il a donc une voix, et son discours se fait entendre. Ce n'est pas le cas pour les autres textes de schéma 2 où le tiers n'est pas une instance de discours. Il est seulement supposé exister.

cite le narrateur intradiégétique, mais il ne l'est plus lorsque, par exemple, celui-ci cite à son tour.

C'est précisément la fréquence des occurrences de discours directs emboîtés[1] et le nombre important de textes concernés qui font des nouvelles de Thomas Hardy un exemple assez unique dans l'histoire de la nouvelle anglaise. Aucun autre nouvelliste de la période 1865-1900, ou des années qui suivent, ne produit un nombre aussi important de textes avec un narrateur extradiégétique destitué de son rôle traditionnel de conteur et donc d'instance citante. Chez Thomas Hardy, pas moins de seize textes[2] sur quarante-deux sont concernés (vingt-cinq si « A Few Crusted Characters » (LLI) est compté comme neuf textes distincts) : « A Tradition of 1804 » (WT), les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, « Alicia's Diary » (LLI), « Enter a Dragoon » (CM), « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM), « Master John Horseleigh, Knight » (CM), « The Doctor's Legend » (uncollected). Mais la privation du narrateur extradiégétique de ses prérogatives traditionnelles n'est pas un but en soi puisqu'une véritable émancipation des personnages aurait fait de ceux-ci des narrateurs extradiégétiques, autrement dit, des instances dont le discours n'aurait pas été dépendant d'une instance hiérarchiquement supérieure. Or d'une nouvelle à l'autre, le narrateur extradiégétique reste le même, ou plus exactement rien n'indique qu'il est une femme ou un membre d'une classe sociale inférieure à celle du narrateur, identifiable dans de nombreux textes et dans les romans comme étant plutôt masculin, bourgeois et lettré. En tant que conteur, le narrateur extradiégétique est donc relayé mais son pouvoir d'instance citante n'est délégué qu'en partie puisque son discours demeure le discours introducteur de celui du conteur. L'emboîtement s'envisage alors comme une tentative d'effacement stratégique plutôt que comme la manifestation d'une volonté de faire disparaître le narrateur extradiégétiqe. Cela se vérifie par le fait que si l'écriture démet le narrateur extradiégétique de ses prérogatives traditionnelles (être conteur et

1 Ou discours métadiégétiques, situés à un niveau inférieur au discours intradiégétique lui-même à un niveau inférieur au discours extradiégétique.
2 Seules ont été ici prises en compte les nouvelles de schémas 3 et 4 dont le discours intradiégétique est clairement délimité.

principale instance citante), elle semble aussi réticente à le remplacer complètement. Elle lui conserve toujours une place.

Le mode inclusif sur la base duquel fonctionne l'écriture des nouvelles, qui valorise l'inclusion syntagmatique (et/et) plutôt que l'exclusion paradigmatique (ou/ou) est ainsi stratégique. L'écriture met en place des combinaisons contradictoires faisant du narrateur extradiégétique une instance du seuil, une présence tout autant qu'une absence, un relatif et un absolu en ce sens qu'il n'est pas la seule instance citante, mais que son discours est indispensable pour l'introduction de tout discours à un second niveau. Même réduit, même littéralement « mis entre parenthèses » ou présenté sous forme de titres de parties, ce discours donc est toujours là. L'objectif n'est par conséquent pas d'occulter autant que possible le narrateur extradiégétique, mais seulement de le dissimuler.

L'observation de la pragmatique du discours telle qu'elle se présente dans les nouvelles mène également à cette conclusion. En effet, le discours de personnage est parfois investi d'une valeur polémique, en ce sens qu'il est choisi pour aborder des sujets sensibles à l'époque où les nouvelles sont rédigées. Il est bien question de pragmatique du discours si « le statut pragmatique d'un énoncé » est compris comme « *ce à quoi vise le dire* : obtenir tel comportement-réponse, mais aussi par exemple, l'adhésion du destinataire aux contenus assertés ».[1] Autant que le personnage-interlocuteur, le lecteur des nouvelles est alors interpellé en tant que destinataire de ce discours, lequel aborde les relations entre les classes, la position de la femme dans la société, ou encore celle de l'individu face au dogme religieux. Et dans ce dialogue muet entre le personnage-locuteur et le lecteur, le narrateur se fait discret. D'ailleurs, les passages en question ne sont jamais ni narrativisés ni transposés. Ils sont strictement rapportés, avec une médiation par conséquent minimale du narrateur. Le choix est fait, semble-t-il, de créer au mieux une impression d'altérité de la parole du personnage par rapport à la parole narrative.

Le personnage-locuteur acquiert alors une véritable dimension de sujet pensant, aucune intervention du narrateur ne venant contredire ou appuyer

1 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, *op. cit.*, 208. Italiques dans le texte.

cette parole. Voici un premier exemple tiré de « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI). Joshua, très déterminé à s'élever socialement pour échapper à sa condition sociale modeste, est décidé à entrer dans les ordres afin de parvenir plus rapidement à son but. Il est sans scrupules et n'hésite pas, le moment venu, à se débarrasser de son père dont les frasques d'alcoolique menacent sa réputation. Toutefois, il livre une analyse de la société pleine d'amertume, ce qui fait de lui un personnage désillusionné, devenu opportuniste, non par une quelconque disposition naturelle, mais par instinct de survie et grâce à une rapide compréhension des rouages du monde auquel il appartient : l'église anglicane ne réserve aucune place de dignitaires aux fils dont les pères ont oublié d'être « respectables » et « décents » :

> '[…] For a successful painter, sculptor, musician, author, who takes society by storm, it is no drawback, it is sometimes even a romantic recommendation, to hail from outcasts and profligates. But for a clergyman of the Church of England! Cornelius, it is fatal! To succeed in the Church, people must believe in you, first of all, as a gentleman, secondly as a man of means, thirdly as a scholar, fourthly as a preacher, fifthly, perhaps, as a Christian — but always first as a gentleman, with all their heart and soul and strength. I would have faced the fact of being a small machinist's son, and have taken my chance, if he'd been in any sense respectable and decent'.[1]

D'autre part, avant même d'entrer en fonction, Joshua semble avoir perdu la foi, au moins celle qui animait sa capacité d'agir en tant qu'homme d'église dans la sphère sociale. Pour lui, l'église est désormais vouée à l'immobilisme et ses représentants condamnés au prix de leur liberté à l'observance aveugle du dogme :

> 'To tell the truth, the Church is a poor forlorn hope for people without influence, particularly when their enthusiasm begins to flag. A social regenerator has a better chance outside, where he is unhampered by dogma and tradition. As for me I would

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 439-440.

> rather have gone on mending mills, with my crust of bread and liberty'.[1]

Face à cette parole amère et accusatrice, le discours narratif se tait. D'ailleurs, le verbe introducteur de ce discours rapporté est choisi aussi neutre que possible, comme pour que l'écueil auquel se heurte toute tentative de restitution d'un discours par un autre discours, que Dominique Maingueneau nomme « le problème de la citation, dit énoncé rapporté »,[2] soit évité : même fidèle, le discours direct reste soumis au discours citant qui lui apporte un éclairage personnel.[3] Il s'agit ici semble-il, de désolidariser les deux discours et de ne pas donner au discours de personnage « l'éclairage personnel » du discours narratif. L'objectif pourrait être, certes, de construire le personnage comme entité autonome. Mais alors rien ne s'opposerait à ce que le discours narratif entre ostensiblement en conflit ou en accord avec le discours de ce personnage. Le verbe introducteur pourrait être plus fortement modalisé, comme par exemple « se plaindre », « se lancer dans une diatribe », dans le cas d'un désaccord, ou encore « se rendre à l'évidence » dans le cas d'une adhésion. Or le discours narratif reste neutre et discret sur le thème de l'institution religieuse, lequel est soigneusement laissé à l'entière charge de Joshua. Silence de distance ironique ou d'assentiment secret, ce silence, qui n'a donc pas pour fonction de participer à la construction du personnage comme sujet de discours autonome dont la parole s'énoncerait librement, sans la médiation du narrateur pour l'expliquer, la justifier ou l'invalider, a par conséquent une autre signification. Il masque plutôt l'adhésion du narrateur, et sa fonction est donc stratégique et protectrice. Adhésion en effet, parce qu'une opposition du narrateur aux propos de Joshua n'aurait pas fait l'objet d'une mise au silence étant donné qu'elle aurait été favorablement accueillie par le public auquel les nouvelles étaient destinées. C'est donc bien plutôt l'indignation de ce même public face à la critique de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 454.
2 Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, *op. cit*., 123.
3 Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 119.

l'institution religieuse que cherche à éviter l'auteur qui a déjà révisé son texte publié en 1888 dans *The Universal Review* pour la parution en recueil de 1894, et rendu plus explicite encore la dénonciation par Joshua d'un système qui condamne les « victimes des circonstances » ou les contraint à « l'hypocrisie ».[1] En effet, la « liste des obstacles que les deux frères doivent surmonter »[2] pour leur avancement est considérablement allongée dans la version en recueil par rapport à la version en périodique où Joshua en mentionne un seul : « […] people must believe in you, first of all, as a gentleman, with all their heart and soul and strength ».[3]

Dans l'extrait suivant, Sally, héroïne de « Interlopers at the Knap » (WT), vient d'éconduire l'homme qu'elle devait épouser après avoir découvert qu'il était toujours épris de son ancienne maîtresse. Elle défend sa position face aux arguments de sa mère, et prétend que le mariage n'est pas pour elle indispensable puisque sa sécurité matérielle est assurée. L'institution du mariage, pilier sur lequel la société victorienne a fondé son idéologie, est ici remis en question par cette femme qui revendique le choix de rester célibataire, et qui se défend d'avoir à fonder une famille pour être heureuse. Cette auto-suffisance dont elle affirme jouir rappelle le discours des « New Women » qui, dans les deux dernières décennies du dix-neuvième siècle affichent la volonté de se libérer du carcan d'épouse, de mère et « d'ange du foyer »[4] dans lequel la société victorienne maintient la femme. Par la bouche de Sally, c'est la revanche de la liberté individuelle

---

1 Kristin Brady, *Tales of the Past and Present*, *op. cit*., 117.
2 Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories*, *op. cit*., 198.
3 *Ibid*.
4 « The popular Victorian image of the ideal wife/woman came to be 'the Angel in the House', who was expected to be devoted and submissive to her husband. The Angel was passive and powerless, meek, charming, graceful, sympathetic, self-sacrificing, pious, and above all, pure. The phrase 'Angel in the House' comes from the title of an immensely popular poem by Coventry Patmore, in which he holds his angel-wife up as a model for all women. Believing that his wife Emily was the perfect Victorian wife, he wrote 'The Angel in the House' about her (originally published in 1854, revised through 1862). Though it did not receive much attention when it was first published in 1854, it became increasingly popular through the rest of the nineteenth century and continued to be influential into the twentieth century. For Virginia Woolf, the repressive ideal of women represented by the Angel in the House was still so potent that she wrote, in 1931, 'Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer' ». Lilia Melani, «The Angel in the House».
http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel/19c/thackeray/angel.html
Voir en annexe page 483 pour un extrait du poème.

qui s'exprime, en plus du droit de l'individu à se définir au-delà de la norme et des catégories sociales imposées par la société. C'est le discours direct de ce personnage et non celui du narrateur extradiégétique qui rappelle au lecteur John Stuart Mill, pour qui la femme mariée est privée de sa liberté et assujettie à son époux :

> '[…] Though I liked him, I wasn't so anxious [to marry] him. I would never have married the man in the midst of a hitch as that was,' she added with decision; 'and I don't think I would if he were to ask me now'. 'I am not sure about that, unless you have another in your eye'. 'I wouldn't; and I'll tell you why. I could hardly marry him for love at this time o'day. And as we've quite enough to live on if we give up the dairy to-morrow, I should have no need to marry for any meaner reason. . . . I am quite happy enough as I am, and there's an end of it'.[1]

Ce dialogue préfigure, semble-t-il, les propos de Sue à Phillotson lorsque la jeune femme demande à son époux de la laisser quitter le domicile conjugal. Comme Sally, elle justifie son choix en invoquant sa liberté de définir comme elle l'entend, et sa vie et elle-même. Cette fois, plus de dix ans après après la rédaction de « Interlopers at the Knap » (WT),[2] John Stuart Mill est explicitement cité :

> She continued: 'She, or he, "who lets the world, or his own portion of it, choose his plan of life for him, has no need of any other faculty than the ape-like one of imitation." J. S. Mill's words, those are. I have been reading it up. Why can't you act upon them? I wish to, always'.[3]

Il s'avère que Sue, à la différence de Sally, ne plaide pas pour vivre seule mais avec Jude, ou au moins séparée de son mari. Les deux femmes

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 147.
2 La nouvelle est écrite après *Two on a Tower* et avant *The Mayor of Casterbridge*. Sa rédaction est achevée autour de janvier 1884. Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 49.
3 *Jude the Obscure*, (London: Penguin Books Ltd, 1985) 286.

revendiquent ainsi chacune le droit de s'émanciper du modèle que sont censées observer leurs semblables, en ne s'engageant pas dans le mariage pour l'une, en rompant ce contrat pour l'autre. Le roman mène cependant ce débat de façon plus audacieuse que la nouvelle. Un échange de messages entre les deux époux fait suite à cette scène. Phillotson tient le rôle de représentant de la société victorienne, et en tant que tel se doit de défendre sa réputation et celle de sa femme, en empêchant cette dernière de perdre la considération et le respect des gens :

> But I cannot agree to such a preposterous notion as your going to live with your lover. You would lose everybody's respect and regard;
> And so should I![1]

Mais Sue n'a que faire de se conformer à ce que la société attend d'elle. Phillotson et elle vivent selon deux codes moraux différents : il tire sa valeur de l'opinion que les gens ont de lui, elle n'accorde d'importance qu'à l'épanouissement de soi, à l'exploration de nouvelles manières d'être :

> But I don't want to be respectable! To produce 'Human development in its richest diversity' (to quote your Humboldt) is to my mind far above respectability.[1]

Dans la nouvelle en revanche, le sujet est traité plus superficiellement, et le refus de Sally reste jusqu'à la fin attribuable à sa fierté blessée d'avoir été éconduite par son fiancé. La jeune femme affirme que sa vie lui convient ainsi, et refuse d'autres prétendants après Farmer Darton. Son discours ne livrera rien de plus, à la différence de celui de Sue (en fait jamais, avant *Jude the Obscure*, Thomas Hardy n'osera placer dans la bouche d'un personnage des revendications aussi anticonformistes). Le discours narratif ne vient pas non plus expliquer les raisons du choix de Sally : est-ce pour ne plus risquer de connaître la souffrance de l'abandon, ou est-ce plutôt parce que, préfigurant Sue, elle revendique sa liberté de

1 *Jude the Obscure*, *op. cit*., 287.

vivre comme elle l'entend et non selon les normes prescrites par la société ? Quoi qu'il en soit, l'écriture tend à cultiver la sympathie du lecteur à l'égard de Sally. En effet, Darton est présenté comme étant quelque peu léger, manquant de discernement en épousant une femme frivole, son ancienne maîtresse Helena, et s'imaginant que la conquête d'une femme est avant tout question de méthode et de savoir-faire:

> This time, being rather pressed by business, Darton had recourse to pen-and-ink, and wrote her as manly and straightforward a proposal as any woman could wish to receive.[2]

Ce portrait de l'amoureux naïf, tel que Darton est ici présenté, prête à sourire, et invite subtilement le lecteur à réserver son admiration pour Sally, qui visiblement n'est pas comme « n'importe quelle femme ». Le silence du narrateur concernant la décision de la jeune femme n'est ainsi pas équivalent à une absence de jugement. C'est un silence d'approbation et d'encouragement. Les personnages, ici en l'occurrence Sally, tiennent le discours que le narrateur ne peut tenir. Il se retire en quelque sorte et leur laisse la tribune. La modération des propos de Sally et surtout l'indétermination quant aux raisons de sa décision s'ajoutent à cela pour empêcher toute lecture subversive. Ce ne sera plus le cas dans *Jude the Obscure*, où l'absence de jugement explicite de la part du narrateur devant la force du discours de Sue qui ne laisse aucune place à l'ambiguïté, ne trompera pas le public et contribuera à déchaîner sa colère.

Dans un autre extrait, tiré de « Barbara of the House of Grebe » (GND), le personnage cité, qui est aussi le narrateur intradiégétique, déplore que l'éducation et les projets d'une jeune femme aient été sacrifiés à un mariage rentable mais ignoble. En effet l'héroïne, qui accepte d'épouser un homme brutal qu'elle n'aime pas, sombre petit à petit dans une aboulie débilitante qui d'ailleurs, par une ironie du sort, finit par la rendre impuissante à donner un héritier à son mari. C'est donc en finalité la

---

1 *Jude the Obscure*, *op. cit*., 287.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 149.

stricte observance des règles (obéissance au choix de ses parents pour un époux de son rang) qui fera d'elle l'antithèse du modèle de la femme fertile sur qui repose la responsabilité de la perpétuation d'une race noble et de la transmission des valeurs :

> From that time the life of this scared and enervated lady — whose existence might have been developed to so much higher purpose but for the ignoble ambition of her parents and the conventions of the time — was one of obsequious amativeness towards a perverse and cruel man.[1]

Si la société du dix-huitième siècle n'est pas interchangeable avec l'époque victorienne, l'ambition sociale qui motive les alliances entre familles par mariages interposés, lesquels assurent une descendance et une perpétuation du nom, est toutefois encore une caractéristique de la société contemporaine de l'auteur, et représente par conséquent pour lui un sujet sensible. Thomas Hardy eut en effet à endurer les reproches de sa belle-famille qui avait envisagé pour Emma, sa première femme, un meilleur parti qu'un écrivain issu d'une lignée de maçons. Au vu de l'opinion sur ce sujet que l'auteur ne se cachait pas d'avoir, le discours du personnage-narrateur intradiégétique semble donc fonctionner comme un écran qui protège le discours extradiégétique resté lui silencieux, et au-delà, l'auteur.

Ailleurs, l'institution du mariage est considérée avec sévérité. Cette union n'est pas présentée comme une promesse de félicité, mais s'avère parfois être une tragédie. C'est le cas lorsqu'elle est contractée à la hâte ou qu'elle lie deux êtres immatures ou mal assortis car trop différents. Assez ironiquement, c'est un pasteur qui tient ce langage. La nouvelle d'où le passage est tiré, « The Waiting Supper », est rédigée avant « Barbara of the House of Grebe ». Elle est cependant intégrée à un recueil, *A Changed Man*, paru lui après *A Group of Noble Dames*, ce qui tend à montrer la constance des opinions de l'auteur sur le sujet :

---

1 « Barbara of the House of Grebe » (GND), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 274.

> '[…] And let me entreat you two young people to do nothing so rash as this, even if by going to some strange church, you may do so without discovery. The tragedy of marriage — ' 'Tragedy?' 'Certainly. It is full of crises and catastrophes, and ends with the death of one of the actors. The tragedy of marriage, as I was saying, is one I shall not be a party to your beginning with such light hearts […]'.[1]

Sur ce sujet le discours narratif se tait et c'est la bouche des personnages qui énonce la constatation amère de l'incompatibilité entre l'aspiration amoureuse d'une part, et l'ambition sociale de l'autre :

> 'But, after all,' she said to herself, 'he's a young man of Elsenford, handsome, able, and the soul of honour; and I am a young woman of the adjoining parish, who have been constantly thrown into communication with him. Is it not, by Nature's rule, the most proper thing in the world that I should marry him, and is it not an absurd conventional regulation which says that such a union would be wrong?'[2]

Le carcan moral qui régit les rapports entre l'individu et la société et qui enferme tout fauteur dans une situation sans solution, ceci pour le plus grand profit de la médisance publique, est dénoncé par Lady Caroline (« The Marchioness of Stonehenge » (GND)) :

> […] the love of scandal in the world is such that the multitude would slur over the fact, say it was a fabrication, and believe your story […]'.[3]

Cette dame est sur le point de devenir mère, et se trouve face à un dilemme dont aucun des termes n'est satisfaisant : doit-elle avouer qu'elle a secrètement épousé un homme de condition très modeste (qui a eu la

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 597.
2 *Ibid.*, 603.
3 « The Marchioness of Stonehenge » (GND), *ibid.*, 285-286.

mauvaise idée de mourir dans sa chambre lors d'un rendez-vous nocturne) et encourir l'opprobre des gens de son rang, ou doit-elle se taire et risquer de ternir son nom en passant pour une femme de petite vertu ? Elle se décide pour la première solution.

Le dernier exemple de cette série est tiré de « For Conscience' Sake » (LLI). Mr Millborne a jadis aimé une femme qu'il a ensuite abandonnée enceinte. Il envisage à présent, mais sans grand enthousiasme, de l'épouser afin de réparer le tort qu'elle a subi :

> '[…] But I haven't the slightest desire for marriage; I am quite content to live as I have lived. I am a bachelor by nature, and instinct, and habit, and everything. Besides, though I respect her still (she was not an atom to blame), I haven't any shadow of love for her. In my mind she exists as one of those women you think well of, but find uninteresting. It would be purely with the idea of putting wrong right that I should hunt her up, and propose to do it off-hand.'[1]

Mrs Frankland n'a pas plus envie que lui de se marier. Elle est une femme respectable, subvient à ses besoins et à ceux de sa fille Frances qui est, elle, sur le point de contracter une union avantageuse avec un vicaire :

> 'I have a very fair income, and require no help of any sort. I have no wish to marry. . . . […] I appreciate your motives, Mr Millborne; but you must consider my position; and you will see that, short of the personal wish to marry, which I don't feel, there is no reason why I should change my state, even though by so doing I should ease your conscience.'[2]

La décision des deux anciens amants de finalement s'unir, pour « des raisons morales »,[3] manque de peu de mener au désastre. Le fiancé, qui soupçonne le lien de parenté entre Frances et Mr Millborne et donc se met à se méfier d'une famille dont le passé cache des secrets, s'éloigne de Frances. Les raisons morales, que mentionne le discours narratif dans un

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 419.
2 *Ibid*., 422.
3 Voir la citation et la note suivantes.

passage narrativisé (« […] he hinted at moral reasons for their union »),[1] et le devoir, qu'invoque Mr Millborne (« 'Strictly speaking,' he would say, 'we ought, as honest persons, to marry; and that's the truth of it, Leonora'»)[2] en viennent à être jugés comme étant de mauvais conseillers par le lecteur. Ce dernier regrette même que Mr Millborne ait eu l'idée de réparer sa faute, et il ne peut s'empêcher de songer que c'est le désir intime des personnages de laisser le passé en paix et de vivre dans le présent, et non le souci de se conformer aux exigences de la société en réveillant le passé à tout prix, qui aurait dû être privilégié. Ce lecteur élabore ces conclusions avec le sentiment d'être seul maître de son jugement concernant les raisons de chacun des deux amants de continuer à vivre loin l'un de l'autre et leur décision finale de se marier. Le discours narratif, en effet, n'accrédite ni ne discrédite les actes des personnages. Le tour de force accompli par cette nouvelle est ainsi de gagner le lecteur à la posture du texte, à savoir que des raisons morales ne sont pas nécessairement de bonnes raisons, et que la stricte obéissance à la moralité peut mener au désastre. Le lecteur est ainsi mis en face des limites des préceptes dictés par la société victorienne. Cette manipulation du lecteur est menée tout en protégeant le narrateur dont le jugement n'est pas engagé parce qu'il reste neutre. En effet, cette instance présente équitablement chacun des personnages comme étant de haute moralité, et leurs raisons, de se marier malgré ses réticences pour l'un, et de rester seule pour l'autre, comme d'égale respectabilité. Des mots-clés se référant à ces deux personnages parsèment ainsi équitablement le discours narratif sans que celui-ci paraisse favoriser l'un plus que l'autre. Voici par exemple pour Mr Millborne : « mood of seriousness and sense of principle, approximating often to religious sentiment », « case of conscience », « broken promise » ; voici à présent pour Mrs Frankland : « excellent repute », « serious-minded », « blameless lives ». Ces mots-clés agissent comme un gage de la moralité du narrateur comme de celle de ces personnages. Ils œuvrent à gagner la sympathie du lecteur et à amener celui-ci à adhérer à la posture morale implicite du texte, autrement dit à remettre en question certains principes gouvernant la

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 423.
2 *Ibid*.

société dont il est issu. L'absence de jugement du narrateur n'est donc qu'apparente, elle est une stratégie de manipulation du lecteur.

Tous ces exemples montrent que le discours narratif n'est généralement pas choisi pour engager des débats que, vraisemblablement, l'auteur juge sensibles. Un partage des tâches s'opère ainsi entre le discours du narrateur et celui des autres personnages, ce qui permet au narrateur de garder le silence. C'est à un niveau inférieur au niveau extradiégétique que les confrontations ou les exposés d'idées ont lieu. Le niveau extradiégétique, auquel le public a tendance à s'identifier et dont il interprète le représentant (le narrateur extradiégétique) comme un double fictionnel de l'auteur, reste un terrain ambigu, parce que le narrateur n'annonce pas sa prise de position, autrement dit un terrain neutre.

Dans *Jude the Obscure*, le public sera moins dupe de cette stratégie, et le silence du narrateur sera perçu pour ce qu'il est véritablement, une prise d'opinion qui ne veut, parce qu'elle ne le peut ouvertement, se dire. Pour la conduite de cette stratégie d'effacement du narrateur, le discours direct de personnage apparaît comme le procédé privilégié. Il « marque » la « frontière »[1] du discours narratif citant avec le discours cité, et permet leur mise à distance, ce qu'empêchent le discours indirect et le discours narrativisé. Le discours narratif est protégé, pour ainsi dire, de toute identification possible avec celui du personnage. Il semble se retirer de la scène mais son silence, loin d'être une véritable absence, est en réalité une force subversive.

Une évolution dans l'écriture des nouvelles est cependant à constater vers 1894, lorsque l'auteur prépare la publication de son recueil *Life's Little Ironies*. L'histoire des différentes corrections apportées à « On the Western Circuit » en est un bon exemple en ce qu'elles illustrent un assouplissement des exigences pesant sur les écrivains en matière de moralité, et aussi peut-être la croissante témérité d'un auteur plus enclin à braver les foudres des critiques. L'histoire est celle d'Edith Harnham, jeune bourgeoise bovaryenne qui s'ennuie auprès d'un mari plus âgé qu'elle. Edith a pris sous sa protection Anna qu'elle forme au métier de servante. Cette dernière

1 Les deux termes sont de Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *op. cit*., 121.

tombe amoureuse d'un homme de loi rencontré à une fête foraine, le jeune Londonien Charles Raye. D'autres rendez-vous suivent qui se soldent par une maternité. Le jeune homme, conscient que sa passion n'a été que passagère, décide néanmoins de ne pas abandonner Anna. Il retourne à Londres, et une correspondance commence alors à son initiative entre les deux jeunes gens. Mais Anna est illettrée, et c'est en fait Edith qui rédige ses lettres. Mrs Harnham va s'impliquer peu à peu personnellement dans cette relation épistolaire jusqu'à finalement éveiller les sentiments de Charles, séduit par tant d'esprit. Le subterfuge sera révélé trop tard, une fois le mariage prononcé. Charles découvrira alors que celle qu'il aime n'est pas celle qu'il vient d'épouser. La nouvelle, rédigée en 1890-1891, est publiée en novembre 1891 dans *Harper's Weekly* et en décembre de la même année dans *The English Illustrated Magazine*.[1] En retravaillant son texte en vue de sa parution dans ces magazines, l'auteur a pris soin de supprimer toute référence sexuelle. Ainsi Edith est-elle une jeune veuve et Anna n'est pas enceinte, sa relation avec Charles se bornant à un échange de baisers. La correspondance qui s'établit entre eux n'a pas l'enjeu dramatique du manuscrit ou encore du texte paru en recueil. Pour cette publication, la première étant en 1894 dans *Life's Little Ironies*, l'auteur ne restaure pas systématiquement la version manuscrite mais procède parfois à une véritable ré-écriture dont les références à caractère sexuel sont beaucoup plus explicites que dans la version en magazine et que dans le texte d'origine. C'est ainsi que, par exemple, l'attirance sexuelle qu'exerce Charles sur Edith est décrite avec une référence sans équivoque à une certaine nature dit « animale » de la femme qui apparaît pour la première fois en 1894[2] :

> That he had been able to to seduce another woman in two days was his crowning though unrecognized fascination for her as the she-animal.[3]

1 Martin Ray, *Thomas Hardy. A Textual Study of the short Stories*, *op. cit.*, 201-217.
2 *Ibid.*, 213.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 467.

Cet ajout fait suite à la lecture du recueil de nouvelles *Keynotes* écrit par l'Irlandaise Mary Chavelita Dunne sous le pseudonyme de George Egerton. L'ouvrage, prêté par Florence Henniker, a vraisemblablement suscité l'intérêt de l'auteur, en particulier la première nouvelle intitulée « A Cross Line ». Thomas Hardy a en effet abondamment annoté les pages du livre de son amie dont il a même recopié des extraits dans ses *Literary Notes*.[1] Dans sa nouvelle, Egerton explore avec audace la sensualité féminine, et lève le voile de la bienséance afin de révéler la sexualité de ce qu'elle nomme « la femme-animal ».[2] C'est peut-être aussi l'influence d'Egerton qui a provoqué la description d'Arabella comme une « femme-animal ». Ce complément au portrait d'Arabella n'intervient toutefois pas avant l'édition de *Jude the Obscure* de 1903.[3] C'est ainsi que l'écriture des nouvelles devance pour cet exemple l'écriture du roman par son traitement plus explicite, et donc plus subversif, de la sexualité féminine. Il est intéressant de constater que si l'écriture est plus ouvertement audacieuse dans *Jude* qu'en 1884 dans « Interlopers at the Knap », elle se montre en 1890-1891 dans « On the Western Circuit » nettement plus hardie que dans le roman écrit seulement quelques années après. Cela laisse entendre que l'écriture évolue vers une liberté d'expression plus grande au fil des années, mais aussi que la nouvelle peut parfois devancer le roman dans la manifestation de cette liberté.

Différents procédés utilisant le discours direct de personnage sont donc utilisés dans les nouvelles qui tendent à créer un effet d'effacement du narrateur extradiégétique : recherche de toute occasion pour produire du discours de personnage (discours singulatif, itératif et représentatif) et donc grande part de l'espace textuel réservé à celui-ci, emboîtement simple ou double qui multiplie le nombre d'instances citantes et défie la notion d'une instance unique habilitée à introduire les autres discours. On devine les raisons de cette apparente mise au silence en constatant que le discours de personnage est parfois le véhicule de sujets polémiques. L'effet

1 Ces informations proviennent de Shanta Dutta, *Ambivalence in Hardy*. *A Study of his Attitude to Women* (London: Macmillan, 2000) 168.
2 « In 'A Cross Line' […], Egerton plumbs the depths of woman's sensual nature. […] [She tears] aside the decorous veil to reveal the frank sexuality of what she calls 'the female animal' ». *Ibid*.
3 *Ibid*., 169.

d'effacement du narrateur est ainsi stratégique, et fait de ce dernier une instance dont le pouvoir est assumé indirectement. En effet, cette mise au silence n'est pas équivalente à un retrait passif. Elle est chargée de sens, et l'éloquence du narrateur, son pouvoir donc, est indirect. C'est lorsque ce narrateur se tait, c'est lorsqu'il est privé de ses fonctions traditionnelles que l'écriture des nouvelles, écriture sous contrainte, entre en résistance et livre, indirectement, du sens. L'écriture de la nouvelle semble ainsi aller plus loin que celle du roman, définissable elle aussi comme une écriture sous contrainte. Elle déploie, peut-être parce qu'elle le permet mieux que le roman, plus de moyens stratégiques afin de créer un effet d'effacement du narrateur, le représentant de l'autorité auctoriale dans le texte, et donne en même temps à ce dernier la possibilité d'acquérir une valeur axiologique. Le silence du narrateur équivaut ainsi à un jugement implicite : « qui ne dit mot consent ». Par ailleurs et inversement, la nouvelle hardyenne est aussi plus rapide que le roman à libérer le discours narratif, comme l'exemple de l'ajout de « la femme-animal » dans « On the Western Circuit » en 1894 le prouve.

Pour rendre complet ce propos sur l'intertexualité dans les nouvelles, d'autres formes que le discours rapporté doivent être consignées ici. En effet, documents officiels sans destinataire particulier, lettres et petits messages (deux formes de discours rapporté reçu en différé en quelque sorte), saturent ces textes de paroles autres que celle du narrateur. Cette pratique se retrouve dans les romans de Thomas Hardy, mais c'est plutôt dans les nouvelles qu'elle acquiert sa dimension stratégique. Elle s'y ajoute à d'autres procédés d'écriture qui créent un effet de minimisation du rôle du narrateur. Il est ainsi possible de trouver lettres et petits messages, chansonnettes (« The Three Strangers », WT, 17), extraits de registres de décès (« The Melancholy Hussar of the German Legion », WT, 50), passages d'ouvrages spécialisés (« Fellow-Townsmen », WT, 98), poèmes (« The Distracted Preacher », WT, 160, « An Imaginative Woman », LLI, 397, « A Changed Man », CM, 575), épitaphes (« The First Countess of Wessex », GND, 228), dédicaces (« The Lady Icenway, GND, 313), articles de journaux (« An Imaginative Woman », LLI, 396), ou encore extraits de registres de mariages (« Master John Horseleigh, Knight », CM, 737). Chacune de ces occurrences est distinguée du reste du corps de texte par

l'espace qui les en sépare, mais aussi parfois par l'utilisation de caractères particuliers, comme les italiques ou les lettres capitales. Voici deux extraits pour lesquels l'intertexte est une inscription. Dans le premier cas, celle-ci figure sur un gobelet :

> They nodded to each other by way of breaking the ice of unacquaintance, and the first stranger handed his neighbour the family mug — a huge vessel of brown ware, having its upper edge worn away like the threshold by the rub of whole generations of thirsty lips that had gone the way of all flesh, and bearing the following onscription burnt upon its rotund side in yellow letters: —
>
> THERE IS NO FUN
> UNTILL i CUM[1]

Dans le second cas elle est inscrite sur le sol :

> 'Ah — there you have me! Tis a name no man's tongue can tell, or even woman's, except by pen and ink and good scholarship. It begins with X, and who, without the machinery of a clock in's [sic] inside, can speak that? But here 'tis — from his letters.' The postman with his walking stick wrote upon the ground:
>
> 'BARON VON XANTEN'[2]

Il eût été possible, au moyen de guillemets par exemple, d'intégrer les inscriptions au discours du narrateur extradiégétique sans nuire à la compréhension. Chaque fois cependant, le choix de distinguer explicitement les différents types d'énoncé l'a emporté. Le discours narratif apparaît comme banalisé, un type d'énoncé parmi ceux qui constituent le texte. Il s'agit de donner à la nouvelle un aspect composite, hétérogène, dans lequel le discours narratif ne serait que l'un des différents intertextes. Cela contribue à la création d'un effet de réel, chacun de ces intertextes semblant doté d'une existence propre, indépendante du discours narratif et

1 « The Three Strangers » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 14.
2 « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), *ibid.*, 796.

précède ce dernier. Par ce procédé, le narrateur extradiégétique semble démis de la responsabilité des faits qu'il rapporte puisque sa sujectivité ne paraît pas engagée : les intertextes agissent comme un gage d'objectivité. Or il reste bien présent, en situation — silencieuse — d'encadrement. Cette stratégie d'écriture est à rapprocher du recours à des narrateurs intradiégétiques et des passeurs d'histoire. La stratégie d'écriture consiste chaque fois à créer un effet de déresponsabilisation du narrateur extradiégétique (les faits existent indépendamment de lui) et de légitimation de sa narration (ils existent en toute objectivité ; ils acquièrent donc une réalité et le lecteur a un droit d'accès au réel). Le meilleur exemple du succès de cette stratégie est « A Tradition of 1804 », qui a été lue comme une vérité historique.[1]

Cette étude de l'intertextualité dans les nouvelles hardyennes permet de conclure que le procédé d'écriture selon lequel le discours narratif côtoie d'autres discours s'intègre dans une stratégie d'effacement du narrateur qui implique une apparente remise en question de ses fonctions traditionnelles. Discours narratif et discours non narratif se partagent ainsi relativement équitablement l'espace textuel et sont investis des mêmes prérogatives. Ainsi, le discours de personnage introduit d'autres discours ; il informe, et surtout il aborde des sujets polémiques, parfois plus encore que ne le fait le discours narratif qui alors reste en retrait. Les personnages endossent donc la responsabilité de la polémique tandis que celle du narrateur ne semble pas engagée. Son silence est une protection et une modalité de son discours parce que le sens naît de l'absence de parole. C'est ici que la nouvelle hardyenne acquiert une dimension plus moderne que ses détracteurs ne l'ont laissé supposer[2] : contrairement à ce qui lui a été reproché, elle laisse une place au non-dit, et c'est là que s'est logé le sens.

1 Suzanne R. Johnson « Another Historic Channel Crossing: Hardy's 'A Tradition of Eighteen Hundred and Four' », *The Thomas Hardy Journal*, Feb. 1995, 43-50.
2 Voir par exemple A. F. Cassis, « A Note on the Structure of Thomas Hardy's Short Stories », *Colby Library Quarterly* 10, 1974, 287-296.

b. Hétéroglossie

a) Discours de personnage : Les formes indirectes

L'hétéroglossie est ici définie comme une forme particulière d'intertextualité, qui se produit lorsque la langue du narrateur est contaminée par d'autres langues s'y intègrant en quelque sorte. Le narrateur est donc supposé ne pas être l'unique géniteur (ou locuteur) de son discours puisque d'autres locuteurs en sont co-géniteurs. C'est ce que suggèrent le discours indirect et le discours indirect libre en faisant émerger de petits îlots de discours de personnage, ou de « zones de personnage » (« character zones »),[1] au sein du discours narratif. L'absence de guillemets citationnels délimitant clairement ces zones entraîne une fusion, voire une possible confusion, des deux discours, alors que leur présence transformerait ces zones en citations (il s'agirait alors de simple intertextualité). Cette fusion, cette confusion des discours sur l'axe synchronique, est une autre caractéristique de ces nouvelles. Elle un procédé supplémentaire pour ne pas donner à voir le discours narratif comme le discours dominant, mais plutôt pour le présenter au lecteur comme un fragment du texte et non son corps principal. Elle s'ajoute à la première modalité de représentation de discours de personnage, la juxtaposition (discours rapporté) pour produire un effet de saturation narrative, de densité narrative maximale puisque l'une et l'autre concernent à la fois les personnages passeurs d'histoire et les personnages-acteurs de l'histoire ; cette densité n'existe pas dans les romans de Hardy où seuls les personnages-acteurs de l'histoire existent. Une transposition en mode pictural de la nouvelle hardyenne serait un tableau de Peter Brueghel l'ancien : la première résonne de multiples voix tout comme le second fourmille de multiples gestes.

On parle ainsi beaucoup dans les nouvelles : le narrateur extradiégétique, les instances qui font circuler l'histoire (les tiers, tels que le

1 Le terme est de Mikhail Bakhtine. In « Discourse in the Novel», *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981) 259-422. Voir le glossaire en page 463.

géomètre de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM) ou les narrateurs intradiégétiques par exemple) et les personnages acteurs de l'histoire (Marjorie par exemple, dont ce géomètre raconte d'histoire). La forme de la nouvelle hardyenne et le contrat de lecture qu'elle impose contraignent donc le lecteur à feindre de prendre acte de l'existence de nombreuses instances de discours dont les paroles sont rapportées selon deux modes, la juxtaposition et la superposition, et par conséquent, à envisager que le pouvoir discursif soit délégué à d'autres personnages que le narrateur extradiégétique. Dans le cas de l'hétéroglossie, le narrateur extradiégétique n'est pas seul dans son discours puisque celui-ci est habité par d'autres locuteurs.

L'hétéroglossie peut prendre la forme d'un discours indirect. Le degré de superposition des deux discours est alors très variable. Le locuteur-narrateur peut (plus qu'en cas de discours indirect libre) conserver une partie de son pouvoir de locuteur, c'est-à-dire de géniteur du discours. En effet, si les lois de transformation du discours direct en discours indirect peuvent présenter des contraintes (le discours indirect étant censé modifier les déictiques, référant à la situation d'énonciation), la langue du locuteur cité n'est pas nécessairement reproduite fidèlement. Il existe en fait des degrés variables de transposition : « Le discours indirect, ne se présentant pas comme un rapport fidèle, autorise de multiples transformations tant de la forme que du contenu, et peut dans de nombreux cas se paraphraser par 'X dit en substance que' »,[1] cette forme étant la plus extrême puisque le discours est pratiquement narrativisé (autrement dit résumé, « digéré »).[2] Le glissement est donc toujours possible entre discours indirect au sens strict (le discours est repris quasiment mot pour mot) et discours indirect (ou transposé) proche de la narrativisation, auquel cas la langue du narrateur domine. Il n'est plus alors véritablement question d'hétéroglossie. Ces différents degrés de transposition sont notables dans les nouvelles à des fréquences variables. Voici quelques exemples. Il s'agit tout d'abord d'occurrences de discours indirect construit de telle sorte qu'il semble

1 Bernard Combettes, « Enoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques* 65 (mars 1990) [97-111] 104.
2 Florence Goyet, *La Nouvelle*, *op. cit.,* 164. Elle utilise ce terme à propos de la narrativisation.

laisser transparaître la forme directe qu'il est censé restituer et qui est le discours du personnage : « She replied that she had already seen a doctor »[1] ; « Mr Downe declared that he had chosen a pretty site for the new building »[2] ; « Downe murmured in an unconvinced tone that he thought he had seen it yesterday »[3] ; « Stockdale said he could go on nicely with those viands [...] »[4] ; « Stockdale replied that it [his cold] was rather troublesome »[5] ; « Stockdale sighed and said that he thought hers a mistaken generosity when it extended to assisting those who cheated the king of his dues »[6] ; « In conversing with her on their way home the boy who walked at her elbow said that he hoped his father had not missed them ».[7] Chaque fois la proposition attributive, la voix, la conversion des pronoms et la concordance des temps sont censées relever strictement du narrateur. Cette forme de discours indirect donne une égale importance aux deux discours puisque chacun y remplit un rôle, le discours narratif celui d'un support, tandis que le discours de personnage introduit le sens. Elle est la plus courante dans les nouvelles où, à l'inverse, les formes se rapprochant de la narrativisation sont moins répandues. Dans ces cas, limités donc, le discours de personnage est en quelque sorte étouffé, « digéré ». Florence Goyet parle en effet de « digestion » à propos de la narrativisation :

> Les paroles du personnage [ne] sont pas reproduites, leur teneur est donnée à travers le filtre du narrateur ; ce n'est pas faire sa place à l'individualité, mais la digérer pour l'inclure dans son propre discours.[8]

Cette forme de discours de personnage instaure un rapport de force entre deux instances de discours. Sa rareté dans les nouvelles laisse entendre que l'écriture cherche justement à l'éviter puisqu'elle implique une

1 « The Withered Arm » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 61.
2 « Fellow-Townsmen » (WT), *Ibid.,* 80.
3 *Ibid.,* 81.
4 « The Distracted Preacher » (WT), *ibid.*, 156.
5 *Ibid.*
6 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 165.
7 « The Son's Veto » (LLI), *ibid.,* 403.
8 Florence Goyet, *La Nouvelle*, *op. cit.*, 164. A propos de la narrativisation.

domination du personnage par le narrateur. Voici quelques exemples parmi les occurrences de narrativisation peu nombreuses notables dans les nouvelles : « […] being invited by a gesture to a pull at the mug, he readily acquiesced »[1] ; « She pressed him […]».[2] Gestes et paroles étant résumés et interprétés par le narrateur, il n'y a pas ici d'hétéroglossie puisque la langue de cette instance domine.

A cette forme stricte, plutôt rare, est généralement préférée une combinaison particulière dans laquelle le processus de narrativisation donne lieu à une sorte de discours indirect libre, comme le montre cet extrait :

> Darton expressed a hope that the said Sally had received what he'd sent on by the carrier that day. Johns wanted to know what that was.[3]

La première phrase débute par une narrativisation puis, dès la conjonctive introduite par « what », la langue de Darton, repérable à la contraction de l'auxiliaire, se fait entendre. La seconde phrase contient une forte ambiguïté puisqu'elle peut relever d'une narrativisation tout comme d'un discours indirect libre dont la forme directe serait : « I want to know what that is ». Une langue domine donc, mais il est impossible de déterminer laquelle, ce qui permet de dire que d'une certaine façon, les deux langues se mêlent, et de voir là une forme d'hétéroglossie. Le passage est situé en début de nouvelle. Cette fusion suggérée avec le discours de Darton (et accessoirement celui de Johns, personnage secondaire dont la fonction est principalement de montrer, plus tard dans l'histoire, l'intensité du désir de Darton en déclenchant sa jalousie, et de prouver que le désir d'indépendance de Sally n'est pas qu'une réaction initiée par l'abandon de Darton puisqu'elle refusera aussi ses avances) anticipe la suite, par contraste, en ce sens que le personnage de Sally ne sera jamais, lui, mis à nu comme son principal soupirant, mais gardera son secret. Sally est une

1 « The Three Strangers » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 12.
2 « The Withered Arm », *ibid*., 65.
3 « Interlopers at the Knap », *ibid*., 127.

ébauche, une version hypotextuelle de Sue, laquelle naîtra quelque dix ans plus tard, et se présentera plus explicitement que son aînée en tant que l'héritière de John Stuart Mill. Sue sera également à la fois plus complexe et moins secrète puisque le lecteur, grâce à quelques discours indirects libres, des commentaires omniscients et de nombreux passages en discours directs, sera autorisé à entrer dans l'univers intime de ce personnage opposé au rôle qui lui est traditionnellement dévolu. Il est possible de supposer qu'en 1894 pour la rédaction de *Jude the Obscure*, Hardy se sent plus libre, parce que le climat moral s'est quelque peu assoupli, parce que sa notoriété est alors assurée et qu'il a décidé d'exprimer plus librement ce qu'il a à dire,[1] de choisir une forme de discours laissant supposer une familiarité avec le personnage de Sue qu'il ne se serait pas permise lors de la rédaction de « Interlopers at the Knap ». Sally demeure donc un mystère pour le lecteur. Un seul commentaire omniscient (mise en gras dans l'extrait qui suit) et un unique passage de discours indirect libre (mis ici en italiques) sont notables :

> **Sally could see** that whatever Helena might know of Darton, **she knew nothing of how the dress entered into his embarrassment**. **And at moments the young girl would have persuaded herself that Darton's looks at her sister-in-law were entirely the fruit of the clothes query. Sally's independence made her one of the least jealous of women**. *But there was something in the relations of these two visitors which ought to be explained*.[2]

Cette brève exposition au grand jour de la vie intérieure de Sally n'est pas suffisante pour livrer le secret de la jeune femme. Au contraire elle l'entretient puisque Sally apparaît à la fois peu jalouse et non indifférente aux relations qu'elle devine entre Darton et Héléna. Que cet extrait soit le seul de son genre dans la nouvelle s'explique peut-être parce qu'une intimité trop grande du narrateur avec le personnage de Sally sous la forme

1 Rosemarie Morgan évoque ce point dans *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op.cit.*, 478.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 138.

de discours indirect libre ou de passages en focalisation zéro plus nombreux eût été vue d'un mauvais œil par l'autorité morale que représentent le lecteur victorien, les critiques ou la presse ; à l'inverse cependant, une absence d'information sur la personnalité de la jeune femme aurait peut-être complètement émoussé l'intérêt du lecteur. L'écriture conduit ainsi un jeu d'équilibre qui tient compte à la fois de la curiosité du lecteur et de ses sensibilités morales. Le texte lui permet de ne s'identifier qu'à Darton ou même qu'à Johns, tous deux amoureux éconduits, et non à Sally, dont la revendication d'indépendance n'entre pas dans le cadre de ce qui est attendu d'une jeune femme victorienne. Et aussi peu suffisante qu'elle soit pour percer le mystère de la jeune femme, cette brève incursion dans l'intimité de cette dernière est censée satisfaire le lecteur victorien qui est certain de comprendre ensuite, par rétrospective, que le refus de Sally est attribuable à une jalousie et une fierté hors du commun. Le discours narratif joue à suggérer la force de cette jalousie, et finalement fait passer au second plan les propos que tiendra plus tard la jeune femme. Ils sont déjà annoncés dans un échange avec sa mère où Sally se révèle être sans naïveté ni illusions : « Young men make such kind promises when they are near you, and forget 'em when they go away », au fort caractère : « Let him be as late as he will — or stay away altogether — I don't care », et peu encline à devenir dépendante d'un homme (elle ne compte pas sur la robe qu'il doit lui apporter car elle en possède une) : « Come rathe or come late, it don't much matter, as I have a dress of my own to fall back upon ».[1] Si toutefois elle éprouve quelque élan envers le fermier et même quelque jalousie lorsqu'il lui préfère Héléna, cela s'émousse au fil du temps. Et lorsque Darton reprend sa cour quelques années plus tard, elle invoque son indépendance financière et l'absence de sentiment amoureux pour justifier son refus auprès de sa mère. Elle laisse entendre que certains mariages sont contractés pour des raisons économiques, et qu'elle a la chance de pouvoir y échapper.

Par contraste, le discours narratif semble, lui, atténuer, voire même annuler, le sens des propos plutôt subversifs de Sally en sous-entendant que d'autres raisons, comme la fierté et la jalousie, ont pu jouer un rôle

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 130.

dans la décision. Là, l'unique focalisation zéro et l'unique discours indirect libre dont Sally fait l'objet donnent en effet au lecteur le sentiment de lever un coin du voile. Le soin est pris cependant de ne rien révéler d'immoral : la jalousie et la fierté ne compromettent pas le point de vue victorien sur les femmes dont il n'est guère apprécié qu'elles puissent jouir d'une indépendance économique.

Dans cette nouvelle, le discours indirect libre, ou plus exactement sa quasi-absence en ce qui concerne le personnage de Sally (par rapport à Darton) est ainsi censée être interprétée par le lecteur victorien comme une prise de distance voire même un désaccord du narrateur quant aux velléités d'indépendance de Sally. Le discours narratif semble alors être stratégiquement employé à conférer au texte un gage de bonne moralité. Dans le même temps, ce texte exprime une autre interprétation possible au refus, mais de façon oblique parce qu'il laisse au personnage de Sally le soin de le faire, et que le discours narratif ne vient y ajouter aucun commentaire. Les attentes du lecteur victorien sont donc satisfaites (il a le sentiment d'avoir percé le secret de Sally sans que ce secret soit moralement répréhensible) et l'écriture est allée au bout de son engagement quant aux « relations entre les sexes » sans que le discours narratif ait eu à être impliqué.

Cet extrait où la narrativisation se trouve rapidement supplantée est représentatif de l'écriture des nouvelles où la restitution de la parole de personnage tend assez systématiquement à s'effectuer au moyen d'autres formes (discours direct, indirect, indirect libre). Celles-ci ont en commun de laisser comprendre moins nettement que la narrativisation, la position d'un narrateur qui cherche à se dérober, à cultiver l'ambiguïté afin que l'écriture puisse accomplir sa mission sans heurter de front la sensibilité du lecteur victorien, ou au moins sans donner à ce dernier l'occasion de voir dans le narrateur (et au-delà, dans l'auteur) le porte-parole des postures idéologiques subversives adoptées par le texte. D'ailleurs, l'extrait montre que lorsqu'elle se présente, la narrativisation prend une forme particulière puisqu'elle n'étouffe pas complètement la parole du personnage mais au contraire la laisse surgir soudain pour finalement lui permettre de cohabiter avec le discours narratif : c'est ainsi qu'adviennent de nombreux discours indirects libres.

Il se trouve aussi que la plupart des occurrences de discours indirect ressemble à la forme indirecte libre, ambiguë par excellence. Ainsi, hormis la proposition attributive qui donne au discours sa caractéristique de discours transposé, la complétive se lit souvent comme du discours de personnage, auquel la présence du narrateur se mêle subtilement. Voici un exemple, tiré de « An Imaginative Woman » (LLI) :

> Ella could resist no longer, but seizing a pen impulsively, wrote to him as a brother-poet […]. To this address there came a response in a few days, little as she had dared to hope for it — a civil and brief note in which the young poet stated that, though he was not well acquainted with Mr Ivy's verse, he recalled the name as being one he had seen attached to some very promising pieces; that he was glad to gain Mr Ivy's acquaintance by letter, and should certainly look with much interest for his production in the future.[1]

Après que la proposition attributive « the young poet stated » a annoncé un discours indirect, la forme directe du discours de personnage affleure à la surface du texte et se lie intimement au discours narratif qui se manifeste dans la concordance des temps et la répétition de la conjonction de subordination. Cette forme apparentée à un discours indirect libre vers laquelle glisse peu à peu le discours se prête à plusieurs interprétations. Le passage peut ainsi être envisagé comme la preuve d'une certaine empathie du texte pour le personnage d'Ella. En effet, à l'exception d'un paragraphe en narration omnisciente en début de nouvelle,[1] le lecteur appréhende Trewe à travers la perception d'Ella : il n'est rien de plus qu'un « il », et jamais un « je ». En effet, il ne s'adresse jamais à Ella directement, et lorsqu'il est doté d'un « je » de discours direct, il est dans un premier cas cité par sa logeuse qui s'entretient avec Ella et dans le second, c'est un « je » posthume puisque qu'il s'agit d'une lettre adressée à un ami juste avant de se donner la mort. Ce « je » n'a donc aucune existence propre, n'étant pas incarné dans une voix : il est imité par la logeuse, il est silencieux dans la lettre, un silence qui est aussi celui de la mort. Le « je »

1 « An Imaginative Woman » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 393.

d'Ella est au contraire omniprésent, et le discours qui héberge le discours indirect libre du passage cité, le discours narratif, pourrait être tout aussi bien celui d'Ella rapportant le contenu de la lettre. Une présentation de cette lettre en discours direct aurait au contraire marqué la volonté de donner à Trewe une voix et un « je » indépendants. C'est donc en faveur d'Ella que s'est effectué le choix. Une autre interprétation est également valide, selon laquelle le texte hésite à mettre en contact Ella et le poète, même métonymiquement par la rencontre du « je » lisant de la première et du « je » écrivant du second. C'est plutôt une fusion narrateur-Trewe qui semble alors suggérée : dans sa lettre, le poète parvient subtilement à ne pas donner de suite à la tentative de rapprochement d'Ella-John Ivy, et le narrateur paraît cautionner cette manœuvre. Le discours narratif ne soutient donc pas, apparemment, un personnage qui nourrit des rêves adultères, et qui vient d'accomplir un premier passage à l'acte par la tentative de prise de contact qu'est la lettre au poète. Une telle lecture est en accord avec la fin de la nouvelle qui annonce la mort d'Ella. L'auteur semble s'acquitter de la tâche qui lui est confiée, comme alors à tout écrivain, d'éduquer et de transmettre les valeurs de la société victorienne dont les principes fondateurs sont le mariage et la religion, et qui voit dans les femmes avant tout des épouses et des mères, les bases sur lesquelles la société victorienne s'édifie.[2] Ella a fauté en tant qu'épouse et en tant que mère puisqu'elle néglige son foyer, elle est donc châtiée. Cette stricte observation des conventions est à rapprocher du ton parfois sentencieux du narrateur à l'égard d'Ella. En ces occasions, il quitte le mode du discours indirect libre et son attitude empathique pour une narration plus omnisciente et franchement paternaliste : « An impressionable, palpitating creature was Ella […] »,[3] « [her husband] had a pondering regard; and was, it must be added, usually kind and tolerant to her ».[4] Tout ceci ne relève que du strict discours narratif. C'est donc le narrateur qui dans la dernière

1 « Trewe's verse contrasted […] he ought not to have done », *Collected Short Stories*, *op. cit*, 383.
2 Mowbray Morris, « Candour in English Fiction », *Macmillan's Magazine*, (Feb. 1890) 318. In Carol Farrelly, « Hardy, Candour and the Doll of English Fiction », *op. cit.*, 80.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 379.
4 *Ibid.,* 380.

citation présente le mari comme tolérant, magnanime et large d'esprit. La remarque est-elle dénuée de toute ironie ? Dans ce cas, en plus d'une description des qualités du mari, ceci pourrait aussi signifier que le narrateur juge négativement Ella puisqu'il estime que son comportement engage parfois les capacités de tolérance de son mari. Le paternalisme déjà relevé chez le narrateur serait non seulement confirmé, mais serait aussi une caractéristique du mari. Ella ne serait donc prise au sérieux ni par son mari (qui tolérerait ses frasques) ni par un narrateur qui ne verrait en elle qu'une jeune rêveuse dominée par ses émotions (« Though so immature in nature [...] »).[1] Ou est-ce plutôt une critique dissimulée visant un homme incapable de comprendre sa femme et de la prendre au sérieux, totalement étranger au monde de l'esprit et de la culture qu'elle fréquente, aussi satisfait de lui et aussi incapable de se remettre en question[2] que sa femme doute d'elle, et certain du bien fondé du commerce des armes qui est son gagne pain ? Les deux interprétations sont en fait rendues valables concomitamment. Ici, comme dans le cas du discours indirect libre cité précédemment, le texte ne se laisse pas enfermer dans un sens définitif mais semble jouer à égarer le lecteur.

La stratégie d'écriture ne consiste donc pas ici à plonger le narrateur dans un silence éloquent, comme cela est le cas dans d'autres nouvelles, mais à lui faire adopter des postures contradictoires qui agissent comme des écrans derrière lesquels le sens du texte peut s'élaborer. Ainsi le discours narratif fait d'Ella le stéréotype de la femme rêveuse, insatisfaite et avide de romance, un double d'Emma Bovary née presque quarante ans plus tôt. La proximité euphonique entre « Ella » et « Emma est à ce propos frappante, tout comme l'est d'ailleurs « Ella » et « elle », pronom personnel sujet français. Ella comme l'épitome de la femme telle qu'elle est perçue à la fin du dix-neuvième siècle, un être puéril en quelque sorte, dominé par ses émotions et facilement gagné par la rêverie mélancolique. Cette puérilité est par exemple perceptible dans la scène où, ayant essayé l'imperméable du poète, Ella se retrouve rougissante face à son mari interloqué. Elle est une petite fille qui ne se comporte pas comme elle le

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 388.
2 « he spoke in squarely shaped sentences, and was supremely satisfied with a condition of sublunary things which made weapons a necessity », *ibid.,* 380.

devrait : son mari représente la norme et elle la déviance. Elle le sait puisqu'elle rougit. Elle sera ainsi traitée de « perverse » en une autre occasion où Mr Marchmill la tance au moyen d'un diminutif qui suggère, plutôt que la tendresse, un paternalisme grondeur :

> 'How perverse you are, Ell! What's the use [of staying a week longer]? And have to come to fetch you'.[1]

Elle doit être punie et finit logiquement par mourir. D'ailleurs le mari est presque présenté parfois comme une victime de cette femme : il ne la comprend pas, et accède de bonne grâce à ses requêtes. Ainsi, lorsqu'Ella fait mine de lui reprocher ses absences répétées, il les reconnaît et propose une sortie en bateau, activité qu'Ella affectionne.

Ce portrait d'Ella en rêveuse romantique et puérile, ainsi que celui de son mari, jamais présenté sous un jour aussi peu favorable qu'il en devienne franchement antipathique, en homme désemparé face à cette énigme qu'est sa femme et dont les rêveries ne l'intéressent pas (« [she let off] her delicate and ethereal emotions in imaginative occupations, day-dreams, and night-sighs, which perhaps would not much have disturbed William if he had known of them »),[2] permettent au narrateur d'asseoir d'autant plus librement la critique de l'institution du mariage qui innerve le texte, ainsi que le débat de la place de la femme dans la société, doublé de celui concernant la position de l'artiste. En effet, derrière cet écran de paternalisme et d'ironie envers Ella et d'une certaine forme de complaisance envers le mari, autre chose se dit, dont la virulence est justement atténuée par cet écran.

L'écriture crée donc une peinture en demi-teinte plutôt qu'un tableau aux franches couleurs contrastées qui aurait valu à l'auteur d'être accusé de soutenir ce personnage de femme désœuvrée et alanguie négligeant son foyer :

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 391.
2 *Ibid*., 380.

> When the children came in, with wet stockings, and ran up to her to tell her of their adventures, she could not feel that she cared about them half as much as usual.[1]

Un tel passage est emblématique de l'écriture de cette nouvelle puisqu'il met en place un écran de discours narratif moralement acceptable tout en permettant une interprétation qui l'est moins. Ella est ainsi présentée en surface comme coupable : la compassion et l'irritation du lecteur sont sollicitées par l'image de ces enfants qui ont besoin de leur mère autant matériellement (leurs bas sont mouillés) qu'affectivement (ils veulent lui raconter leurs jeux) alors qu'elle n'est pas disponible pour eux. Le discours narratif laisse toutefois aussi entendre que tout cela arrive à Ella à son insu : elle ne se rend pas compte qu'elle n'est pas aussi attentive à eux que d'habitude, « seulement moité moins », car « only » est ici l'adverbe sous-entendu : « she could not feel that she cared about them (only) half as much as usual ». Seul le narrateur le sait. Autrement dit, elle aime ses enfants (« much » est un quantifieur qui sous-entend une quantité relativement importante) et subit les bouleversements de sa vie comme une victime, et non en tant que coupable puisque le fait qu'elle néglige en partie ses enfant n'est pas conscient chez elle. Ce passage, dans ce qu'il suggère de l'amour qu'Ella porte à ses enfants, trouve un écho à la fin de la nouvelle, lorsque la jeune femme affirme qu'eux seuls l'empêchent d'accueillir la mort avec joie.[1] Le discours narratif flatte ici le lecteur parce qu'il fait mine de lui offrir un angle d'observation privilégié en feignant de l'installer avec lui dans le secret de l'inconscient d'Ella : « elle ne sait pas qu'elle se préoccupe moins de ses enfants, mais nous le savons ». Par cette manœuvre, le narrateur innocente sutilement Ella de toute participation active dans son éloignement de ses enfants.

Un second sens est cependant également envisageable, moins immédiat et nettement moins moralement correct, selon lequel Ella est parfaitement consciente de ce qui lui arrive. « Feel » serait alors à rapprocher de « think » ou même de « say » : « she could not think that

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 387.

she cared about them half as much as usual », « she could not say that she cared about them half as much as usual ». Cette fois l'adverbe sous-entendu serait « even » : « she could not think/say that she cared about them even half as much as usual ». En d'autres termes, « elle ne pouvait dire (ou « n'aurait pas pu dire ») qu'elle se préoccupait d'eux ne serait-ce que moitié moins que d'habitude » parce que cela n'aurait pas été vrai. Selon un fonctionnement symétrique par rapport à la première interprétation, il s'opère ici aussi un renvoi à une autre partie de la nouvelle où l'identité de mère et d'épouse d'Ella est présentée, en discours indirect libre, comme lui étant préjudiciable : « […] the mother of three children by a matter-of-fact small-arms manufacturer ».[2] Il n'est pas ici question de l'amour qu'elle porte à ses enfants mais au contraire du sentiment de gâchis et d'inadéquation qu'Ella éprouve lorsqu'elle confronte ses désirs et la réalité de sa vie : pour jouir d'une reconnaissance littéraire, elle est contrainte de se cacher derrière un pseudonyme masculin, John Ivy, parce qu'en tant qu'épouse d'un fabriquant d'armes et mère de ses enfants, elle ne présente aucun intérêt pour le monde littéraire, dont elle ambitionne de faire partie. Son mari et les enfants qu'il lui a faits sont un frein à son ambition. Ce passage à son tour fait écho à une autre partie du texte : « [she] tried to let off her emotion by unnecessarily kissing the children, till she had a sudden sense of disgust at being reminded how plain-looking they were, like their father ».[3] Elle est maintenant franchement amoureuse de Trewe, et va ici presque jusqu'à considérer que ses enfants sont essentiellement moins son œuvre que celle de son mari puisqu'elle ne fait pas référence à une quelconque ressemblance avec elle-même. Elle marque ainsi un éloignement extrême puisque d'une certaine façon elle ne reconnaît pas ses enfants comme réellement siens. Le discours narratif est ici loin d'être impartial. Le passif « being reminded » laisse entendre qu'il s'agit d'un fait établi, en tout cas partagé par le narrateur, et non de la seule opinion d'Ella : les enfants ne sont pas beaux, c'est un point commun avec leur père, et cela s'impose à la mémoire d'Ella. Il était cependant possible au discours narratif de rester plus neutre : « […] till she had a sudden sense

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 399.
2 *Ibid*., 383.
3 *Ibid.,* 395.

of disgust at being reminded that she had always thought they were plain-looking, like their father », « till she had a sudden sense of disgust at thinking, as she often would, how plain-looking they were, like their father ». Le discours narratif se livre ici à un jeu sur la modalité, et son renoncement à la neutralité se devine dans le choix du lexique. Ce n'est plus alors de l'ironie ou du paternalisme qui se lit dans ce discours, mais une forte empathie. La stratégie narrative consiste donc bien à cultiver envers Ella la distance qu'impliquent l'ironie et le paternalisme pour pouvoir d'autant mieux exprimer la proximité de cette empathie.

Une telle distance est nécessaire parce qu'elle confère au texte un gage de sérieux auprès du public. Sans elle, la moralité de ce texte serait compromise puisque celui-ci apparaîtrait dans le plus simple appareil de l'argument qu'il défend : Ella n'est pas l'Ange du Foyer, elle néglige ses enfants, son foyer et son mari, et pourtant elle est tout autant victime que coupable. En effet, elle s'est mariée sur les conseils de sa mère, parce qu'une femme doit s'assurer un avenir (« the necessity of getting life-leased at all cost »),[1] et elle a épousé un homme avec qui elle ne peut partager son goût pour la poésie et ses aspirations intellectuelles. Elle se sent seule, ne pouvant entrer en réelle communication avec lui. Ses émotions restent enfouies en elle, et l'écriture est son seul exutoire : « [writing poems was] a congenial channel in which to let flow her painfully embayed emotions ».[2] Il s'avère par ailleurs que sa présence n'est pas indispensable : « [she reached] home before dinner without having been greatly missed ».[3] Elle le sait puisqu'elle dit à son mari, peu avant de mourir: « 'You'll soon find somebody else to fill my place' ».[4] Une seconde femme entrera effectivement en scène quelques années plus tard, et Mr Marchmill s'emploiera alors à faire disparaître toute trace d'Ella.[1] En fait et plus généralement, la cible visée ici par l'auteur est le mariage tel qu'il est institutionnalisé. Il n'est pas présenté comme une promesse de félicité (« In the natural way of passion under the too practical conditions which civilization has devised for its fruition, her husband's love for her had not

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 380.
2 *Ibid.,* 382
3 *Ibid.,* 392.
4 *Ibid.,* 399.

survived […] any more than […] her own for him »),[2] surtout lorsqu'il consacre l'union de deux individualités antagonistes (« […] in temper this couple differed […]. […] no common denominator could be applied »),[3] qui finiront par se lasser l'une de l'autre. Dans ce cas, la femme[4] se trouve réduite à une identité unidimensionnelle, celle de maîtresse de maison, une position qui lui laisse peu d'opportunité pour son épanouissement personnel. C'est ainsi que les émotions d'Ella ont perdu de leur vigueur en raison d'une vie routinière d'épouse et de mère : « [her emotions'] former limpidity and sparkle seemed departing in the stagnation caused by the routine of a practical household and the gloom of bearing children to a commonplace man ».[5] Mais c'est moins le fait d'avoir des enfants que celui de les avoir faits avec un homme qui ne lui convient pas que le texte dénonce ici, comme le laisse entendre l'ajout du syntagme prépositionnel « to a commonplace man ». Une union d'individualités trop dissemblables assèche la vitalité et empêche l'épanouissement personnel. Ella souffre moins en effet d'être mariée que d'être mal mariée. C'est pourquoi la mort de Trewe l'affecte à ce point. Sans même l'avoir vu, elle a reconnu dans ses vers une sensibilité égale à la sienne : « [his thoughts and feelings] were, in fact, the self-same thoughts and feelings as hers, which her husband distinctly lacked ».[1] Avoir en même temps découvert son existence (et donc avoir envisagé une autre vie) et sa perte est fatal à Ella. Elle ne peut s'en retourner à sa vie « routinière » à laquelle elle est devenue inadaptée. La mort est sa seule issue possible.

Dans cette nouvelle, le discours narratif adopte une position double. Il est en effet au service d'une stratégie narrative consistant à favoriser l'adhésion du lecteur au texte, tout en cultivant la sympathie de ce dernier pour Ella en démontrant qu'elle est finalement victime de son temps et du sexe dans lequel elle est née. Il s'agit donc d'une part d'afficher une

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 400.
2 *Ibid.,* 379.
3 *Ibid*.
4 L'homme peut être tout autant victime, comme le montre l'exemple de Charles Raye dans « On the Western Circuit » (LLI). Il n'épouse pas la femme qu'il aime et qui lui convient intellectuellement, mais une jeune fille inculte qui porte son enfant. La fin du texte laisse entendre que trois vies sont finalement gâchées par l'observance des convenances.
5 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 382.

distance de réserve envers Ella. Le narrateur se montre alors paternaliste et même moqueur, comme lorsqu'il manifeste implicitement quelque doute sur ses dons de poète (« Poetess as she was, or as she thought herself […] »),[2] ou lorsqu'il laisse entendre qu'elle est frivole (« Mrs Marchmill […] settled herself in more completely, examining this and that article, and testing the reflecting powers of the mirror in the wardrobe door »).[3] D'autre part, il semble qu'il s'agisse aussi pour lui de montrer qu'Ella est une victime emblématique des « relations entre les sexes » telles que la société victorienne les conçoit et les institutionnalise.

Les quelques discours indirects libres de cette nouvelle entrent dans le cadre de cette stratégie. Peu nombreux, ils relèvent tous, ou presque, du discours d'Ella, ou plus exactement de ses pensées. Le discours des autres personnages est ainsi strictement rapporté, transposé ou narrativisé (si ce n'est un seul passage où l'hésitation est permise entre discours narrativisé et discours indirect libre et dont il sera question ci–dessous). C'est le cas de Mr Marchmill, personnage pour lequel, curieusement, tout discours indirect libre semble même évité. Voici un extrait à quelques lignes de la fin de la nouvelle. Ella est morte depuis deux ou trois années et Mr Marchmill porte son dernier né qu'il soupçonne soudain d'être le fils de Trewe et d'Ella. Il a eu l'occasion de voir une photographie du poète et détaille le visage de l'enfant :

> […] he took [the little boy] on his knee, held the lock of [the poet's] hair against the child's head, and set up the photograph on the table behind, so that he could compare the features each countenance presented. *By a known but inexplicable trick of Nature there were undoubtedly strong traces of resemblance to the man Ella had never seen; the dreamy and peculiar expression of the poet's face sat, as the transmitted idea, upon the child's, and the hair was of the same hue*.[1]

La portion mise ici en italiques se prêtait parfaitement à un discours indirect libre. Mais au lieu de décrire le garçonnet tel que le regard de Marchmill le

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 389.
2 *Ibid.*, 394.
3 *Ibid.,* 381.

perçoit et tel que ses pensées formulent la troublante ressemblance, le discours narratif reste soigneusement univoque en ce sens qu'aucun autre discours n'est perceptible en lui. Le narrateur demeure complètement distinct de l'homme jusqu'à paraître oublier sa présence, comme s'il était seul avec l'enfant. Son regard semble retrouver dans les traits du petit le visage du poète exactement tel qu'Ella l'avait découvert sur la photographie. Toute confusion entre un possible discours (de pensées ou de paroles) de Mr Marchmill est évitée et les termes, plus poétiques que simplement descriptifs, pourraient presque relever du discours d'Ella la poètesse en herbe : « dreamy », « sat » (comme métaphore), « hue », sont autant de vocables impossibles à attribuer à l'homme ordinaire (« commonplace »)[2] et peu imaginatif (« matter-of-fact »)[3] qu'est Marchmill.

Le narrateur ne prend pas toujours autant de soin pour que nulle confusion ne soit possible. En début de nouvelle par exemple, une partie de phrase laisse le lecteur indécis. Le locuteur est la propriétaire de la maison de vacances des Marchmill, et la portion ambiguë est ici mise en italiques :

> The landlady hovered on the threshold to rectify anything that Mrs Marchmill *might not find to her satisfaction*.[4]

S'agit-il d'un discours indirect libre ou d'un discours narrativisé ? Contrairement à l'extrait précédent, une confusion du discours narratif avec le discours de personnage est rendue possible, ou, tout au moins, n'est pas évitée. Par comparaison, cela rend d'autant plus perceptible l'effort opéré dans l'extrait concernant l'enfant pour éliminer toute ambiguïté. En fait, la propriétaire ne représente pas pour Ella un ordre répressif et coercitif. Au contraire, elle aide Mrs Marchmill, sans le savoir certes, à entrer dans l'univers du poète. Il n'en est pas de même pour Mr Marchmill dont l'effet sur Ella (les grossesses successives) est délétère puisqu'il représente cela

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 400.
2 *Ibid.,* 382.
3 *Ibid.,* 383.
4 *Ibid.,* 382.

même qui l'empêche de s'épanouir, un mariage sans amour et des maternités qui l'attachent à une sphère domestique routinière (« the routine of a practical household »).[1]

L'observation des occurrences de discours indirect libre révèle ainsi qu'au-delà de la distance affichée, le discours narratif réserve une empathie indiscutable à Ella, voire une sympathie au sens de « sentir avec ». Il se trouve en fait que dans cette nouvelle, toutes ces formes de discours rendent compte non des paroles mais des pensées de ce personnage. En voici un exemple, suivi d'une portion de discours rapporté dont le locuteur est cette fois Mr Marchmill au moment où il en vient à soupçonner sa femme d'adultère avec le poète Trewe. Les pensées de l'un et de l'autre ne sont pas restituées de la même façon :

> She thought how wicked she was, a woman having a husband and three children, to let her mind stray to a stranger in this unconscionable manner. No, he was not a stranger! She knew his thoughts and feelings as well as she knew her own; they were, in fact, the self-same thoughts and feelings as hers, which her husband distinctly lacked; perhaps luckily for himself, considering that he had to provide for family expenses.[2]

> Having seen the volume of poems in his wife's hand of late […] he all at once said to himself, 'Why of course it's he! . . . How the devil did she get to know him? What sly animals women are!'[3]

Le premier exemple semble commencer en discours indirect qui peut même s'apparenter à une narrativisation. Rapidement cependant, le discours indirect libre (DIL) l'emporte pour cesser avec « lacked ». Grâce à lui, le discours narratif installe le lecteur au cœur des pensées d'Ella de telle sorte qu'il adopte le point de vue de celle-ci et ressente avec elle (c'est le sens de la sympathie) plus que ce ne serait le cas en discours rapporté, où le lecteur serait alors simplement mis face aux pensées ; en discours rapporté, le

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 382.
2 *Ibid*., 389.
3 *Ibid.*, 398.

lecteur, comme le narrateur, reçoit le discours comme un interlocuteur alors qu'en DIL, il fusionne, comme le narrateur, avec le locuteur, il adopte son point de vue, il devient le locuteur en quelque sorte. Ici, Ella, le narrateur et le lecteur ne forment plus qu'un seul point de vue. Par le moyen du DIL, le narrateur place donc stratégiquement le lecteur dans une position d'empathie pour Ella. Il l'oblige à ressentir tour à tour les phases de culpabilité, d'élans de tendresse, et de frustrations qu'elle traverse, comme s'il cherchait à éveiller la sympathie de ce lecteur. Surtout, il entraîne ce dernier au cœur d'une pensée adultère, d'autant plus condamnable pour un lecteur victorien qu'elle s'oppose radicalement au modèle de femme idéale que représente l'Ange du Foyer. Le narrateur cherche par là, semble-t-il, à amener le lecteur à envisager, à ressentir la complexité de la situation telle qu'Ella la ressent, et peut être plus généralement la complexité de « la relation entre les sexes » : c'est bien là le sujet que, selon Thomas Hardy, un écrivain doit traiter en priorité. Rien de tout cela n'est en revanche entrepris avec le mari puisqu'en restitutant ses pensées sous forme de discours rapporté, le narrateur tient ce personnage à distance, sans jamais fusionner avec lui. Il semble qu'il cherche à éviter toute possibilité d'empathie pour lui de la part du lecteur, et marque aussi la non-adhésion du texte à l'ordre du monde que Mr Marchmill représente.

Le discours indirect libre (DIL) est ainsi le procédé d'écriture utilisé pour faire pénétrer le lecteur dans le monde intérieur d'un personnage avec lequel il ne se sent pas d'affinité de prime abord. Il est donc dans cette nouvelle un lieu où l'implicite révèle une interprétation possible du texte : le choix de superposer, dans un DIL, le discours du narrateur avec celui d'un personnage (Ella) plutôt qu'un autre (Mr Marchmill), est porteur de sens, comme cela a été remarqué. Le discours narratif hors DIL lui, est plus nuancé, en ce qu'il met par exemple en évidence certains traits contrastés de ces deux personnalités. Ce discours crée ainsi un équilibre entre le positif et le négatif de chacun de ces deux personnages, ce qui rend alors difficile de déterminer la position du narrateur : Ella est parfois frivole, légère et délaisse son foyer, mais d'un autre côté elle ne s'épanouit pas dans son mariage. Elle s'est mariée parce que c'est l'injonction des mères faites aux filles pour assurer leur avenir matériel. Son mari a pour elle quelque affection. Il est dit tolérant, mais par ailleurs il ne s'intéresse pas vraiment à

elle et la remplacera même bien vite sans véritable chagrin, sinon une blessure narcissique. Dans cette nouvelle, le DIL révèle la position du narrateur, tandis que le discours narratif hors DIL permet de rendre cette position équivoque afin, peut-être, d'éviter un étiquetage de la nouvelle comme immorale. A nouveau, les formes de restitution de la parole de personnage, et ici en particulier les diverses utilisations du DIL, rendent compte d'une stratégie de protection du narrateur, ou stratégie de la dérobade. Celle-ci permet d'exprimer ce qui serait autrement censuré.

Une telle stratégie implique nécessairement un renoncement, au moins en apparence. Le narrateur ne peut être présenté comme une instance de référence dont l'omniscience conduirait au sens du texte, puisqu'au contraire il s'agit de ne pas rendre le sens immédiatement accessible. Cette instance ne doit donc pas être tenue pour dépositaire du sens du texte, mais son discours doit sembler être en concurrence avec celui des autres personnages qui, eux aussi, contribuent à la construction de la signification cachée. C'est peut-être ce qui explique le grand nombre d'occurrences de discours indirect libre, ainsi que la tendance assez systématique pour tout discours indirect à muer progressivement en indirect libre, autrement dit à laisser affleurer à la surface le discours du personnage. Le texte est conçu de telle façon qu'il soit reçu par le lecteur comme un discours fait d'autres discours.

Ceci apparaît nettement dans l'extrait suivant, déjà cité en page 186 : « Downe murmured in an unconvinced tone that he thought he had seen it yesterday ». Il s'agit d'une forme hybride, la mise au style indirect n'étant pas complète car le déictique « yesterday » n'a pas été modifié. Tout fonctionne en fait comme en discours indirect libre. La situation d'énonciation du discours de personnage est maintenue malgré la transposition, et le moment de référence n'est pas seulement le moment d'énonciation du discours narratif mais aussi celui du discours de personnage. Deux modes, ou points de vue, cohabitent donc, celui du narrateur, qui régit la proposition attributive ainsi que le temps des verbes des deux complétives (« think » et « see »), et celui du personnage, qui, lui, régit le déictique temporel « yesterday ». Cette bi-focalisation produit un effet de décadrage, de décentrage. Le point de vue du narrateur n'est pas le centre vers lequel tout converge et sur lequel vient s'attacher celui

du lecteur pour se laisser guider. Il est relayé par le point de vue du personnage. L'effet est le même que celui produit par la prolifération diachronique : le narrateur est censé apparaître comme un simple intermédiaire entre le texte, les personnages, et le lecteur, et non comme le relais de l'auteur, autrement dit le géniteur du texte. Il fait circuler un texte qui ne lui appartient pas. En d'autres termes, le texte semble avoir une existence autonome, ce qui rappelle que Thomas Hardy aimait à dire que telle ou telle histoire lui avait été rapportée. L'utilisation du discours indirect libre permet stratégiquement de déguiser une œuvre de fiction en chronique de l'histoire locale dans laquelle le narrateur (autrement dit pour le public, l'auteur) est plus un historien qu'un créateur. Le narrateur n'apparaît plus en tant que voix omnisciente et unique focalisateur, ce qu'il était dans le roman victorien traditionnel,[1] et encore dans une certaine mesure dans les romans hardyens.

Cette tendance à minimiser, en apparence, le rôle du narrateur, au moyen de la forme indirecte libre est notable très tôt chez Thomas Hardy. Cette forme de discours de personnage apparaît en effet dès 1874 avec la seconde nouvelle de l'auteur, « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), la première étant « How I built myself a House » (1865) qui est entièrement conçue à partir du point de vue du narrateur en « je » narrant. « Destiny and a Blue Coat » est précédée de quatre romans, *Desperate Remedies* (1869-1870), *Under the Greenwood Tree* (1871), *A Pair of Blue Eyes* (1872) et *Far from the Madding Crowd* (1873-1874), qui tous présentent déjà des occurrences de DIL.

En fait, le discours indirect libre se développe véritablement avec le roman moderniste, bien qu'il soit déjà utilisée par Richardson au dix-huitième siècle et surtout par Jane Austen au siècle suivant, en particulier dans *Persusasion*. Il est emblématique de la pensée post-freudienne selon laquelle « l'égo stable de la personnalité » selon D. H. Lawrence (« the old stable ego of the character »)[2] est un mythe supplanté par un moi

1 Rosemarie Morgan aborde le sujet dans *The Thomas Hardy Journal*, Autumn 2006, vol. XXII, 269.

2 « In a letter to Edward Garnett on 5th June 1914, Lawrence had said: " You mustn't look in my novel for the old stable *ego* of the character. There is another *ego*, according to whose action the individual is unrecognizable, and passes through, as it were, allotropic states [...]." » Ken Newton (University of Dundee),

réfractaire à toute définition, sans cesse en mouvance. Une telle pratique préfigure l'avènement de l'ère du relativisme. L'omniscience du narrateur, qui constitue le principal pouvoir de cette instance sur les autres personnages, devient alors un concept intenable parce qu'il ne va plus de soi. Il entre dans l'ère du soupçon. Le narrateur ne peut plus en effet, comme le dira Virginia Woolf, être chargé de définir, d'expliquer des individualités représentées par des personnages désormais inexplicables et insondables. Celles-ci, ou plutôt leurs discours, doivent se livrer sans le filtre de l'explication narratoriale. Et le discours narratif des nouvelles hardyennes semble annoncer, puisqu'il lui est antérieur, cette nouvelle direction que prend l'écriture littéraire sous la plume de quelques écrivains. Il est cependant intéressant de noter que la modernité de Thomas Hardy dans son utilisation du discours indirect libre n'est pas nécessairement, comme plus tard chez Virginia Woolf ou James Joyce, le résultat esthétique de la conviction que le narrateur omniscient créé à l'image de Dieu est devenu incongru. Dans les nouvelles de Thomas Hardy, ce sentiment de la relativité, avant d'être un concept philosophique que l'écriture se doit de transcrire, est peut-être et avant tout une stratégie esthétique au service de la protection du narrateur et au-delà, de l'auteur. Le narrateur, et donc, l'auteur, ne doivent pas être tenus responsables par le public victorien de ce qui serait jugé contraire à la bonne morale.

C'est donc l'effet d'une apparente abolition des niveaux de narration, et par conséquent l'impression d'une relation d'équivalence entre le narrateur et les autres personnages, que crée le discours indirect libre. En tant que compromis entre deux instances discursives, il mêle intimement leurs discours et fait fusionner leurs perspectives. Il donne l'illusion de faire entendre le discours de personnage sans marquer de changement de niveau de narration au moyen d'une proposition attributive. Il produit en fait un effet d'effacement de ces niveaux de narration, autrement dit de ce qui constitue la hiérarchie narrative, impliquant une proximité maximale entre le discours narratif et le discours du personnage. Il s'agit cependant bien d'une « apparence » et d'une « impression ». En effet en discours indirect

---

«The Rainbow. » The Literary Encyclopedia, Nov. 1, 2002. http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=10539

libre, la focalisation est certes interne (le foyer focal est le personnage, qui pense, qui voit non seulement les autres mais aussi lui-même car il s'observe comme un objet d'étude), mais le personnage n'incarne pas son discours : son « je » est absent et devient un « il » repéré par rapport à la situation d'énonciation du narrateur ; à aucun moment le narrateur ne cède les rênes de la narration étant donné que son discours n'est pas interrompu.

Le renoncement dont il était question plus haut est donc bien stratégique et seulement apparent. En effet, il ne s'agit pas de véritablement supprimer le narrateur tel qu'il apparaît tout au long de ces nouvelles, comme dans certains poèmes (« She at his Funerals »[1] par exemple, même si le titre représente un premier niveau de narration extadiégétique). Il s'avère en effet que pour mener la narration, le choix de personnages tels que Margery (dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid »)[2] ou Ella (dans « An Imaginative Woman »), par exemple, exposerait l'auteur à la censure et aux foudres de son lectorat. Dans ces nouvelles, tout discours susceptible de courir ce risque est ainsi strictement encadré par un discours narratif dont le rôle est d'accompagner le lecteur en lui proposant une lecture compatible avec son code moral. C'est le cas de « The Romantic Adventures of a Milkmaid ». Ce texte met en scène une jeune bergère abandonnant (temporairement) son fiancé pour tomber amoureuse d'un aristocrate suicidaire. Il tient à la fois de la ballade que Samuel Pepys cite dans son journal et que Francis James Child rapporte au dix-neuvième siècle dans *The English and Scottish Popular Ballads*[3] sous le titre « James Harris (The Daemon Lover) », du conte populaire et du conte de fées (le *Petit Chaperon Rouge* et *Cendrillon*).[4] La présence de ces hypotextes,[5] qui sont facilement identifiables par le lecteur victorien,

1 Annexe page 490.
2 Voir en page suivante.
3 Celui qui fut le premier professeur d'anglais de Harvard rédige les cinq volumes que compte cette oeuvre entre 1882 et 1898.
4 *Le Petit Chaperon* Rouge et *Cendrillon* sont des contes au sens où André Jolles l'entend dans *Formes Simples* parce que « les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer » *op., cit.*, 189, italiques dans le texte. Hardy en revanche semble jouer avec la nature même du conte puisque dans la nouvelle les choses se passent comme la société le veut et non telles que Margery les souhaite.
5 Thomas Hardy se serait aussi inspiré de *The Tempest* de Shakespeare et de *Paradise Lost* de John Milton. Pour tous ces hypotextes, voir Geoffrey Doel in « The

montre que l'écriture cherche à provoquer un effet de « déréelisation » (au sens de « rendre moins réel »). Le lecteur est ainsi invité à ne pas lire l'histoire comme réaliste, comme transposable dans son propre monde, mais à appréhender les personnages et les événements comme il le ferait pour les êtres extra-ordinaires de ces hypotextes dont il lirait les aventures. C'est ainsi que les thèmes abordés dans l'histoire tels que le désir, la séduction, la monotonie de la vie maritale par rapport aux élans de la passion perdent, en apparence au moins, leur caractère subversif. Dans le texte de Hardy, comme ce serait le cas dans une ballade ou un conte, l'univers imite le monde réel (les passions et les turpitudes sont les mêmes) en même temps qu'il lui semble suffisamment étranger pour ne pas provoquer chez le lecteur d'époque l'effroi ou l'indignation qui le saisiraient s'il lisait un texte réaliste. Dans ce dernier, il s'attendrait à ce qu'il illustre une morale vertueuse à enseigner aux plus jeunes lecteurs et une confirmation du bien fondé des valeurs qu'il défend.[1] Thomas Hardy n'exploite cependant pas complètement la veine du merveilleux dans son texte. C'est pourquoi il doit donner à celui-ci la fin conventionnelle qui est attendue par le public et le périodique, *The Graphic*, dans lequel la nouvelle apparaît pour la première fois en 1883. La désillusion de Margery est nécessaire, car ce personnage n'appartient pas complètement à l'univers du conte ou de la ballade, et le respect du principe de réalité selon la morale victorienne ne permet qu'une fin réaliste. Il est toutefois intéressant de remarquer qu'en vue de monter une pièce de théâtre à partir du texte quelques décennies plus tard, Thomas Hardy envisagera deux destinées pour Margery, l'une selon laquelle elle disparaît avec le Baron, et l'autre selon laquelle elle s'en retourne avec Jim chez lui. Sur le script qu'il rédige et annote, il précisera que cette seconde version n'est, selon lui, pas la meilleure des deux :

Supernatural Background to 'The Romantic Adventures of a Milkmaid' by Thomas Hardy », *Somerset and Dorset Notes and Queries*, 30 (1978) 324-335.

1 C'est ainsi qu'il est possible de trouver dans l'ouvrage de Francis James Child des ballades qui mettent en scène des femmes dont la maternité est illégitime (elles finissent cependant en général par se marier), des amants qui fuient la colère d'un père outragé (« Erlinton ») ou encore un chevalier elf qui enlève et viole une femme, l'un et l'autre finissant par vivre heureux ensemble moyennant un baptême (« Hind Etin »). Le seuil de tolérance du lecteur est déplacé par rapport à ce qu'il

> The 'Alternative Scene II' which Hardy gives tells us that 'whilst they are all waiting and wondering she comes, and enters the cottage with Jim. (But this is not so good an ending').[1]

Par comparaison, le procédé n'est pas le même dans « An Imaginative Woman ». Là, le discours narratif mène le lecteur jusqu'à la mort précoce de la jeune Ella. En cela il s'est soumis au code moral victorien qui réclame qu'un châtiment punisse tout contrevenant.

D'un côté, le narrateur est donc nécessaire parce qu'il est moralement peu envisageable que des personnages tels que Margery ou Ella accèdent à la narration, même en tant que narrateur intradiégétique. De l'autre pourtant, il doit aussi être tenu à distance afin de ne pas être suspecté, avec l'auteur auquel il est assimilé, de soutenir des personnages jugés peu vertueux ou trop peu conventionnels. C'est cet équilibre fragile qui est l'enjeu de l'écriture des nouvelles.

L'extrait qui suit, tiré de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » illustre cet équilibre:

> Having explained to her granny that the wedding was put off, and that she had come to stay, […].[2]

La phrase commence par une narrativisation. En effet, le verbe « explain » sous-entend que l'énoncé produit par Margery est plus long que celui, extrêmement synthétique, du narrateur. Mais dès « granny », une volonté de faire entendre la parole du personnage semble se signaler qui invite le lecteur à lire les deux complétives introduites par « that » comme discours indirect voire même comme de l'indirect libre : la langue n'est complexe ni sémantiquement ni syntaxiquement, et peut correspondre à celle d'une

---

attend d'un texte réaliste et il n'y a ainsi pas dans ces deux textes de châtiment qui vienne punir leurs personnages.

1 Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit.*, 330.

2 « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 831.

jeune bergère. Le narrateur est donc ici suffisamment présent pour rester maître de la narration. Mais en même temps, le discours indirect libre (DIL) donne l'illusion de faire entendre le discours de Margery sans que celui-ci paraisse inféodé au discours narratif puisque le changement de niveau de narration normalement signalé par une proposition attributive n'apparaît pas en surface. Le narrateur est ainsi rendu suffisamment absent pour ne pas sembler cautionner le discours de Margery, et toutefois suffisamment présent pour rester la seule instance narrative. Le choix d'un DIL par rapport à un discours direct par exemple rend compte de la stratégie à laquelle obéit ici l'écriture. Le DIL permet en effet de cultiver une certaine ambiguïté concernant le parti pris du narrateur, et peut donc laisser entendre, d'une part que le narrateur ne cautionne pas l'attitude de Margery, mais il peut aussi suggérer un soutien silencieux que le narrateur ne pourrait exprimer ouvertement parce que le texte, qui n'est pas un conte de fées, risquerait alors de ne plus être moralement acceptable. Cette empathie du narrateur est rendue très nette à la fin de la nouvelle, peut-être parce qu'alors la liberté de l'écriture est plus grande étant donné que le destin de Margery est scellé, et que le lecteur a été satisfait dans son attente : la jeune fille ne risque plus de courir la campagne et d'y rencontrer des hommes qui éveillent son désir étant à présent une épouse et une mère, et le Baron étant mort. Le texte s'est conformé à ce qui était attendu de lui, à savoir montrer une moralité triomphante, et il ne peut plus maintenant être accusé d'immoralité. Il retrouve donc une certaine liberté dans les paragraphes de clausule, où quelques nuances s'ajoutent au tableau d'un couple et d'un bébé au coin du feu, et où le ton du narrateur cesse d'être allègre et amusé. Pour la première fois, Margery est présentée comme une femme, et non plus comme un personnage stéréotypé d'héroïne de conte, une jeune fille écervelée et frivole : elle réfléchit « gravement », elle « murmure », elle révèle son attirance pour le Baron comme elle ne l'a jamais fait auparavant, et elle avoue à Jim que c'est l'enfant, et non lui, qui la retiendrait de partir si le Baron revenait. C'est lorsqu'elle cesse d'incarner un stéréotype et qu'elle perd sa liberté (de courir la campagne, de se réfugier chez sa grand-mère où « elle est sa propre maîtresse »)[1] qu'elle

1 « she was her own mistress there », *Collected Short Stories*, *op. cit*., 831.

acquiert une dimension et une complexité d'héroïne de nouvelle. Comme Charles Raye dans « On the Western Circuit » (LLI), elle se marie sans aimer et ses affections sont ailleurs. Le ton vraisemblablement assuré de Jim, lequel n'hésite plus à appeler Margery « my love », laisse entendre que le jeune homme règne à présent en maître sur la destinée de sa femme, et ses paroles en prononcent finalement le châtiment : « 'However he might move 'ee my love, he'll never come. He swore it to me: and he was a man of his word' ».[1] Si elle aime encore, elle est condamnée à souffrir parce que deux hommes ont décidé de son destin, l'un en l'épousant, l'autre en promettant de ne plus la revoir, et ne lui ont laissé aucune liberté de choix (« 'Tis a footy plot between you two men to — snare me!' »).[2] Le « my » de « my love » est ainsi à comprendre littéralement car Margery est devenue une possession de Jim et son avenir, autrement dit sa liberté, est géré par celui-ci. Et même lorsque la jeune fille avoue qu'il ne serait pas en son pouvoir de résister à un appel du Baron (« I believe I should have no power to disobey »), Jim n'éprouve pas la moindre inquiétude car il sait qu'elle ne lui échappera plus. C'est ce que laisse entendre le futur appliqué au verbe « venir » (« [the Baron]'ll never come »), par opposition à ce qu'aurait signifié un conditionnel. Ce qui concerne Margery est en effet à présent une certitude pour Jim, alors qu'il était jusque là dans l'expectative. Et c'est en fait au moment de l'achèvement du texte que certain commentaire narratif précédemment formulé développe rétrospectivement une nuance tragique : « She had pleased everybody but herself »[3] ; ce qui est donc aussi à lire comme une prolepse, voire comme une remarque de portée générale sur le texte dans son entier. A la fin de la nouvelle, Margery a satisfait tout le monde, lecteur inclus, et pour ce faire, elle a sacrifié son désir. Le narrateur, qui, contrairement à son habitude, se contente dans les derniers paragraphes d'être un focalisateur extérieur à l'endroit de la jeune femme, ne formule aucun commentaire axiologique la concernant sinon : « to the total neglect of her infant in the cradle », lorsque Margery se met à réfléchir en apprenant la mort du Baron, et : « with a mischievous look »,[4]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 868.
2 *Ibid.,*845.
3 *Ibid.,* 843.
4 *Ibid.,* 868.

lorsqu'elle répond à la question de Jim concernant ses intentions au cas où le Baron revenait. Avec « neglect » et « mischievous », il paraît exprimer une désapprobation pour l'attitude de Margery et donc rassurer le lecteur. Avec le passage de l'omniscience (forme de pouvoir sur la jeune femme qui jouait peut-être à rassurer un lecteur inquiet de ses frasques) à la focalisation externe, il conserve l'assentiment du lecteur : son omniscience relayait symboliquement le pouvoir patriarcal que Dairyman Tucker peinait à exercer et, à présent, elle est devenue inutile puisque Margery et son destin sont désormais entre les mains de son époux Jim.

Mais alors que faire du commentaire empathique déjà cité, qu'accompagne une note d'amertume, relevant de Margery autant que du narrateur : « She had pleased everybody but herself » ?[1] De même, que conclure du fait qu'aucun discours indirect libre n'est attribuable à Jim ? L'écriture semble en effet chercher à systématiquement éviter toute confusion entre la langue du narrateur et celle de Jim, laquelle est soigneusement parsemée d'erreurs grammaticales et de régionalismes. Jim est certes à l'occasion un focalisateur, mais jamais en position de co-énonciateur avec le narrateur (dans un discours indirect libre) alors que la chose se produit pour Margery. L'ambiguïté notée dans le court extrait cité en page 208 se trouve en définitive confirmée, et il est possible d'affirmer de façon plus générale que dans cette nouvelle, l'ambiguïté, ou plus exactement la dualité, est une stratégie que l'écriture met en œuvre.

Il s'agit en effet de donner au lecteur la morale qu'il attend (selon laquelle une jeune bergère retorse finit par se conformer à ce qui est attendu d'elle) tout en manifestant un soutien silencieux à la jeune femme dont le destin est décidé pratiquement à son insu et qui n'a pas la liberté de choisir un fiancé, mais se voit imposer un promis : « '[…] the young man *I've got to* marry some day' ».[2] D'ailleurs, dès le titre, Margery est annoncée comme prisonnière de son destin. Elle n'est pas présentée en tant qu'être humain devant lequel s'étale le champ ouvert des possibles de l'existence,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*.,843.
2 *Ibid.,* 811. Mes italiques. La modalité exprimée par « have to » indique que « l'actualisation ultérieure dépend d'un élément extérieur » au sujet « I », qu'une « pression est exercée » sur ce sujet et que l'énonciateur, qui est en même temps le sujet « I », « n'est pour rien dans cette pression ». Voir G. Groussier et P. Chantefort, *Grammaire anglaise et thèmes construits*, *op. cit*., 34, 36.

mais définie par la fonction dont elle est investie par sa communauté, fonction qui la programme à un type de vie, éventuellement un type d'aventures, et ne lui laisse aucune liberté. Elle est également programmée comme le stéréotype de la tradition pastorale, ou encore du conte de fées où une personne du peuple est aimée d'une tête couronnée. Le lecteur sait donc immédiatement qu'il ne va s'agir ni de tragédie ni de grands et nobles sentiments, mais d'une comédie pastorale, bucolique et divertissante dans laquelle, soit rien de subversif ne se passe et l'ordre requis par les fonctions et la classe de chacun triomphe à la fin, soit — l'hypothèse ne peut être écartée — la laitière échappe à son destin de laitière. Mais même dans ce second cas, aucun élément de transgression non plus n'apparaît car le récit est alors lu comme un conte de fées, c'est-à-dire comme appartenant au genre du merveilleux.

Le truchement du merveilleux permet au narrateur de se postionner à une distance empathique du personnage. Il ne cautionne pas, il dénonce. C'est ainsi que le passage de l'omniscience à la focalisation externe peut, en plus de l'interprétation proposée, signaler aussi la volonté de marquer le passage de Margery de l'enfance à l'âge adulte et à ses désillusions. Margery n'est plus une petite fille que l'on dévoile. Elle est devenue une femme dont le désir, qui ne semble pas éteint certes (son regard reste espiègle), a toutefois été sacrifié. La focalisation externe exprime alors la pudeur et le respect du narrateur, et au-delà, celle du texte à l'égard de ce personnage. Par son repli en focalisation externe, le narrateur, à l'inverse de Jim qui se rengorge de contrôler Margery, dit son refus d'exercer désormais tout pouvoir sur Margery parce qu'elle est maintenant une femme. Le discours indirect libre n'a donc pas dans ce texte la même valeur que dans « An Imaginative Woman ». Il est toutefois au service de la même stratégie de la dérobade qui permet au texte d'être, en plus d'une histoire acceptable moralement au moins dans sa résolution, une réflexion sur ce qui est, cette fois pour le lecteur victorien, moralement suspect et même franchement inacceptable, « la relation entre les sexes ». L'écriture transcrit cette réflexion en trompant la vigilance du lecteur parce qu'elle produit un texte qui rend possibles deux lectures. C'est la concomitance de celles-ci qui explique la dualité déjà notée du narrateur. Le discours narratif présente

une nature duale en ce qu'il satisfait le lecteur et en même temps réalise le projet auctorial, deux objectifs contradictoires.

Il est alors possible de comprendre que la sur-représentation des classes moyennes et supérieures dans les nouvelles en tant que sujet de discours, par opposition aux classes plus modestes qui sont essentiellement des objets de discours, soit due à la volonté de produire un texte recevable par le lectorat majoritaire, conservateur et issu des classes moyennes. Le narrateur extradiégétique est construit comme une structure encadrante et un double du lecteur, un guide auquel le lecteur doit pouvoir s'en remettre en toute confiance. Cultiver cette confiance est en effet nécessaire si l'élaboration de sa vision personnelle du monde et sa transmission sont ce que l'auteur cherche à réaliser :

> Art consists in so depicting the common events of life so as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard.[1]

Sans précautions dans son expression, cette vision s'expose à la censure ou à la colère qui accueille par exemple *Jude The Obscure*.

Dans les nouvelles, l'écriture élabore ainsi deux textes en même temps, faisant de la dualité un procédé stratégique. En tant qu'œuvre de fiction, le texte doit satisfaire aux exigences de moralité requises pour un public à éduquer ou dont il s'agit de confirmer les valeurs et l'idéologie. Le narrateur est alors attendu comme un représentant de l'ordre du monde du lecteur. Telle une figure patriarcale, cette instance est rendue très présente et omnisciente, gagnant ainsi la confiance du lecteur. Il livre à ce dernier un texte dont la moralité remporte son adhésion. Par exemple, la coupable Ella meurt en couches dans « An Imaginative Woman » ; dans « On the Western Circuit », l'avocat Charles n'épouse pas la femme mariée qu'il aime mais la servante qu'il a engrossée ; dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid », Margery ne s'en va pas avec le Baron mais épouse Jim.

D'autre part le texte, de nature duale donc, est aussi doté d'une dimension sociologique dont la moralité, si elle est évaluée selon les critères

1 *Life*, *op*. *cit*., 225.

de la bienséance victorienne, est cette fois nettement plus douteuse. En effet, si les destins des héros sont rendus conformes à la morale, il n'en ressort aucun bienfait. Ainsi Ella meurt, mais sa disparition ne résoud rien. Au contraire, l'enfant que laisse la jeune femme est désormais sous la tutelle du mari, qui le rejette : il fait payer à l'enfant une rancune nourrie par un orgueil blessé contre la défunte Ella qui ne l'a pourtant jamais vraiment intéressé. Ainsi encore, l'histoire de Margery ne se termine pas comme dans un conte de fées, par le bonheur de son héroïne, mais par une union fort conventionnelle et quelque peu forcée qui n'engage pas les sentiments amoureux de la jeune fille. Celle-ci ne sera par conséquent jamais un Ange du Foyer, autrement dit une femme dévouée au service de son époux. Ainsi pour finir, dans « On the Western Circuit » (LLI), Charles se plie aux exigences morales attendues de lui et épouse Anna, la jeune et inculte servante avec laquelle il ne partage que l'enfant qu'il a commis l'erreur de lui faire. Mais leur différence sociale, et donc intellectuelle, n'augure rien de bon. Cette nouvelle met à mal le mythe de la jeune fille (malheureuse ou modeste) et du prince charmant tel qu'il est par exemple illustré dans « Cendrillon ». Anna épouse son prince, certes, mais aucune félicité ne semble promise à cette union, la distance sociale étant trop importante. Par comparaison, le mariage de Margery est socialement raisonnable. La jeune femme n'en sera cependant pas plus heureuse, elle qui a déjà tant hésité à se marier, avant même de rencontrer le Baron. L'observance des conventions (Ella meurt d'aimer ailleurs et de négliger son foyer, Charles épouse la mère de son enfant, Margery son promis) ne garantit en rien l'accès au bonheur (l'enfant d'Ella sera vraisemblablement malheureux ou au moins mal-aimé, Charles ne rendra pas sa femme heureuse ni Margery son époux).

Et de toute façon, l'idéal de bonheur tel qu'il est représenté dans les histoires destinées à l'édification morale de la jeunesse (qui ne sont pas celles que Thomas Hardy écrit) n'existe pas : ces histoires ne sont pas le reflet de la réalité étant donné qu'un voile de pudeur, selon William Locker, fils et assistant du rédacteur en chef du *Graphic*,[1] est jeté sur les véritables

1 Le journal est fondé en 1869 par un graveur sur bois, William Luson Thomas. Ce dernier est persuadé que les illustrations peuvent avoir une influence sur l'opinion publique concernant les grands sujets politiques. Le numéro qui paraît à Noël est en

questions à aborder. Voici ce qu'il écrit à ce sujet en réponse à Thomas Hardy dont il vient de recevoir le manuscrit de *A Group of Noble Dames* pour le numéro de Noël 1890 :

> […] I cannot think that [the fathers, who are accustomed to read or have read in their family circles stories in the Graphic] would approve for this purpose a series of tales almost every one of which turns upon questions of childbirth, and those relations between the sexes over which conventionality is accustomed (wisely or unwisely) to draw a veil.[1]

Dans ses nouvelles, Thomas Hardy cherche à lever un coin de ce voile. Il doit cependant compter avec la censure, qu'il anticipe parfois et dont il s'accommode mal lorsqu'elle lui est imposée. Par exemple, les modifications prescrites pour les six textes du futur recueil *A Group of Noble Dames* qui paraissent dans *The Graphic* sont, selon l'expression de Michael Millgate, « douloureuses et humiliantes pour un homme de son âge et de son renom ».[2]

Dans un tel contexte, la dualité permet au texte de restituer à la fois la morale attendue et la vision du monde de l'auteur, laquelle est selon lui ce qui nourrit son art. Mais cette dualité comme stratégie d'écriture ne s'avère pas toujours suffisante pour atteindre la liberté à laquelle aspire l'auteur puisque les textes publiés en périodiques subissent tout de même de nombreux ajustements afin de ne pas paraître trop explicites. C'est le cas par exemple pour les six nouvelles en question. Cette stratégie est en revanche nettement plus efficace dans les versions recueils, postérieures, qui sont le support de ce travail de thèse. Elles font subtilement cohabiter les deux données sinon antagonistes que sont la dimension morale du texte, selon laquelle il s'agit moins de retranscrire le réel que d'en imaginer

---

couleur. Il est très attendu du public et se vend en Angleterre et aux Etats Unis. http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jgraphic.htm

1 Simon Gatrell, *Hardy the Creator: A Textual Biography* (Oxford: Clarendon Press, 1988) 81.

2 Millgate, *Thomas Hardy*. *A Biography*, *op. cit.*, 305. Ma traduction. Voir M. Ray, *Thomas Hardy. A Textual History of the Short Stories*, *op. cit* pour un récapitulatif des changements opérés sur les textes.

une version moralement acceptable, et sa valeur sociologique, que l'auteur juge indispensable et qui exige une restitution sans détour du réel.

L'interrogation sur la posture du seuil du narrateur trouve alors une explication complémentaire. Celui-ci doit en effet d'une part être présent. Il représente dans ce cas la supériorité de la culture et du langage, et il est donc une figure de pouvoir qui garantit aux yeux du lecteur le bien fondé de sa propre société et de ses valeurs ; ce point a déjà été abordé et sera plus amplement étudié en troisième partie. D'autre part, il arrive aussi que son retrait soit indispensable. Sa mise à l'abri, aux sens littéral et figuré de l'expression, lui évite en effet parfois d'être vu comme le porte-parole de ce qui apparaîtrait trop subversif au public ou aux critiques, lesquels à travers lui scrutent l'auteur. Sa protection, et au-delà donc celle de l'auteur, consiste alors en partie à créer l'impression de son absence du texte ou à le représenter en figure de non pouvoir. Cela explique le recours aux différents schémas narratifs, la prolifération narrative diachronique et pour le présent propos, le grand nombre d'occurrences de discours indirect libre. Cette forme de restitution des paroles (ou des pensées) de personnages est en fait emblématique de l'écriture des nouvelles parce qu'elle sert les deux directions du texte à la fois. Elle donne au discours de personnage accès à l'espace du texte, tout en en suggérant une possible prise en charge idéologique par le discours narratif sans toutefois assurer cette dernière parce qu'elle joue justement sur l'indétermination des locuteurs impliqués (narrateur et autres personnages). D'autre part, elle n'institue pas l'abolition d'une hiérarchie des discours, bien que l'indétermination en crée l'impression. Elle empêche donc en même temps la liberté totale de l'expression du personnage, laquelle reposerait sur l'absence totale du narrateur et ferait par conséquent du texte un forum de paroles dissidentes par rapport à la morale en vigueur. Un tel écart ne serait pas tolérable pour le lectorat victorien qui reconnaît dans la présence affirmée d'un narrateur créé à son image le modèle hiérarchisé de sa propre société. Le discours indirect libre rend donc le narrateur suffisamment présent pour satisfaire le lecteur et suffisamment absent pour ne pas être vu comme le porte-parole de personnages peu conventionnels.

Cette dualité est spécifique aux nouvelles. Elle est moins adaptée aux romans, dont le schéma narratif suit un modèle unique selon lequel le

narrateur est extra-hétérodiégétique et très présent, et elle est moins utile en tant que stratégie dans les poèmes. Le parallèle est intéressant car ceux-ci sont le lieu d'une plus grande liberté, et la narration extradiégétique y est par exemple cédée à d'autres instances que le narrateur des romans et des nouvelles. Des femmes sont en effet parfois narratrices, comme dans « On Martock Moor », ou encore des voix dont le genre n'est pas toujours identifiable, comme dans « The Torn Letter » par exemple.[1] Il est intéressant de noter que dans les textes en vers, là où aucune stratégie n'est nécessaire puisque tout, selon l'auteur, peut y être dit sans risque, le discours indirect libre est une forme quasiment absente : la poésie est peut-être en soi une stratégie et donc le DIL n'a plus lieu d'être.

Une version extrême du DIL est notable dans les nouvelles. Elle s'apparente presque au discours direct libre aussi appelé « monologue intérieur », rapportant le discours intime que se tient un personnage :

> It should be remembered that in a strict sense interior monologue does not in fact present the characters' stream of consciousness. What it presents is only that part of consciousness that takes the form of silent speech.[2]

Cette forme est rare, dans les nouvelles de Thomas Hardy tout comme dans les textes qui leur sont contemporains. Il n'y a guère qu'Edouard Dujardin, en 1886, dans *Les Lauriers sont coupés*,[3] qui en fait un large usage. Le premier à l'utiliser parmi les romanciers de langue anglaise est, après Charles Dickens qui en présente déjà une forme très proche en 1870 dans le premier paragraphe de son roman inachevé *Edwin Drood*,[4] James Joyce,

---

1 *The Works of Thomas Hardy* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994), 777, 294. Les deux poèmes figurent en annexe pages 494 et 501.

2 John Mepham, Kingston University. « Stream of consciousness », *The Literary Encyclopedia*. 17 Oct. 2003. The Literary Dictionary Company. <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1062>

3 Le texte est composé d'avril 1886 à avril 1887. Il paraît tout d'abord dans un périodique en 1887 puis en volume l'année suivante.

4 Norman Page, *Speech in the English Novel* (London: Longman, 1973) 39. Il s'agit du début du premier chapitre intitulé « The Dawn » : « An ancient English Cathedral Tower? How can the ancient English Cathedral tower be here! The well-known massive gray square tower of its old Cathedral? How can that be here! There is no spike of rusty iron in the air, between the eye and it, from any point of the

quelques décennies plus tard. L'extrait qui suit présente une occurrence très apparentée au monologue intérieur. Il est tiré de « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), la seconde nouvelle que Thomas Hardy ait rédigée, neuf ans après « How I built Myself a House » (1865) et jamais publiée en recueil. Agatha en est l'héroïne malheureuse. Elle est ici observée à la dérobée par le vieil homme qu'elle va être contrainte d'épouser si son fiancé ne revient pas rapidement prouver qu'elle est déjà promise. Il est planté sur sa canne à la tombée de la nuit devant la maison de la jeune fille :

> The lover drew nearer; *this, then, was her bedroom*.[1]

Le discours narratif s'arrête au point virgule. Commence ensuite cette forme hybride dont la proximité avec le discours direct est très grande puisque les pronoms auraient été les mêmes, et que seuls manquent les guillemets citationnels et la concordance des temps. Il est donc presque possible de parler ici de discours direct libre de pensées (ou monologue intérieur), qui, comme le discours indirect libre, ne fait pas usage des guillemets car le personnage se parle à lui-même. La présence du narrateur est plus douteuse qu'en forme indirecte libre, et la parole de personnage semble plus prête encore à jaillir.

En fait, l'écriture est ici à nouveau affairée à produire du sens au-delà de ce qui est explicitement livré au lecteur. Ainsi, elle mobilise différents procédés qui complètent leurs effets pour suggérer ce qu'elle ne peut retranscrire. Le vocabulaire reste donc chaste, « the lover » suggérant la

---

real prospect. What is the spike that intervenes, and who has set it up? Maybe it is set up by the Sultan's orders for the impaling of a horde of Turkish robbers, one by one. It is so, for cymbals clash, and the Sultan goes by to his palace in long procession. Ten thousand scimitars flash in the sunlight, and thrice ten thousand dancing-girls strew flowers. Then, follow white elephants caparisoned in countless gorgeous colours, and infinite in number and attendants. Still the Cathedral Tower rises in the background, where it cannot be, and still no writhing figure is on the grim spike. Stay! Is the spike so low a thing as the rusty spike on the top of a post of an old bedstead that has tumbled all awry? Some vague period of drowsy laughter must be devoted to the consideration of this possibility. [le narrateur reprend ensuite les rênes de la narration et informe le lecteur sur la nature de ces quelques lignes]. Shaking from head to foot, the man whose scattered consciousness has thus fantastically pieced itself together, at length rises, supports his trembling frame upon his arms, and looks around. »

douceur de l'amour courtois (Agatha était «his goddess » dans le paragraphe précédent). Mais cet emprunt au champ lexical de l'amour courtois est une marque d'ironie, l'intertexte étant sciemment employé mal à propos. Ce que dit explicitement cette écriture n'est donc pas exactement ce qu'elle prétend dire. Elle se retient, et à la place, elle crée d'une part des images, et de l'autre elle utilise le discours direct libre pour créer du sens au-delà de ce qu'elle verbalise, ou peut verbaliser. Ainsi, la canne droite et dure peut laisser métaphoriquement supposer que le vieil homme réagit physiquement à ce qu'il voit et plus encore à ce qu'il imagine dans son fantasme. Dans la phrase suivante, cette étrange cohabitation de vocabulaire chaste et d'images qui le sont nettement moins se poursuit. La jeune fille est « un cher cœur » (« deary-eary heart »), mais les lèvres de l'homme deviennent humides, il s'appuie plus fortement encore sur son bâton, il se penche en avant, ce qui lui fait gagner quelques centimères. « Moistening », « desperately », « stick », « straightening », « an inch taller », sont autant de vocables à forte connotation sexuelle. La jeune fille pour sa part va finir par apercevoir son admirateur, mais, affairée à arroser des résédas (le choix pour le texte de pantes à effet calmant n'est peut-être pas fortuit), elle ne laisse rien transparaître et s'arrange pour verser un peu du contenu de sa cruche sur le visage, le cou et les épaules du vieil homme qui est alors décrit comme tremblant : « the trembling farmer ». Les images que créent le texte suivent la logique du phénomène physiologique : les tremblements et l'éclaboussure sont ainsi très suggestifs. Cette forme apparentée à du discours direct libre vient s'ajouter à ces métaphores pour créer de l'implicite. En effet, elle précise subtilement la position du narrateur alors qu'un simple discours direct (« 'this, then, is her bedroom' ») ne ferait rien de plus qu'indiquer la constatation que se formule le vieil homme. Face à la force d'un désir socialement encouragé (la famille d'Agatha doit de l'argent au fermier, cette union est un moyen d'annuler la dette) devant lequel la jeune fille est impuissante (elle est une femme, et n'a donc pas le pouvoir de décider de son destin comme elle l'entend, d'autant plus qu'elle est pauvre et orpheline), l'écriture fait barrage. Ce semi discours direct libre, autrement dit cette montée en puissance du

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 887. Mes italiques.

discours de personnage (il n'est pas inféodé au discours narratif comme dans le cas d'une forme directe où il ne serait qu'un discours de second niveau) symbolise le pouvoir du vieil homme sur la jeune fille. Mais un discours direct libre complet serait « this, then, is her bedroom », avec l'absence de guillemets citationnels comme signe de la libération du personnage de la tutelle du narrateur, puisqu'alors le moment de référence deviendrait celui du personnage et cesserait d'être celui du narrateur. Or ici l'écriture s'arrête à mi-chemin. Elle suggère certes cette montée en puissance du vieil homme et par conséquent la vulnérabilité d'Agatha. Elle accomplit donc en partie le rapprochement fantasmé de la jeune fille et du vieil homme tel que le désire ce dernier : avec « this » (alors qu'en discours indirect libre le déictique serait « that », et la phrase : « that, then, was her bedroom »), le discours direct libre crée en effet une proximité. Il abolit la distance entre le point de vue du lecteur et celui du personnage puisque le premier est invité à se fondre dans le second (et que le point de vue distant du narrateur n'existe plus). En d'autres termes, le rapprochement du point de vue du lecteur et celui du personnage suggère métaphoriquement le rapprochement fantasmé d'Agathe que désire Farmer Lovill, déjà implicitement dit par les images commentées plus haut. Or l'écriture résiste. En effet, de même qu'Agathe met fin à la scène, l'écriture bloque cette montée en puissance symbolique du vieil homme. Elle montre ainsi que le narrateur n'est pas le double scoptophile de ce dernier ou, plus généralement, le voyeur que certains critiques, comme par exemple Judith Bryant Wittenberg dans « Early Hardy Novels and the Fictional Eye », détectent dans certains romans :

> Judith Bryant Wittenberg […] examined the « almost pathologically voyeuristic » perspective assumed by both Hardy's characters and his narrator in the early novels.[1]

1 Kristin Brady « Thomas Hardy and Matters of Gender » [93-111] 101-102 in Dale Kramer ed. *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, op. cit. Elle cite Judith Bryant Wittenberg « Early Hardy Novels and the Fictional Eye » *Studies in the Novel*, 16 (1983).

« Destiny and a Blue Coat » fait aussi partie des écrits de début de carrière, étant la deuxième nouvelle de l'auteur. Pourtant, la conclusion de Wittenberg n'est pas valable ici. Dans ce passage en effet, il ne peut être dit que l'écriture satisfait son propre fantasme parce qu'elle suggère métaphoriquement celui du vieil homme. Au contraire elle met à nu, implicitement parce qu'elle ne peut le faire autrement, le fantasme d'un vieil homme pour une jeune fille, le désir pour la femme fétichisée réduite à n'être qu'un objet prisonnier du regard, et donc du pouvoir, masculin. Elle le dévoile donc, mais c'est pour mieux se ranger aux côtés d'Agatha : le discours direct libre complet n'advient pas, et Farmer Lovill reçoit, piètre jouissance, le contenu d'une cruche sur la tête.

Dès le début de sa carrière de nouvelliste, Thomas Hardy fait donc usage de subterfuges pour dire l'indicible et ruser avec les codes officiels. C'est une constante de son écriture, comme le montre cet extrait tiré de « The Waiting Supper » (CM), un texte rédigé à mi-parcours de cette carrière en 1887, qui présente également une occurrence de discours direct libre incomplet. Christine s'apprête à épouser en secondes noces son amour de jeunesse et songe à son premier mari, Jim Bellston, qu'elle croit mort :

> Reflectively raising a lock of hair just above her temple she uncovered a scar. That scar had a history. The terrible temper of her late husband — those sudden moods of irascibility which had made even his friendly excitements look like anger — had once caused him to set that mark upon her with the bezel of a ring he wore. He declared that the whole thing was an accident. She was a woman and kept her own opinion.[1]

La présence du personnage est ressentie dès la seconde phrase lorsque les pensées de Christine sont restituées par un discours indirect libre de pensées, aussi appelé le monologue intérieur narré (« narrated stream of consciousness ») tel qu'il est défini ci-dessous:

> Stream of consciousness writing comes in a variety of stylistic forms, most importantly *narrated stream of consciousness* and

1 « The Waiting Supper » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 622.

> *quoted stream of consciousness* ("interior monologue"). Narrated stream of consciousness is most often composed of a variety of sentence types including psycho-narration (the narrative report of characters' psychological states) and free indirect style.[1]

En effet, de « that scar » jusqu'à « he wore », le lecteur est introduit dans les pensées de Christine, le pronom « her » et la concordance des temps avec le moment de référence (le présent du moment de narration) rappelant la médiation du narrateur. La fin du paragraphe a, quant à elle, certaines caractéristiques du monologue intérieur (discours direct libre) :

> […] "*quoted stream of consciousness*" or "interior monologue" [is] a […] device for rendering the character's thought stream which uses the first person and present tense, as if the character's thoughts are being quoted directly with no mediation of a narrator.[2]

Le passage cité présente un cas d'énallage temporelle[1] qui marque l'avènement d'un discours direct libre. En effet, Christine médite sur sa réaction lors d'un événement du passé. Le moment de méditation est au prétérit (le temps de la narration, équivalent au présent dont parle Mepham) et celui des événements au pluperfect (selon la loi de concordance des temps). Avec l'énallage, la concordance n'est plus respectée et le pluperfect n'est pas maintenu mais devient un prétérit (ce qui équivaut au passage du prétérit au présent chez Mepham). Cela marque la fin du discours indirect libre et le début d'un discours direct libre : le texte dit « He declared that the whole thing was an accident. She was a woman and kept her own opinion », et non « He had declared that the whole thing had been an accident. She was a woman and had kept her own opinion ». Le point de référence n'est plus, comme juste avant, l'ici et maintenant du narrateur, éloigné du présent de Christine par un premier degré (prétérit : « she uncovered a scar… ») et doublement éloigné de son passé

1 John Mepham, « Stream of consciousness », *op. cit*. Italiques dans le texte.
2 *Ibid.* Italiques dans le texte.

(pluperfect : « had once caused him… »). Le moment de référence est devenu celui de Christine. Pourtant, tout comme dans le précédent extrait l'écriture n'allait pas jusqu'au bout de la forme vers laquelle elle tendait (le discours direct libre, ou DDL) pour les raisons hypothétiques invoquées, ici l'écriture n'accomplit pas la conversion complète des pronoms. Le « I » et le « my » de Christine n'apparaissent pas comme ils le devraient logiquement en DDL : « I was a woman and I kept my own opinion », ou encore « I am a woman and I keep my own opinion », au cas où Christine ne médite pas sur sa réaction passée, mais fait état de son jugement présent de l'acte passé de son mari et de l'interprétation qu'il en a alors donné. Dans les deux cas, le résultat est une forme hybride : la suppression de la médiation du narrateur semble ébauchée, mais elle n'est pas menée à son terme. Les raisons en restent à définir.

En fait, la comparaison des élans d'amitié du mari avec des accès de colère renforce l'effet de l'euphémisme qui fait de la cicatrice une simple marque. Chez ce personnage, les règles de proportionalité s'appliquent : les démonstrations d'amitié ressemblant à des manifestations de rage, une cicatrice peut donc n'être rien d'autre qu'une « marque ». La force de la dénonciation vient de l'atténuation que crée l'euphémisme, à quoi s'ajoute le silence du narrateur. En effet dans ce passage en discours indirect libre (DIL), la part du narrateur n'est pas, comme cela est attendu, clairement définie. Le silence possible de cette instance est donc chargé d'implicite, puisqu'une personne dont les émotions se traduisent par la violence ne peut que susciter l'effroi, un effroi qui n'est pas textuellement exprimé mais simplement suggéré. La portion en semi DDL prend ensuite le relais. Ainsi, « she kept her own opinion » fonctionne comme un nouvel euphémisme et répond à « He declared that the whole thing was an accident » : rien n'est dit sur cette opinion qu'elle conserve mais en tant que réaction à la réponse du mari, beaucoup est suggéré, notamment que si Christine n'a pas changé/ne change pas d'avis, c'est implicitement parce qu'elle a/avait des raisons valables et qu'il ne s'agissait pas seulement d'un « accident ». Ce dernier terme doit à son tour être entendu comme un autre euphémisme

1 Lorsque « l'énonciateur 'fait comme si' les faits narrés étaient contemporains de la narration ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, op. cit., 70.

qui renvoie en écho à « marque ». Les deux portions, DIL et semi DDL, fonctionnent donc à l'identique selon le principe de l'euphémisation qui confine à l'ironie : elles « affirment au dessous de la vérité »,[1] et tiennent de l'intertextualité employée mal à propos à dessein, ce qui leur donne leur force accusatoire.

Le passage du DIL au DDL semble marquer chez Christine la fin de la rêverie à laquelle elle se laisse aller un instant. D'abord le souvenir revient à sa mémoire lorsqu'elle observe sa cicatrice : c'est la portion en DIL, marquée par une longue phrase qui restitue le cheminement de sa pensée par association d'idées, de sa cicatrice au caractère fougueux de son mari. La présence du narrateur n'est pas évaluable, et le passage semble même complètement évacuer cette instance, ou du moins ne pas rendre sa part évaluable. Tout est mis en place pour suggérer la méditation d'une femme seule avec ses pensées. C'est ensuite, lorsque le DIL s'engage vers un DDL, que l'écriture résiste. Tout d'abord, le glissement vers une pensée articulée (« quoted stream of consciousness »)[2] montre que la rêverie fait place à une réaction active, ou au moins rappelle une décision passée, celle de ne jamais donner foi aux dénégations du mari. Le DDL, lorsqu'il est strictement appliqué, est un procédé d'écriture qui réduit à son minimum la médiation du narrateur. C'est déjà le sens qu'acquiert ce semi DDL : il suggère que Christine est parvenue, ou parvient, seule, à une autonomie de jugement concernant son mari. Ce qui est dit ici, c'est une accession à la maturité et une émancipation par rapport au jugement erroné de son défunt père au sujet de Jim Bellston : « You would be nowhere safer than in his hands ».[3] Le caractère inachevé du DDL, autrement dit la persistance de la présence ostensible du narrateur, est ressenti dans la seconde des deux phrases de l'extrait du fait des pronoms (« She was a woman and kept her opinion »). A la différence du DIL qui ne permet pas d'affirmer ou d'infirmer une possible prise en charge du discours par le narrateur au même titre que par le personnage, cette forme hybride laisse entendre que les discours de Christine et du narrateur sont ici interchangeables, ce qui n'est suggéré ni dans le DIL, ni ne le serait dans un DDL complet où le narrateur serait aussi

1 Robert & Collins (entry: understatement).
2 John Mepham, «Stream of consciousness », *op. cit*.
3 « The Waiting Supper » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 604.

peu présent que possible. Cette fusion des points de vue autant que des discours intervient au moment stratégique. En effet cette phrase énonce un lien de cause à effet entre le postulat « être une femme » (« She was a woman ») et celui « conserver inchangée son opinion » (« and she kept her own opinion »), à savoir que le mari était une brute : « so » est sous-entendu entre ces deux propositions pour accompagner le coordonnateur « and ». Deux éléments importent, le sens implicite que crée ce lien (les femmes se fient à un instinct qui leur est propre et qui les guide dans leurs opinions ; elles sont tout à la fois obstinées et clairvoyantes) et la convergence des points de vue de Christine et du narrateur dont l'ironie est donc partagée. L'écriture ici n'est pas seulement « sur, au sujet de » mais elle est aussi « avec, à partir de ». Elle ne se contente pas d'observer Christine de l'extérieur mais cherche à devenir Christine, une femme, et à retranscrire sa vision du monde.

Ainsi, bien qu'il s'agisse de la vision du monde de ce personnage telle que l'envisage l'auteur, c'est la tentative de donner à l'écriture une qualité descriptive (elle donne à entendre ce que pense le personnage), et non didactique, qui est notable. En effet, l'écriture n'élabore pas un portrait idéal, ou encore un anti modèle de la femme telle qu'elle est envisagée dans la société victorienne. Elle ne statue pas sur la légitimité de Christine à représenter l'idéal féminin tel que celui-ci est censé être véhiculé par les ouvrages de lecture, et Christine n'apparaît pas comme un Ange du Foyer. Ce qui importe, c'est de retranscrire ce que peut ressentir Christine en tant que femme, c'est l'effort que fournit l'écriture en explorant cette conscience et en affichant sa propre position par rapport à ce qu'elle pose comme une pensée féminine. Elle envisage ainsi cette pensée comme autonome et non assujettie au pouvoir masculin, et s'oppose en cela au programme édicté par Coventry Patmore dans « The Angel in the House ».[1] Dans ce poème par exemple, l'« ange » attend patiemment et en silence la repentance du mari, et accueille celle-ci avec d'abondantes larmes, comme un enfant coupable pleurant à l'annonce d'un pardon, comme si finalement la culpabilité de la femme était toujours engagée dans les humeurs d'un époux :

1 Voir un extrait en annexe page 483.

> […] she, too gentle even to force
> His penitence by kind replies,
> Waits by, expecting his remorse,
> With pardon in her pitying eyes;
> And if he once, by shame oppress'd,
> A comfortable word confers,
> She leans and weeps against his breast,
> And seems to think the sin was hers; […].

Le passage en semi discours direct libre de la nouvelle prend le contrepied de ces vers puisque Christine ne s'est jamais sentie coupable et n'a jamais pleuré sur le sein d'un époux dont elle a toujours été convaincue du mensonge quant à l'explication de son geste. Le programme édicté pour la femme victorienne, mais aussi et encore pour la femme au début de l'ère edouardienne, comme l'atteste l'expérience de Virginia Woolf, prévoit une pensée féminine à la fois humble et soumise, qui n'existe pas par elle-même ni pour elle-même :

> […] in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others.[1]

Le personnage de femme que construit l'écriture, Christine, n'est pas passif, et cela pour une raison au moins : il a une opinion propre, une opinion « à soi ». Cette expression reprend à dessein et en partie le titre que Virginia Woolf donne quelque quarante années plus tard (1929) à son essai *Une Chambre à soi*. L'écriture hardyenne entreprend déjà ici la lutte que mènera Woolf en tant qu'écrivain et qui consiste, en partie, à « tuer l'ange du foyer » : « Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer ».[2] S'adressant en 1931 à des jeunes femmes qui n'ont peut-être jamais, dit-elle, entendu parler de l'Ange du Foyer », Virginia Woolf évoque sa lutte lorsque, jeune critique littéraire au supplément littéraire du *Times* dès 1905, elle a dû faire taire ce qu'elle nomme un « fantôme »,

1 Virginia Woolf prononce cette phrase lors d'une intervention à la *Women's Service League* en 1931. Sa communication, intitulée « Professions for Women », est incluse dans *The Death of the Moth and Other Stories* (San Diego, New York London: Harvest Books, 1942) 237.
2 Woolf, « Professions for Women », *op. cit*. 236.

l'Ange du Foyer de Patmore. Il n'a eu de cesse, dit-elle, de lui rappeler que selon le code de bienséance, une femme se devait d'être pleine de compassion et de charme, et de renoncer à cultiver son opinion personnelle afin de mieux flatter celle de l'homme :

> Directly, that is to say, I took my pen in my hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered: 'My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter, deceive […].' [Women] must charm, they must conciliate, they must — to put it bluntly — tell lies if they are to succeed.[1]

Ce fantôme empêchait Virginia Woolf de faire émerger une écriture authentique, l'essence de son art : « the heart of [her] writing ».[2] Le détruire était une nécessité.

Thomas Hardy ne mène pas une lutte très différente, quelque deux ou trois décennies avant Virginia Woolf. Il plaide lui aussi pour une écriture libérée des carcans moraux, qui traduise avec sincérité sa vision du monde. C'est le sens de ce qu'il nomme « a sincere school of fiction » dans son essai « Candour in English Fiction ».[3] Et dans le passage en semi discours direct libre ci-dessus cité, il ne fait finalement pas qu'écorner l'idéal féminin et montrer une femme libre et donc rebelle, au moins déjà dans ses opinions. Il accomplit dans le même temps le geste à venir de Virginia Woolf : il « tue l'ange du foyer » en ce sens qu'il ne laisse pas cette figure idéale l'emporter. Il choisit de la faire taire (c'est le meurtre symbolique) et à la place, de donner vie à une autre version de la femme, celle qu'il choisit parce qu'elle correspond à sa vision.

« The Waiting Supper » est, de façon significative, le seul texte court dont le rôle principal soit tenu à la fois par un personnage féminin, Christine, et un personnage masculin, Nicholas. Ainsi, la part textuelle réservée à l'un et à l'autre, en terme de discours indirect libre par exemple,

---

1 Woolf, « Professions for Women », *op. cit*. 237.
2 *Ibid*.
3 Harold Orel ed. « Candour in English Fiction », *Thomas Hardy's Personal Writings*, *op. cit*.

est équivalente. Il en est de même pour la focalisation interne : Christine et Nicholas sont tour à tour focalisateurs. Par ailleurs, ils ont le même destin : ils aiment avec un abandon qui tient à leur immaturité, puis ils doutent, et enfin se retrouvent, habités à la fois par l'amour et le doute. Cette symétrie est annoncée dès le titre qui procède du point de vue de Christine comme de celui de Nicholas. Il s'agit en effet de leur dîner, un dîner qui les attend l'un et l'autre. Cette symétrie se double donc d'une réciprocité : les deux convives sont aussi deux amants. Le partage attendu de la chère et l'appétit non satisfait peuvent être vus comme des métaphores de la jouissance espérée de la chair et du désir non assouvi. Ce dîner qui attend, c'est alors ce désir qui reste vivant parce qu'il n'est pas consommé. Il ne menace donc pas de s'éteindre puisque l'appétit qui le nourrit n'est jamais complètement satisfait. Cette nouvelle, qui n'est pas la dernière puisqu'il reste encore à Thomas Hardy treize années avant de mettre fin à sa carrière de nouvelliste, est cependant peut être la plus moderne. En effet, elle envisage le féminin et le masculin à une même distance équidistante de l'amour, du désir, du regret et du doute. Elle présente un amour hors des conventions, et utilise la métaphore d'un repas qui attend d'être consommé pour montrer comment, par la force des choses, Christine et Nicholas en viennent d'un commun accord à ne jamais satisfaire complètemet leur désir pour qu'il ne s'émousse pas. Le mariage ici est présenté comme un remède contre l'amour : « Love lives on propinquity, but dies of contact ».[1] Cette maxime de Thomas Hardy, introduite dans son autobiographie-journal en juillet 1889, deux années après la rédaction de la nouvelle, en est un résumé fidèle. Mais elle émane d'une pensée qui ne peut s'affirmer aussi librement dans une œuvre destinée au grand public. Aussi, pour exprimer des convictions sur le mariage et la femme aussi peu conventionnelles, voire subversives, que celles présentées dans « The Waiting Supper », la métaphore du repas et le semi discours direct libre sont les subterfuges auxquels recourt l'écriture.

Par comparaison, si le discours narratif dans « An Imaginative Woman » semblera, en 1993, plus libre parce qu'il remettra en question de façon assez frontale ce que la société victorienne voit comme l'une des

1 *Life*, *op. cit*., 220.

fonctions principales de la femme, produire des enfants, il sera cependant aussi l'annonciateur du destin funeste de Mrs Marchmill, l'héroïne. Ainsi, le narrateur affirme que celle-ci ne se réduit pas à sa fonction de mère (« Ella was more than a multiplier of her kind »)[1] mais qu'elle a, en amateur, des talents de poète. De telles occupations l'éloignent des affaires domestiques et son châtiment sera proportionnel à cette transgression puisqu'elle va mourir vidée de la vie que lui a prise son dernier enfant. Elle ne meurt pas la plume à la main mais, ironiquement, en couches, comme rattrapée par l'identité première qui lui est prescrite. La femme est sacrifiée et l'honneur est sauf pour le narrateur et l'auteur. Un tel sacrifice était rendu inutile dans « The Waiting Supper » puisque l'indépendance de Christine n'est pas conquise, mais héritée de la tournure des événements. Nulle réelle transgression donc, puisque les deux convives/amants ont souhaité consommer/se marier. Par ailleurs l'âge mûr, voire la vieillesse, ne sont pas jugés par le public victorien aussi sévèrement que la jeunesse, fougueuse, désirante et donc subversive et dangereuse.

En finalité, les deux semi discours directs libres, celui de « Destiny and a Blue Coat » et celui de « The Waiting Supper » ont un sens différent, mais chaque fois ils manifestent une position : distance par rapport à Famer Lovill dans le premier cas, empathie avec Christine dans le second.

L'observation du discours de personnage sous forme de discours indirect libre ou semi discours direct libre montre donc que l'écriture imprime implicitement dans le texte une lecture non didactique mais subversive, tout en donnant à lire une certaine conventionalité qui reflète l'ordre du monde du lecteur. Cela apparaît nettement dans l'extrait qui suit, tiré de « The Withered Arm » (WT), où la neutralité apparente du narrateur évite tout jugement, et dissimule en fait une transgression indicible qui se révèle dans toute la nouvelle. Gertrude est devenue l'épouse de Farmer Lodge, autrefois amant et employeur de Rhoda avec qui il a eu un enfant. La jalousie féroce que cette dernière nourrit tout d'abord à l'endroit de la jeune mariée se mue en une affection teintée de remords, notamment à partir du moment où le bras de celle-ci se met à se flétrir inexplicablement, comme si la haine première de Rhoda se manifestait sensiblement. Ici,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 383.

Gertrude répond à un conseil de Rhoda dont elle ignore la jalousie. Elle lui fait part de son inquiétude quant à son bras qui ne guérit pas :

> 'Perhaps you had better see a doctor, ma'am.'
> She replied that she had already seen a doctor. Her husband had insisted upon her going to one. But the surgeon had not seemed to understand the afflicted limb at all; he had told her to bathe it in hot water, and she had bathed it, but the treatment had done no good.[1]

La réponse de Gertrude en discours indirect reprend le vocable « doctor » de la question. La répétition, nécessairement motivée, suggère que la jeune femme est gagnée par l'émotion, et n'est plus en mesure de choisir son vocabulaire comme à l'accoutumée. Elle fait mécaniquement usage des mots qu'elle vient d'entendre de la bouche de Rhoda. La répétition de « bathe » renforce encore cette idée, et les césures à intervalles presque réguliers (c'était déjà le cas dans sa première réplique, en forme directe celle-là) imitent le rythme quelque peu saccadé du discours d'une personne saisie par le trouble. Par rapport à Rhoda, simple laitière dont l'accent rappelle ses origines très modestes, et Gertrude en proie à l'émotion, le narrateur semble appartenir, lui, à une classe nettement supérieure et se montre très placide. Après la question directe de Rhoda et la réponse de Gertrude en discours indirect puis en discours indirect libre (de « Her husband » à « one »), c'est de cette instance que relève plutôt la portion de « but » à « all ». Certes, c'est Gertrude qui juge la réaction du médecin et donc qui hésite à penser qu'il a compris le phénomène. Mais les syntagmes nominaux « the surgeon » et « the limb » relèvent du champ lexical de la médecine envisagée du côté du praticien ou de l'observateur plutôt que de celui du malade. L'un et l'autre termes témoignent en effet d'une pensée qui décrit sans émotion. Gertrude est troublée, elle vient de répéter mécaniquement le mot énoncé par Rhoda, « doctor ». Le narrateur a, en revanche, la disponibilité psychique qui fait à ce moment défaut à la jeune femme, et introduit un synonyme qui évite une répétition. Une autre différence est le lexique dont il fait montre, puisé dans un registre de langue ostensiblement soutenu et spécialisé. Ainsi « surgeon » contraste-t-il avec

1 « The Withered Arm » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 61.

« doctor », qui à l'inverse paraît courant voire populaire ; il rappelle Rhoda, qui l'a employé pour la première fois. Ainsi « limb » vient-il remplacer « arm », et suppose le détachement et la distance dont seul est capable un spectateur mais dont Gertrude, trop impliquée, ne peut témoigner ; d'ailleurs, seuls le narrateur et Conjuror Trendle le docteur-sorcier emploient dans la nouvelle le substantif « member » plutôt que « arm ». Ces deux instances s'expriment comme des spécialistes sans état d'âme pour qui le corps est un ensemble de membres. Ils sont alors aussi neutres que possible, et font disparaître la spécificité du membre en question en ne lui donnant pas de nom.

Il apparaît donc que le travail de l'écriture crée une désolidarisation des discours et instaure une distance qui évite toute identification entre le narrateur et les deux personnages que sont Rhoda et Gertrude. A l'émotion de Gertrude et son implication dans le champ de l'expérience et à l'appréhension coupable de l'humble Rhoda, s'oppose la sérénité du narrateur, distant comme le sera le dieu créateur de Joyce qui, indifférent, se cure les ongles.[1]

Pourtant, dans le même temps, l'adjectif « afflicted », adjoint à « limb » manifeste une sortie de la neutralité. Il n'est pas descriptif comme « shrivelled » dans le syntagme « a shrivelled look » quelques lignes plus bas, ou comme « withered » dans le syntagme-titre, « the withered arm », qui, bien que procédant d'une subjectivité que prouve le choix de « withered » par rapport à « shrivelled » par exemple, s'approchent toutefois fortement de l'objectivité. Il n'en est pas de même avec « afflicted ». Ce dernier connote au contraire une forme d'empathie puisqu'il suggère que l'énonciateur, ici le narrateur, se rend à l'évidence de la souffrance occasionnée, ce qui n'est pas le cas concernant les deux autres adjectifs. L'écriture exprime donc à la fois une neutralité vidée de toute émotion, et finalement une prise de distance, en même temps que le rapprochement qui accompagne implicitement toute parole empathique. Le narrateur apparaît ainsi d'une part étranger au monde de la diégèse, ce que renforcera plus loin la référence temporelle suivante : « [it] was in '13,

1 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (London: Grafton Books, 1988), 195.

nearly twelve years ago ».[1] Il s'impose implicitement au lecteur comme un représentant de son monde, la figure rassurante d'un esprit raffiné parce que cultivé dont le lecteur ne doute pas qu'il partage ses propres valeurs. « Je suis l'un des vôtres et le monde de mon histoire m'est étranger », semble-t-il dire. D'autre part, l'adjectif « afflicted » vient subtilement nuancer cette neutralité parce qu'il laisse entendre une prise en compte de la douleur morale et physique de Gertrude, et donc une forme de compassion ; par opposition à « shrivelled » et « withered », « afflicted » peut aussi impliquer l'idée de malédiction, d'un mal « infligé », et donc d'un coupable, ou au moins d'un responsable.

Dans ce court passage, la manipulation des langues en discours indirect libre et hors de celui-ci permet ainsi au narrateur de prendre parti pour Gertrude (c'est finalement ce qu'attend de lui le public) sans avoir à juger le personnage subversif qu'est Rhoda (c'est pourtant ce qu'attend aussi de lui le public et que la neutralité évite). Rhoda est en effet un personnage subversif tandis que Gertrude représente plutôt la femme que la société victorienne formalise. Ces deux personnages sont ainsi construits sur un jeu d'oppositions qui se devine très tôt dans le texte, et qui se précise lorsque le fils de Rhoda décrit à cette dernière la nouvelle femme de Farmer Lodge.[2] Elles n'ont physiquement rien en commun, de leur taille à leur âge en passant par l'aspect de leurs mains, la couleur de leurs yeux, de leur teint, et de leurs lèvres. Leurs personnalités sont tout aussi dissemblables. C'est ainsi que le lexique choisi pour la jeune épousée contient des mots-clés qui, immédiatement, fonctionnent comme un code d'accès à la bienveillance du lecteur parce que Gertrude apparaît alors comme une incarnation de l'Ange du Foyer, avant en tout cas qu'elle ne bascule dans l'obsession qui la conduira à la mort : elle est « un petit corps plutôt bien fait » (« a […] tisty-tosty little body enough »),[3] ce qui la réduit

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 68.
2 *Ibid*., 55-56.
3 *Ibid*., 52. Je suis redevable au professeur Jan Jêdrzejewski de l'Université d'Ulster pour la traduction de « tisty-tosty », envoyée en réponse à un courriel de ma part : « […] 'Tisty-tosty' is clearly a dialect expression; it is indeed difficult to find in dictionaries, etc., but I have found it in Desmond Hawkins's edition of the short stories in the paperback version of the New Wessex Edition, where it is translated into standard English as 'round' or 'buxom'. In the particular context [of « The Withered Arm »] I think it has a more generally appreciative meaning — something

à une enveloppe physique plutôt qu'à une intelligence qui s'impose, idée confirmée par la vision du fils de Rhoda qui en fait une poupée (« […] and her face [is] as comely as a live doll's).[1] Elle est un bel objet décoratif plutôt qu'un être réellement vivant. Elle évoque l'Ange du Foyer. Entièrement dévouée à son mari, la femme idéalement définie n'a pas d'opinion personnelle parce qu'elle embrasse celle des autres, et plus paticulièrement celle de son mari. Voici ce qu'en dit Virginia Woolf dans son essai « Professions for Women » :

> She was intensely sympathetic. She was immensely charming. […] in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others.[2]

Ce paragraphe convient à Gertrude, encore décrite dans le texte comme timide (« her nature was rather a timid one »)[3] et comme une jeune femme délicieusement gentille, « the sweet kindly Gertrude », dans un passage en discours indirect libre dont l'énonciateur n'est pas aisé à distinguer entre le narrateur et Rhoda.[4] Et lorsque finalement Gertrude ne s'avère pas une Victorienne accomplie parce qu'elle ne devient pas mère, lorsqu'elle change et devient irritable, superstitieuse, vieillie précocement, et qu'elle s'obstine à l'insu de son mari à trouver un moyen de se débarrasser de ce mal qui ronge son bras, le lecteur compatit. Il lui pardonne même d'attendre avec impatience une condamnation à mort, d'un coupable ou d'un innocent[1] : peu importe désormais à cette femme désespérée dont le seul objectif est de reconquérir l'amour de son époux. Elle vainc toutes ses appréhensions et accomplit le geste conseillé par le sorcier Trendle et qui consiste à appliquer le bras malade sur le cou d'un condamné fraîchement pendu. Mais au lieu de guérir, Gertrude meurt peu après, et violemment de surcroît, certainement autant en raison du choc de l'acte que de sa découverte de la

---

like 'nicely shaped', 'proportional', or what young people these days would describe as 'fit'. »

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 53.

2 *«The Death of the Moth» and Other Essays*, *op. cit.*, 237.

3 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 68.

4 *Ibid.*, 62.

présence de son mari et de Rhoda, Rhoda qui s'en prend à elle en la tirant par le bras. Rien n'est épargné à Gertrude. Elle perd tout, son mari, l'affection que lui vouait Rhoda, et la vie. Elle n'a jamais commis aucune faute, mais elle est largement punie, doublement victime parce que personne ne l'a vraiment comprise, ni son mari ni Rhoda, aux yeux desquelles elle est, à ce moment précis où elle est témoin de leur douleur, plus coupable que victime, voire même l'incarnation du mal qui hantait le cauchemar de Rhoda :

> 'Hussy — to come betwen us and our child now!' cried Rhoda. 'This is the meaning of what Satan showed me in the vision! You are like her at last!'[2]

L'écriture se montre ici, comme précédemment pour « afflicted », en empathie avec Gertrude. Le choix est fait de dire ensuite que cette dernière n'offre aucune résistance (« unresistingly »)[3] et qu'elle est fragile, à quoi est associée sa jeunesse (« the fragile young Gertrude »).[4] Cela rappelle l'antagonisme des deux femmes, Rhoda à l'inverse étant plus forte, et, le lecteur le sait, plus âgée. Et si l'émotion affaiblit encore Gertrude, elle accroît au contraire la force de Rhoda à tel point que le texte en vient dans cette scène à nommer cette dernière par son patronyme, « Brook », comme si elle n'était plus alors un être sexué, mais une douleur folle habitant un corps : « Immediately Brook had loosened her hold the fragile young Gertrude slid down […] ».[5]

Rhoda et Gertrude sont donc des contraires construits au moyen de stéréotypes que le lecteur victorien reconnaît sans peine, la femme déchue-diabolique et son inverse, la femme-enfant-ange. Ils ne suggèrent cependant nulle adhésion ou conviction, car le texte est tout aussi prompt à déconstruire ces stéréotypes pour mieux les invalider. Il montre que les deux femmes dépassent les dimensions fixées par les modèles prescrits, et

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 70.
2 *Ibid.*, 76.
3 *Ibid.*, 77.
4 *Ibid*.
5 *Ibid*.

il livre une interprétation qui ne flatte pas les codes moraux en vigueur, mais en dénonce l'hypocrisie.

Ainsi, Rhoda est une fille mère et sa fertilité est incontrôlée (elle a conçu hors des liens du mariage). Mais celle de Gertrude n'est pas active au point que celle-ci devienne une mère nourricière et une épouse idéale au service, comme il se doit, de la perpétuation du nom de son époux. Assez ironiquement en effet, cette fertilité est inexistante : « she had brought him no child ».[1] Gertrude est donc en matière de maternité l'exact inverse de Rhoda, mais elle écorne le modèle qu'elle est censée représenter. Par ailleurs, si Rhoda n'est pas une femme modèle, le texte ne reprend pas pour autant à son compte la vision qu'ont d'elle les villageois qui voient en elle une sorcière. Jamais en effet elle n'est traitée comme telle par le texte, ni comme coupable en raison de son passé. Au contraire, l'écriture semble veiller à se désengager de toute accusation. C'est le cas dans ce bref passage :

> She knew she had been slily called a witch since her fall; but never having understood why that particular stigma had been attached to her, it had passed disregarded. Could this be the explanation, and had such things as this ever happened before?[2]

Plusieurs énonciateurs se devinent : un collectif ou la rumeur (la voix des personnes gravitant autour de Rhoda), Rhoda elle-même, et ce qui pourrait être appelé « le point de vue du texte ». Le premier juge l'aventure de Rhoda à travers le prisme de la morale chrétienne, et voit en la laitière une sorcière. Un tel signifiant ouvre immédiatement sur un vaste signifié qui relève de la pensée collective à l'origine de cette rumeur et dans les rouages de laquelle l'écriture parvient à faire pénétrer le lecteur. « Sorcière » peut ainsi évoquer l'explication colportée pour expliquer la séduction du métayer par une simple employée : le recours à la magie. Il est intéressant de noter que Farmer Lodge est, dans l'esprit collectif au moins, dégagé de toute responsabilité puisqu'il est soi-disant victime d'un

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 66.
2 *Ibid.*, 60.

charme, et non pas coupable d'avoir abandonné l'une de ses employées à qui il a fait un enfant.

Le signifiant « sorcière » fait aussi référence à l'isolement de la jeune femme. Elle vit en effet à l'écart du village, un éloignement présenté par cette rumeur comme une preuve de sa nature malfaisante, alors qu'il pourrait aussi bien résulter de la pauvreté de Rhoda ou du rejet dont elle est victime. Est rejeté et coupable celui qui est différent, voilà ce que dit cette rumeur à laquelle est aussi attribuable le substantif « fall ». Il est emprunté à la tradition religieuse, et de la même manière que « witch », il associe Rhoda au démon, l'ange déchu. La jeune femme est donc représentée dans l'imaginaire collectif comme une image inversée de l'Ange du Foyer. Avant elle, Eustacia (*The Return of the Native*), est aussi une sorcière, pour Susan Nonsuch qui va même jusqu'à la piquer avec une aiguille ; de même, après elle, Tess sera traitée de jeune sorcière par Alec (« you young witch »).[1] La sorcière désigne donc métaphoriquement le féminin lorsqu'il se situe hors de la culture patriarcale, autrement dit hors du connu (« the known zone »), dans « la zone sauvage» (« the wild zone »).[2] Eustacia, Rhoda et Tess sont ainsi au-delà des limites imposées par les identités dont elles héritent en tant que femmes (être à la fois épouse et mère dévouée). Et la maison de Rhoda, à l'écart de sa communauté, fait écho à la position ambivalente et marginale faite à la femme selon Julia Kristeva :

> [Kristeva positions] the woman in society […] in the patriarchal, as perpetually at the boundary, the borderline, the edge, the 'outer limit' — the place where order shades into chaos, light into darkness. The peripheral and ambivalent position allocated to woman, says Kristeva, had led to that familiar division of the field of representation in which women are viewed as either saintly or demonic — according to whether they are seen bringing the darkness in, or as keeping it out.[3]

1 *Tess of the D'Urbervilles* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 58.
2 Margaret Elvy, *Sexing Hardy. Thomas Hardy and Feminism* (Maidstone: Crescent Moon Publishing, 1998 & 2007) 28.
3 Victor Burgin, « Geometry and Abjection » in John Flechter & Andrew Benjamin, ed., *Abjection, Melancholia and Love: the Work of Julia Kristeva* (London: Routledge, 1990) 115-116. In *ibid*., 28-29.

Mais l'écriture se désolidarise ostensiblement des allégations à l'encontre de Rhoda. Par l'emploi de « slily », elle réagit, ou plutôt devance la rumeur en la discréditant avant même qu'elle ne soit annoncée. L'adverbe en question dit en effet implicitement que l'imaginaire collectif (à l'origine de la rumeur), se nourrit de ce qu'il ne comprend pas et qu'il va classer en chuchotant et sans franchise aucune dans les catégories rassurantes du bien et du mal, du pur et de l'impur. Par ailleurs, l'accès aux pensées de Rhoda laisse aussi entendre que l'écriture ne s'oppose pas à la jeune femme : il permet au lecteur d'apprendre qu'elle ne comprend pas l'accusation dont elle fait l'objet, qu'elle ne l'a jamais prise au sérieux, mais qu'à présent, elle commence à douter d'elle-même parce que des faits qu'elle ne s'explique pas se produisent. Rhoda n'est donc pas construite par le texte de façon à corroborer la rumeur : quiconque s'interroge sur sa possible culpabilité, autrement dit doute de son innocence, prouve celle-ci par le fait même de son doute. En effet, si je commence à me penser coupable, c'est que ma faute n'était pas volontaire, mais accidentelle, contingente. D'autre part, la forme donnée à « she had been slily called a witch since her fall » permet aussi de lire « fall » comme relevant du discours de Rhoda. Il semble qu'ici le discours indirect libre soit légitime et que la principale « she knew », en focalisation zéro, serve avant tout à marquer le jugement du narrateur par rapport à ce qu'il énonce. « Elle savait » indique ainsi que ce dernier accrédite en même temps qu'il la livre, l'information en question (à savoir qu'elle avait été traîtreusement accusée d'être une sorcière depuis sa faute) à l'inverse de « elle pensait » ou « elle croyait » par exemple, qui laisseraient à Rhoda la responsabilité de son opinion. Toute la proposition « She had been slily called a witch since her fall » est donc tenue pour vraie, par le narrateur comme par Rhoda. La jeune femme peut donc elle aussi, non moins que la rumeur, être considérée comme énonciatrice du substantif « fall ». L'ambiguïté concernant l'énonciateur de ce substantif, la rumeur ou Rhoda, peut être une stratégie afin de montrer que cette dernière a des qualités morales, et qu'elle est donc digne de la sympathie du lecteur. En effet la jeune femme se juge selon les mêmes critères (moraux, chrétiens) que ses détracteurs, et arrive aux mêmes conclusions : elle est déchue. Malgré son isolement,

elle n'est donc pas si étrangère à la communauté qui la repousse puisqu'elle en partage les valeurs.

L'écriture démonte ici le manichéisme qui fonde cette rumeur et qui régit aussi la morale officielle à laquelle le lecteur contemporain de Hardy est fidèle : si Rhoda s'est écartée du modèle de conduite morale prescrit pour la femme victorienne, elle n'en est pas pour autant l'incarnation du mal, une sorcière ou un démon. Au contraire, elle est plutôt une victime, comme le laisse entendre le vocabulaire choisi ici. Il apparaît en effet qu'un troisième énonciateur est possible pour « fall », le narrateur prendrait alors en charge tout l'énoncé « she knew she had been slily called a witch since her fall ». Nul discours indirect libre alors, mais un passage de discours narratif qu'Helmut Bonheim classerait dans sa catégorie « annonce de faits » (« report »), les trois autres étant « description », « commentaire », et « discours de personnage » (« description », « comment », « speech »).[1] Le narrateur est donc mis en position d'énoncer des faits qu'il juge sévèrement : la rumeur est sournoise et Rhoda a fauté. Cette apparente absence de parti-pris lui confère une autorité qui le protège stratégiquement de tout soupçon de la part du lecteur : certes il s'oppose à la rumeur et ne pense pas que Rhoda soit une sorcière, mais il devance la réaction du lecteur en recourant aux mêmes codes langagiers que lui pour évaluer le comportement de la jeune femme.

Cependant, une fois affichées sa neutralité puis sa relation d'identité avec le lecteur, le narrateur va subtilement annuler ce qu'il vient d'énoncer en laissant entendre que Rhoda est une victime, au moins autant que Gertrude. L'observation de l'axe paradigmatique laisse entendre qu'ici encore, c'est un vocable à connotation religieuse qui a été choisi à l'exclusion d'autres possibilités : « but never having understood why that particular stigma had been attached to her, it had passed disregarded ». En effet, le lexème « stigma » évoque l'agonie du Christ, ce que n'auraient fait ni « mark », ni « token » ni encore « stain ». Ainsi, après avoir été une sorcière, un ange déchu, Rhoda est associée à la figure de la victime archétypale accusée à tort et mise à mort. C'est d'ailleurs le sort qu'elle subira symboliquement puisque son fils, autrement dit son sang et sa chair,

1 Helmut Bonheim *Narrative Modes*. *Technique of the Short Story*, *op. cit*.

sera injustement condamné[1] : l'enfant fonctionne comme une synecdoque de la mère. Par ailleurs, si le lexème « stigma » lie Rhoda à la figure du Christ, parangon de l'innocence faite victime, il crée aussi, par glissement synonymique, une relation d'identité entre elle et Gertrude. En effet, l'une et l'autre sont « marquées », la première par le stigmate d'une mauvaise réputation et la seconde par des « marques d'une couleur douteuse » (« marks of an unhealthy colour »),[2] des « marques de doigts » (« 'it almost looks like finger-marks,' she said »).[1] Malgré tout ce qui les sépare, elles ont donc un point commun, mais qui n'apparaît pas immédiatement comme tel. En effet, la marque infamante que Gertrude porte physiquement et celle qui est associée au nom de Rhoda renforcent plutôt d'abord l'antagonisme des deux femmes. Or ces marques communes, apparentes ou non, symbolisent finalement ce que partagent les deux femmes. En effet, il semble que l'encodage ait mis en image ce qui ne pouvait être verbalisé, et qu'il ait ensuite procédé à une manœuvre de déplacement afin de concentrer l'attention du lecteur sur ce qui est en fait peu important au regard de ce que l'auteur cherche à inscrire dans son texte.

Comme le travail du rêve que décrira Freud onze ans plus tard dans *L'Interprétation des rêves* (1899), le travail d'écriture s'est livré à un encodage camouflant de ce qui constitue une force transgressive trop menaçante. Ainsi, l'essentiel de l'histoire concerne les deux femmes alors que justement le sens est à chercher ailleurs, entre autre dans cette expérience qu'elles ont en commun. Et il se trouve que ce que partagent les deux femmes, c'est Farmer Lodge. C'est donc avec ce personnage, plus qu'aucun autre, qu'un sens possible du texte est à trouver. Farmer Lodge, c'est lui que l'écriture désigne implicitement comme coupable. Mais c'est aussi lui qui, en raison de la position hiérarchique qu'il occupe dans sa communauté, est censé être garant de l'ordre moral et en assurer la pérennité. C'est en cela que l'écriture est transgressive : elle montre que « quelque chose est pourri » dans l'ordre de ce monde, et elle ébranle le socle vertueux, mais hypocrite, sur lequel il s'édifie. C'est un monde qui

1 Même le bourreau en est convaincu : « 'But still, if ever a young fellow deserved to be let off, this one does; only just turned eighteen, and only present by chance when the rick was fired.' » *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 74.
2 *Ibid.*, 60.

assigne faussement le vice à la pauvreté et la vertu à l'aisance, dans lequel un homme exerce un pouvoir naturel sur une femme (la relation de Lodge et Gertrude, laquelle cesse d'intéresser son mari en même temps qu'elle cesse d'être un bel objet décoratif) et de surcroît sur une femme de position sociale inférieure (la relation de Lodge et Rhoda), en d'autres termes un monde dans lequel être femme et pauvre constitue tout à la fois une tare et un danger. Tess en est un autre exemple. Tout cela, sur quoi l'écriture ne peut être explicite, est imprimé dans le texte sous forme d'images ou grâce au jeu des voix dans les formes que prennent les discours de personnages, comme l'extrait étudié dans ces pages le montre.

Ainsi, ces marques infamantes (moralement ou esthétiquement) et qui rappellent la lettre écarlate qu'Hester Prynne porte sur son sein, désignent-elles les victimes plutôt que les coupables que sont, chez Hardy, un fermier qui a séduit une employée sans assumer les conséquences de son acte, et chez Hawthorne, un code moral trop strict. Rhoda n'est donc coupable de rien, jugement subversif s'il en est au vu de son état de fille-mère, sinon d'avoir aimé son séducteur (sa jalousie envers Gertrude le prouve). Ce dernier, qui n'ignore rien de sa propre culpabilité, est protégé par son statut social. Rhoda en revanche, simple laitière, est exposée au risque de n'être qu'une victime d'hommes hiérarchiquement supérieurs (« once victim always victim » dira Tess) et une coupable par essence au regard des codes moraux parce que considérée comme une femme de petite vertu (« what am I, to be repulsed so by a mere chit like you » dira Alec)[2] :

> [his wife] had brought him no child, which rendered it likely that he would be the last of a family who had occupied that valley for some two hundred years. He thought of Rhoda Brook and her son; and feared this might be a judgement from heaven upon him.[3]

Grâce à ce passage qui nous introduit au cœur des pensées de Lodge, le lecteur apprend l'entière responsabilité de ce dernier concernant Rhoda, et

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 61.
2 *Tess of the D'Urbervilles*, *op. cit*., 74.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 66.

par conséquent l'innocence de celle-ci. L'écriture n'est pas explicite quant à la position adoptée par le narrateur, car c'est une fois de plus l'implicite qui fait sens. C'est ainsi que la volonté de faire connaître au lecteur les craintes et les remords de conscience de Lodge se comprend comme le désir d'innocenter Rhoda : l'homme sait que Rhoda ne mérite pas son sort et il craint le jugement de dieu. Par ailleurs, le choix de ne pas donner de descendants au laitier apporte une autre preuve de ce que l'écriture montre implicitement : c'est lui l'ivraie qu'il faut détruire. Il a séduit une femme, n'a pas reconnu son enfant, a pris une seconde épouse à qui il cache la vérité. Et lorsque Gertrude s'écroule, submergée par l'effroi, la surprise et l'émotion, elle tombe aux pieds de son époux. Elle est alors symboliquement un doigt pointé qui désigne le coupable. Elle ne porte plus la marque, elle est la marque, elle est le doigt qui accuse. Seuls les vrais protagonistes restent alors, Rhoda et Lodge, comme si Gertrude n'avait été qu'un prétexte pour mener le texte jusqu'au moment de vérité, vérité qu'il porte mais qu'il ne manifeste pas explicitement. D'autres interprétations moins transgressives sont stratégiquement rendues possibles, mais une observation de la posture narrative vient immédiatement les invalider. Par exemple, la scène finale peut aussi laisser entendre que Gertrude n'a plus tous ses sens et qu'elle a succombé à son état nerveux. Son mari se retire alors du monde puis meurt de désespoir alors que Rhoda continue à être désignée comme coupable. A ce statut s'est maintenant simplement ajouté son deuil. Mais cette présente étude montre qu'une telle lecture conformiste cache un autre sens dont l'expression ne peut rester qu'implicite.

L'ordre du monde que l'écriture transcrit alors même qu'elle rend possible une lecture implicite subversive est celui du public urbain et plutôt bourgeois auquel sont destinées les nouvelles.[1] L'observation du discours narratif permet en effet de conclure que l'instance de réception programmée par le texte représente un tel public, dont le narrateur est stratégiquement posé comme le double. L'exemple qui suit illustre cette constatation. Il est tiré des premières pages de « On the Western Circuit » (LLI), lorsque Charles Raye engage une conversation avec l'ingénue Anna

1 Roger Ebbatson à propos de « *The Dorchester Labourer* » in *Hardy: The Margin of the Unexpressed, op. cit*.

qu'il finira par séduire, puis épouser parce qu'elle porte son enfant, avant de découvrir son analphabétisme. Des italiques sont utilisés ici pour repérer le discours indirect libre d'Anna :

> It was not difficult to fall into conversation with her. Unreserved — too unreserved — by nature, she was not experienced enough to be reserved by art, and after a little coaxing she answered his remarks readily. *She had come to live in Melchester from a village on the Great Plain, and this was the first time she had ever seen a steam-circus; she could not understand how such wonderful machines were made. She had only come to the city on the invitation of Mrs Harnham, who had taken her into her household to train her as a servant, if she showed any aptitude. Mrs Harnham was a young lady who before she married had been Miss Edith White, living in the country near the speaker's cottage; she was now very kind to her through knowing her in childhood so well. She was even taking the trouble to educate her. Mrs Harnham was the only friend she had in the world, and being without children had wished to have her near her in preference to anybody else, though she had only lately come; allowed her to do almost as she liked, and to have a holiday whenever she asked for it. The husband of this* kind young lady *was a rich wine-merchant of the town, but Mrs Harnham did not care much about him. In the daytime you could see the house from where they were talking. She,* the speaker*, liked Melchester better than the lonely country, and she was going to have a new hat for next Sunday that was to cost fifteen pence*.[1]

Aucune ambiguïté n'est possible entre le narrateur et le personnage d'Anna. La naïveté de cette dernière, ou plutôt son inexpérience et son immaturité, sont annoncées par le discours narratif puis rendues perceptibles par la simplicité du vocabulaire et l'enchaînement plutôt anarchique des propos. Et si cela s'explique par le fait qu'Anna répond aux questions que lui pose Charles, l'écriture cherche vraisemblablement à donner à son discours un caractère décousu et par conséquent puéril, puisque le choix est fait d'effacer le discours du jeune homme de telle façon qu'il ne laisse en scène qu'Anna et le narrateur. Il se produit alors l'effet d'un déversement de paroles caractéristique des enfants qui s'expriment souvent à tout propos, ont peu de retenue, et surtout changent brutalement de sujet, au gré de

1 « On the Western Circuit » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 457-458.

leur fantaisie et sans souci d'une quelconque logique. Cela est renforcé par l'immixtion du discours narratif hors discours indirect libre qui s'impose alors comme un discours autre venant superviser, voire corriger, celui d'Anna. Il lève par exemple l'ambiguïté de « she » au moyen de l'apposition « the speaker », et permet au lecteur de comprendre que le référent du pronom n'est pas Mrs Harnham mais Anna. Il intervient également avec « this kind young lady », syntagme dont le locuteur ne peut être Anna puisque la pointe d'ironie qu'il contient, qui constitue un commentaire proleptique, implique une distance dont la naïve jeune fille n'est pas capable : Edith ne sera finalement pas si gentille puisqu'elle va se servir d'Anna pour se rapprocher du jeune homme que cette dernière affectionne. Par comparaison, « Mrs Harnham » est neutre, et certainement plus proche de ce que le lecteur attend du discours d'Anna, ce syntagme étant maintes fois répété par elle à la manière des servantes discourant sur leurs maîtresses.

Le discours indirect libre ici n'a pas pour fonction de marquer l'autonomie du personnage, la distance, l'empathie, la neutralité, ou l'ambiguïté du narrateur. Au contraire, il semble avant tout justifier les intrusions du narrateur par lesquelles ce dernier se pose comme une autorité, une instance presque paternaliste. Il accompagne en effet le discours d'Anna afin d'en corriger les imperfections, et empêche donc la jeune fille, dont il met ainsi en relief l'ingénuité et la naïveté, d'être un locuteur autonome et souverain. D'ailleurs, il est précisé quelques pages plus loin qu'Anna, dont les origines sont frustes, a bénéficié des leçons de vocabulaire et d'expression orale de sa maîtresse (« [Mrs Harnham] had taught her to speak correctly ») tant et si bien que son emploi de la langue de celle-ci tient du psittacisme (« [she] soon became quite fluent in the use of her mistress's phraseology ») : sa langue ne lui appartient donc pas, elle est empruntée. Anna n'a finalement pas d'existence réelle puisqu'elle ne fait que transmettre les mots, et donc la pensée, d'une autre, comme cela se vérifiera lorsque ses lettres à Charles Raye seront écrites par Edith Harnham. Par opposition à Rhoda, dont le statut n'est finalement pas si différent (comme Anna, ses origines sont très modestes et elle est séduite par un homme de position sociale supérieure dont elle attend un enfant), Anna est moins une victime qu'une intruse. Pour Charles, elle incarne un

devoir et une obligation morale, mais annonce aussi pour lui une vie sacrifiée, ce qui n'est jamais suggéré dans le cas de Rhoda. Dans « The Withered Arm » en effet, un rapprochement de Farmer Lodge et de Rhoda aurait conféré à leur fils le statut social qui lui manquait pour échapper à la condamnation à mort. Il ne s'agit cependant pas de conclure qu'en 1888 (date de rédaction de « The Withered Arm »), l'auteur prône le mariage puis qu'en trois années, de 1888 à 1890-1891 lorsqu'il rédige « On the Western Circuit », il s'enhardit pour laisser entendre qu'une application stricte de la morale ne conduit cependant pas nécessairement à la félicité. En effet, il est peu probable que d'une part, il cherche à dire que Rhoda eût été plus heureuse si la morale avait été sauve et si Farmer Lodge l'avait épousée, et que de l'autre il se risque, trois années plus, tard à revenir sur cette complaisance faite aux éditeurs pour affirmer que bonheur et conventions ne vont pas systématiquement de pair (Edith reste avec un mari qu'elle n'aime pas, rêve de porter l'enfant d'un autre, Charles épouse Anna alors que tout les sépare). Il est plus exact alors de dire que les textes n'apportent aucune réponse, et que l'écriture se contente d'agir comme un outil de déconstruction. A ce titre, « The Withered Arm » forme, avec « On the Western Circuit » et « For Conscience' Sake » (ces deux dernières composées fin 1890 début 1891), un triptyque. Ces nouvelles présentent trois versions possibles de la même situation (un homme a fait un enfant à une femme sans qu'ils soient mariés) qui invalident le paradigme du mariage comme seul salut possible, et ouvrent un questionnement sans apporter de réponse. C'est en cela, autant que dans sa remise en cause des schémas traditionnels, que l'écriture est subversive : elle interroge ces schémas mais ne répond pas, et elle ne remplit donc pas la fonction principale que lui assignent les maisons d'édition, à savoir construire une sorte de guide pratique à l'attention notamment des jeunes esprits.

Ainsi, dans « The Withered Arm », l'entorse morale commise par Farmer Lodge n'est ironiquement pas la seule cause des malheurs de Rhoda. La rumeur et un système de justice qui s'en prend aux plus faibles sont tout aussi responsables, même s'ils sont des conséquences de l'attitude de Lodge. Rhoda eût donc sans doute connu un sort plus favorable si le père de son fils l'avait épousé, mais « On the Western Circuit » vient nuancer une telle conclusion en laissant entendre qu'Anna, que Charles

prend pour femme, gagne certes en statut social et en protection pour son enfant (à la différence de Rhoda) mais n'en sera pas plus heureuse. « For Conscience' Sake » apporte un autre élément de réflexion en montrant qu'une union tardive motivée par le remord n'est pas plus couronnée de succès. Ainsi, ni l'union (précoce ou tardive, comme c'est le cas respectivement dans « On the Western Circuit » et dans « For Conscience's Sake ») ni l'absence d'union (« The Withered Arm ») ne mène au bonheur. Toutefois, cette absence de réponse n'empêche pas le guidage narratif de laisser entendre que la solution n'est, de toute façon, pas à chercher du côté des institutions, en l'occurrence celle du mariage, et que toute union contractée pour des raisons morales est vouée à l'échec. L'erreur n'est donc pas le recours ou le non-recours au mariage, elle est de céder à la pression sociale et à la rumeur qui guette avec une avidité féroce toute entorse aux conventions. C'est la rumeur qui exclut Rhoda et son fils, ce sont les conventions qui amènent Charles Raye et Mr Millborne à s'unir à des femmes qu'ils n'aiment pas, lesquelles ne peuvent connaître aucun salut hors de l'institution du mariage, pas plus qu'elles n'en trouvent, ironiquement, dans le mariage non plus.

Dans « On the Western Circuit » et « For Conscience' Sake », Thomas Hardy accomplit son devoir d'auteur en menant au bout l'idéal exigé par les maisons d'édition et les critiques, mais c'est pour mieux le démonter. Certes, il concède le mariage, mais il ne laisse aucun espoir de bonheur pour les nouveaux époux ; d'ailleurs dans « For Conscience' Sake », c'est le mariage, tardif, des parents de la jeune fille qui, ironiquement et paradoxalement, menace de compromettre celui de cette dernière. L'écriture parvient dans un tour de force à imposer au lecteur comme naturelles et incontestables ces conclusions, si peu conformes à l'école morale à laquelle il appartient. Par exemple, dans le passage cité en page 242, un lien d'identité est créé entre Charles et le lecteur d'une part, le lecteur et le narrateur de l'autre, qui isole subtilement le personnage d'Anna dans sa différence. Ainsi, le lecteur n'est pas témoin (comme il le serait dans le cas d'un dialogue) mais son attention est rivée sur Anna dont il reçoit, comme Charles, le discours. Il est donc programmé de façon à fonctionner comme un double de Charles. Par ailleurs, la présence du discours indirect libre laisse entendre que l'écriture, en même temps qu'elle

livre le discours, cherche aussi à le rendre immédiatement compréhensible par le lecteur en le débarrassant de ses ambiguïtés. L'instance centrale est donc non pas le personnage mais le lecteur. En effet, le narrateur est l'intermédiaire entre ces deux instances puisqu'il traduit pour ainsi dire le discours du premier à l'attention du second dont il anticipe les interrogations, telles que l'identité du référent de « she » en fin de paragraphe par exemple, immédiatement explicitée par l'apposition « the speaker ». L'écriture ne laisse donc pas le lecteur seul avec le personnage. Elle n'en fait pas une contingence, un observateur fortuit isolé dans le hasard de son existence, mais bien plutôt une nécessité, un composant essentiel du texte puisqu'elle travaille à lui rendre ce dernier intelligible. Charles, le narrateur et le lecteur sont ainsi construits comme la norme du texte à ce moment précis de son évolution alors qu'Anna est inversement et implicitement placée hors de cette norme. Elle est l'innocence et la naïveté qu'induisent parfois l'inculture et la pauvreté, l'être observé sans pouvoir parce que ses mystères sont mis à jour. Et les trois instances que sont Charles, le narrateur et le lecteur, représentent à l'inverse le regard qui contrôle, la culture, l'aisance, et l'expérience. C'est en tout cas l'effet que produit implicitement la narration, qui semble travailler à faire stratégiquement que le lecteur aligne sa perception d'Anna sur le point de vue du narrateur et celui de Charles, comme s'il s'agissait de préparer la scène finale. Le lecteur pourra alors partager la déconvenue de Charles et éprouvera peut-être même quelques regrets alors que la morale lui enjoindrait de se réjouir puisqu'elle est sauve : Charles épouse celle à qui il a fait un enfant, et quitte la femme mariée qu'il aime et dont il est aimé. Le texte ne se contente donc pas de mettre le lecteur face à des destins décidés par les convenances, il l'amène aussi stratégiquement à ressentir l'incongruité d'une union que la morale réclame mais que la raison déplore.

Au vu de ces exemples de discours indirect libre, il apparaît que Thomas Hardy, souvent classé parmi les conteurs traditionnels et les nouvellistes imperméables aux changements qui apparaissent dans le champ littéraire à la fin du dix-neuvième siècle, a pourtant sa place parmi les auteurs engagés dans une veine moderniste et qui font de cette forme un composant de leurs textes courts :

> Modernist short fiction was adapted to the expression of a relativist philosophy, and this bias was further reflected in a characteristic narrative strategy. Writers such as Joyce, Virginia Woolf and Katherine Mansfield were among the first to develop, initially in their short fiction, the 'indirect free' style of narration in which the voice of the narrator is modulated so that it appears to merge with that of a character of the fiction. The author thus avoids direct omniscient commentary and remains more closely within the orbit of particular characters and their experience.[1]

Il n'est pas vu comme précurseur des auteurs de cette liste, comme si son écriture était encore considérée comme démodée, ignorante ou négligente des formes,[2] sorte d'avatar de ce que fut la nouvelle victorienne lorsque la nouvelle moderne émergeait déjà.[3] Or son recours au discours indirect libre (et dans une moindre mesure au discours direct libre qui, à l'heure où il rédige ses textes courts, n'en est qu'à ses premiers moments et reste relativement inédit sous la plume des écrivains anglo-saxons, hormis chez Jane Austen) est régulier, des premiers écrits jusqu'aux derniers. Et dans les nouvelles plus que dans les romans où les effets sont plus diffus et moins denses, cette forme de restitution des paroles de personnage, qu'elle soit mise au service d'une mise à distance ou d'un rapprochement du narrateur par rapport au personnage cité, s'ajoute à d'autres procédés (la variété des schémas narratifs, la prolifération narrative diachronique, toutes deux inédites dans les romans) pour conférer au texte une nature duale. La forme traditionnelle de la nouvelle hardyenne peut alors aussi se comprendre comme participant de cette nature, outre qu'elle s'explique déjà par la motivation première de raconter une histoire, de surcroît digne d'intérêt.[4] Cette forme est un habillage nécessairement conventionnel dont la fonction, comme celle de ces procédés d'écriture, est d'abriter un texte franchement contestataire.

---

1 Clare Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, *op cit*. 56.
2 « We have little sense in them of a developing sensibility shaping new versions of old forms ». *Ibid*., 28.
3 Wendell Harris « English Short Fiction in the Nineteenth Century », op. cit., 47.
4 « We tale-tellers are all Ancient Mariners, and none of us is warranted in stopping Wedding Guests (in other words, the hurrying public) unless he has something

b) La zone de personnage (ZP)

Dans une mesure peut être moindre que le discours indirect libre (DIL), la zone de personnage (ZP) est un autre des procédés au fondement de la nature duale du texte dans les nouvelles hardyennes :

> La notion de « zone de personnage » (« character zone ») [a été] créée par Bakhtine pour décrire l'émergence au sein du discours du narrateur de celui du personnage. Cette émergence se marque ici au niveau du vocabulaire, de la syntaxe, de la concrétisation et des techniques pour rapporter le discours (style indirect libre).[1]

Contrairement à cette citation où DIL et ZP désignent le même phénomène, l'acception donnée ici à la seconde de ces notions sera celle d'une portion de discours narratif dans laquelle la langue du personnage fait irruption de façon ponctuelle et très limitée sans toutefois se confondre avec la langue du narrateur. En cela, la ZP relève plus de l'intertextualité que de l'hétéroglossie : elle ne suppose pas la fusion du discours de personnage avec celui du narrateur, mais simplement leur juxtaposition. Elle est cependant classée ici en raison de ses caractéristiques communes avec le DIL. Voici un premier exemple dans lequel les ZP sont signalées par des italiques :

> He [Mr Millborne] learnt that the *widow*, Mrs Frankland, with her one daughter, Frances, was of *cheerful and excellent repute, energetic and painstaking with her pupils*, of whom she had *a good many*, and in whose tuition her daughter assisted her. She was quite a *recognized townswoman*, and though the dancing branch of her profession was perhaps *a trifle worldly*, she was *really a serious minded lady* who, being obliged to live by what she knew how to teach, balanced matters by lending a hand at charitable bazaars [...].[2]

---

more than usual to relate than the ordinary experience of average man and woman ». *Life*, *op. cit.*, 252.

1 Cordesse, Lebas & Le Pellec, *op. cit.*, 76.

2 « For Conscience' Sake » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 420.

L'extrait provient de « For Conscience' Sake » (LLI). Mr. Millborne, afin de réparer ce qu'il considère désormais comme une faute, s'enquiert auprès des habitants d'Exonbury au sujet d'une femme qu'il a aimée puis abandonnée jadis alors qu'elle attendait un enfant de lui. Les ZP ne concernent pas un seul personnage mais les locuteurs anonymes que sont les villageois dans leur ensemble. C'est donc ici la rumeur qui s'exprime ; la fin du passage ne peut être attribuée qu'au narrateur étant donné qu'il est fort peu probable que quiconque connaisse véritablement Mrs Frankland de même que les raisons pour lesquelles elle est seule à élever sa fille et doit donc travailler. Comme dans le cas du DIL et des autres procédés déjà étudiés ici, le narrateur apparaît comme un co-locuteur ; il n'est pas seul dans son discours. Cet effet est même renforcé par le fait qu'à la différence d'un DIL qui s'étend sur une phrase entière au moins, la ZP est très courte et par conséquent, comme ici, les changements de locuteurs se succèdent. Tour à tour en effet, le narrateur et les villageois, dont le discours est transporté par le discours narratif, alternent. Grâce à la ZP, le discours narratif, plus encore qu'en DIL, semble être composé d'une mosaïque de discours jusque dans le détail de son motif. En effet, enclave de discours de personnage que le discours narratif transporte *verbatim*, la ZP est, par rapport au DIL par exemple, un petit détail du motif quand celui-ci serait un plus large dessin : elle laisse entendre que le discours de personnage infiltre le discours narratif non seulement au niveau du paragraphe ou de la phrase, comme le DIL, mais aussi au niveau de sa plus petite unité, le mot. C'est ce qui produit l'effet mosaïque.

Autre différence avec le DIL qui laisse subsister un doute quant à la part à attribuer au personnage, la ZP, comme son nom l'indique, relève uniquement de la langue de ce dernier. Il s'en suit qu'aucune ambiguïté n'est créée, la ZP tirant plutôt son effet du surgissement ostentatoire et soudain de la parole de personnage au sein du discours narratif. La ZP rend donc la parole de personnage constamment présente dans le discours narratif. Dans l'extrait ci-dessus, elle permet au discours narratif d'énoncer un jugement extrêmement positif à l'endroit de Mrs Frankland tout en évitant au narrateur d'être la seule instance de prise en charge de ce jugement ; d'ailleurs « widow » ne pourrait lui être attribué puisqu'il vient de faire connaître la vérité sur l'histoire sentimentale de la dame en

question. C'est peut-être une mesure de protection que l'auteur a prise en anticipation d'une possible accusation de laxisme moral envers une femme dont la vertu, aux yeux des critiques et d'un public de parents et de jeunes esprits en formation, s'est montrée faible. Mrs Lackland peut donc être dite « d'excellente réputation », elle qui devrait attirer l'opprobre en tant que femme non mariée élevant son enfant illégitime : elle est en fait jugée en tant que veuve, un statut qui agit comme un label de bonne moralité et de dignité.

C'est ainsi qu'au vu des informations recueillies auprès de la population d'Exonbury, Mr Millborne juge que Mrs Frankland apparaît avec sa fille comme une femme sans histoire de la bonne société de la ville : « Altogether mother and daughter appeared to be a typical and innocent pair among the genteel citizens of Exonbury »[1] (il est vraisemblable en effet que cet énoncé soit en focalisation interne et que le focalisateur soit Mr Millborne). Une seconde constatation est implicite : Mrs Frankland est intégrée parce qu'elle donne à voir à ses concitoyens une version d'elle qui leur ressemble. L'écriture est ainsi engagée ici dans une stratégie consistant à faire aussi accepter Leonora comme honorable au lecteur qui, dans un premier temps, pourrait la condamner parce qu'il connaît son histoire. Le passage contient le mot clé de la nouvelle, « appear ». En effet, le texte est construit autour du contraste entre les différentes identités du personnage, l'une réelle, l'autre construite, une autre encore, imposée ; autrement dit entre Léonora, l'image d'elle-même qu'elle construit, et celle que la morale élabore. Ainsi, aux yeux de la morale incarnée par ses concitoyens qui voient en elle une veuve sérieuse élevant seule sa fille, Leonora est en réalité moins honorable qu'elle ne paraît : elle n'a pas attendu d'être épousée pour avoir un enfant. Mais la réciproque n'est pas moins vraie puisque Leonora paraît donc, au lecteur victorien cette fois (ce serait également le cas pour les habitants d'Exonbury s'ils connaissaient la vérité), moins honorable qu'elle n'est en fait. En effet, elle prouve par ce qu'elle fait d'elle et de sa fille, seule, qu'elle mérite la respectabilité que son acte passé, sitôt connu, lui enlèverait.

1 « For Conscience' Sake » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 420.

Dans ce texte, l'écriture se montre une nouvelle fois à contre courant de ce qu'elle est censée livrer à son public. Elle présente comme respectable une femme devenue mère hors mariage ; elle n'invalide jamais le jugement élogieux des habitants d'Exonbury (en notant par exemple, dans un passage de discours narratif qui serait en mode omniscient, que ces gens ne savent rien de l'histoire de Leonora) ; elle fait d'un homme de la bonne société, Mr Millborne, le véritable responsable des désastres successifs. En effet, c'est lui qui abandonne Leonora lorsqu'elle est enceinte, et qui l'oblige par conséquent à fuir sa famille pour cacher sa grossesse. C'est encore lui qui, des années plus tard, la prend pour femme dans le but de s'amender, mais manque de mettre fin à l'harmonie qu'elle est parvenue à construire : la ressemblance entre Mr Millborne et Frances, l'enfant du couple, est découverte lors d'une promenade en bateau par le fiancé de la jeune fille qui est aussi le représentant de la morale du lecteur. Le projet de mariage est donc un temps compromis, le passé des anciens amants étant mis à jour. Voici en substance les conclusions auxquelles il parvient très certainement après avoir noté la ressemblance suspecte :

> Children conceived in sin had no doubt inherited their parents' lack of moral character and would contaminate the minds and morals of legitimate children in their care.[1]

La quiétude et la sérénité ne sont donc pas à trouver dans le mariage, là où le lecteur les attend, et une femme que ce dernier est enclin à juger déshonorée incarne, euphoniquement par son nom « Leonora » mais aussi par sa conduite, l'honneur. Le code moral rigide sur lequel repose la société victorienne est ébranlé et le lecteur est entraîné par l'écriture à se faire complice de ce bouleversement. Il ne peut en effet que valider les conclusions vers lesquelles il est mené, conclusions qui contredisent son horizon d'attente modelé par les œuvres qu'il fréquente, comme il se doit, en famille, et qui reproduisent la bienséance d'usage.

1 Dorothy Haller, « Bastardy and Baby Farming in Victorian England », The Student Historical Journal, Loyola University, Vol. 21, Year 1989-1999.

La zone de personnage est donc un relais au niveau du mot de ce qu'est le discours indirect libre au niveau de la phrase. Elle n'est pas en soi un procédé réservé à Thomas Hardy, mais elle contribue à l'élaboration d'une écriture idiosyncrasique des nouvelles. Elle s'ajoute à d'autres procédés qui tous concourent à créer l'effet d'un texte habité par d'autres voix de telle sorte que le narrateur ne puisse pas nécessairement être tenu responsable du sens, lequel alors foisonne.

Dans l'extrait qui suit, tiré de « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI), la présence de la zone de personnage (ZP), matérialisée par des italiques, s'explique par la position plutôt neutre et effacée du narrateur dans cette nouvelle qui aborde sous un angle critique le thème de l'institution religieuse :

> They left at eleven, not accepting the carriage offered, the distance being *so short* and the roads *dry*.[1]

Le pronom personnel sujet représente les deux frères ambitieux invités dans la future belle-famille de leur sœur. Au moment de prendre congé, ils refusent la voiture qui leur est proposée. Si l'adjectif « dry » est relativement neutre, car il n'est précédé d'aucun adverbe et peut donc relever aussi bien du discours narratif que du discours de personnage, « so short » procède plutôt d'une focalisation interne. L'adverbe est un intensificateur exclamatif, et communique le ton des personnages qui se doivent d'invoquer la particularité de la situation, elle seule pouvant justifier leur refus de l'offre généreuse qui leur est faite. « Very » aurait été insuffisant ici car cet adverbe n'indique rien de plus qu'une caractéristique pleinement réalisée et ne suggère pas qu'elle peut devenir un obstacle. En revanche « so » implique que cette qualité est en excès, d'où la notion de regret qui s'ajoute bien souvent. En effet l'excès constitue, au moins au premier abord, un obstacle et induit en général une proposition résultative négative de la forme « que… ne pas ». Ici la distance n'est pas seulement « très » réduite, elle est « tellement » réduite qu'il est impossible d'accepter

---

Article électronique : http://www.loyno.edu/~history/journal/1989-0/haller.htm
1 « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 451.

l'offre. Il s'agit donc bien du point de vue des deux frères, personnages principaux de la nouvelle. Cette ZP, petit îlot de personnage au sein d'une portion de discours narratif, permet d'éviter que ce dernier ne devienne une narrativisation des propos tenus par les deux frères. En l'absence de « so », l'adjectif « short » revêtait un aspect beaucoup plus neutre et rendait possible l'interprétation de la phrase comme une narrativisation du discours des deux frères. Ici au contraire, tout effet de narrativisation est contré par cette minuscule portion de discours de personnage qui vient s'insérer dans le discours narratif et rappelle que le narrateur n'est pas seul dans son discours. La ZP trouve donc ici sa raison d'être, non pas tant dans le sens qu'elle génère mais en tant que trace de la présence du personnage qui vient surprendre le lecteur au détour d'un mot. Il s'agit en fait d'engendrer chez le lecteur l'impression d'une écriture à plusieurs mains, alors que jamais le narrateur ne lâche les rênes de la narration.

Voici un autre exemple, tiré de la même nouvelle et qui conduit à une remarque identique. La ZP est indiquée en italiques mis pour la démonstration :

> It was summer-time, six months later, and mowers and haymakers were at work in the meads. The manor-house, being opposite them, frequently formed a peg for conversation during these operations; and the doings of the squire, and the squire's young wife, *the curate's sister* — who was at present the admired of most of them, and the interest of all — met with their due amount of criticism.[1]

L'apposition apprend au lecteur que l'épouse du gentilhomme est bien, comme cela était prévu, la sœur de Joshua et Cornélius. Or les personnages principaux de cette nouvelle sont d'ordinaire désignés dans le discours narratif par leur prénom. Ainsi, seuls « Joshua's sister » ou tout simplement « Rosa » pourraient relever du discours narratif. Le syntagme nominal « the curate's sister » relève donc du discours d'autres personnages. Il précède une portion de discours narratif et fait suite à deux syntagmes, « the squire » et « the squire's young wife », dont le locuteur est malaisé à

1 « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 452.

définir : est-il le narrateur ou les paysans affairés aux champs et devisant sur leurs maîtres ? Dans ce passage, il se produit donc une succession de situations narratives différentes : le discours narratif commence le paragraphe, il est suivi d'une portion dont le locuteur reste indéfini puis d'une portion de ZP et finalement, il reprend son cours. L'écriture fait donc mine d'ajouter d'autres discours au discours narratif, (la ZP agit à l'échelle du mot) mais le retour au discours narratif montre aussi qu'il ne s'agit en aucun cas de laisser la langue des personnages s'installer dans le texte. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui expliquent aussi la facilité avec laquelle le lecteur repère la ZP : l'écriture cherche à rendre nette la distinction entre la langue du narrateur et celle du personnage. C'est ainsi que le narrateur mais aussi les personnages peuvent être considérés comme les instances de prise en charge des discours énoncés, mais dans le même temps, le narrateur demeure l'instance de référence, souveraine. Par une telle stratégie, l'écriture remplit son rôle, qui est de présenter un narrateur à l'image du lecteur, représentant d'une société hiérarchisée et d'une classe bourgeoise tout en cherchant à empêcher ce même narrateur, et au-delà, l'auteur, d'être la cible des réactions hostiles du lecteur lorsque ce dernier juge que la bienséance a été malmenée.

c) La narration autobiographique, ou narration personnelle rétrospective (NPR)

La narration personnelle rétrospective[1] est un autre procédé qui entre dans le cadre de cette stratégie. Comme le discours indirect libre et la zone de personnage, elle s'apparente à la prolifération narrative, et crée chez le lecteur l'impression d'un texte saturé de la présence du personnage alors qu'en fait le narrateur ne perd jamais son statut d'instance de pouvoir. Elle aussi est symptomatique d'une écriture occupée à construire un narrateur comme instance du seuil, entre présence et absence. D'une part, le texte conforte le lecteur qui cherche dans le narrateur un double et un guide, lequel à son tour lui renvoie un reflet fidèle de la société victorienne. De l'autre, le même texte invite à des interprétations plus subversives tout en

1 Voir le glossaire en page 463.

offrant au narrateur un paravent protecteur. Si le roman met en place des procédés identiques, son schéma unique d'un narrateur extra-hétérodiégétique, de même que la longueur du texte qui rend les effets plus difffus, limitent leur exploitation.

La narration personnelle rétrospective est fondée sur un oxymore en tant qu'elle est une narration autobiographique prise en charge par un tiers, le narrateur. Elle est définie ici comme « le système de la personne » de Barthes :

> […] il peut y avoir, par exemple, des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. Comment en décider ? Il suffit de « rewriter » le récit (ou le passage) du *il* en *je* : tant que cette opération n'entraîne aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux, il est certain que l'on reste dans un système de la personne. […] pour que l'instance change, il faut que le rewriting devienne impossible […].[1]

L'instance véritable par laquelle s'effectuent les repérages, déictique et temporel, semble être le « je » du personnage, et certains passages du discours narratif se lisent alors comme des confessions, comme une narration de souvenirs apparentée à l'auto-analyse.

Voici un premier exemple tiré du récit-cadre de « A Few Crusted Characters » (LLI). De retour au pays après des dizaines d'années à l'étranger, John Lackland, dont le patronyme évoque son statut d'exilé, tente de retrouver dans le bourg qu'il visite le Longpuddle de son enfance gardé intact dans sa mémoire. Il se heurte à la réalité. Les deux premiers paragraphes sont d'abord cités verbatim :

> The peculiar charm attaching to an old village in an old country, as seen by the eyes of an absolute foreigner, was lowered in his case by magnified expectations from infantine memories. He walked on, looking at this chimney and that old wall, till he came to the churchyard, which he entered.

1 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication 8* (Paris : Seuil, 1981) [7-33] 26. Italiques dans le texte.

> The head-stones, whitened by the moon, were easily decipherable; and now for the first time Lackland began to feel himself amid the village community that he had left behind him five-and-thirty years before. Here, beside the Sallets, the Darths, the Pawles, the Privetts, the Sargents, and others of whom he had just heard, were names he remembered even better than those: the Jickses, and the Crosses, and the Knights, and the Olds. Doubtless representatives of these families, or some of them, were yet among the living; but to him they would all be strangers.[1]

Ils sont à présent reproduits mais les déicitiques ont été modifiés afin de faire apparaître la narration personnelle rétrospective :

> The peculiar charm attaching to an old village in an old country, as seen by the eyes of an absolute foreigner, was lowered in my case by magnified expectations from infantine memories. I walked on, looking at this chimney and that old wall, till I came to the churchyard, which I entered.
>
> The head-stones, whitened by the moon, were easily decipherable; and now for the first time I began to feel myself amid the village community that I had left behind five-and-thirty years before. Here, beside the Sallets, the Darths, the Pawles, the Privetts, the Sargents, and others of whom I had just heard, were names I remembered even better than those: the Jickses, and the Crosses, and the Knights, and the Olds. Doubtless representatives of these families, or some of them, were yet among the living; but to me they would all be strangers.

La narration devient ici une rêverie, celle d'un promeneur solitaire sur les traces de son passé. La facilité avec laquelle la narration extra-hétérodiégétique se mue en narration autobiographique fait apparaître que si l'écriture permet cette souplesse, c'est parce qu'elle fonctionne sur ces deux registres. La narration hétérodiégétique recouvre semble-t-il une narration autodiégétique latente, comme si ce choix propre aux premiers écrits continuait à influencer l'écriture. *The Life of Thomas Hardy. 1840-1928*, signé par Florence Emily Hardy, est d'ailleurs pour une grande partie[2]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 565.

2 Pas la totalité du texte en effet car F. E. Hardy en est tout de même responsable pour une large part : « Florence Hardy's additions to and intrusions into Hardy's

une autobiographie déguisée en biographie, autrement dit une longue narration personnelle rétrospective. Lorsque Thomas Hardy se met à nourrir le projet de publier son histoire en 1916, essentiellement dans le but de proposer une version officielle de sa vie afin de devancer les intrusions qu'il redoute de la part de journalistes inquisiteurs et de biographes auto-proclamés, c'est en effet la forme d'une biographie qu'il choisit. Ce type d'écriture, qui dans son cas consiste à déguiser le « je » en « il », lui est familier puisqu'il l'a souvent pratiqué dans ses nouvelles. Là, le « je » du personnage est d'ailleurs parfois si présent que la narration semble avoir été d'abord autodiégétique pour ne devenir qu'ensuite hétérodiégétique. L'écriture paraît chaque fois rejouer l'acte de départ que fut l'élan originel vers la narration-confession (avec le « je » narrant autodiégétique du premier poème et de la première œuvre en prose), élan suivi d'un passage à une narration hétérodiégétique pour la fiction en prose.

Voici un extrait de « The Waiting Supper » (CM). Nicholas est amoureux de Christine qui le lui rend bien, malgré leur différence de niveau social qui contrarie leurs projets. Le père de Christine, atterré par la rumeur d'un mariage secret de sa fille avec le jeune homme, finit de mauvaise grâce par donner son accord pour qu'une digne cérémonie mette fin à un scandale naissant. Nicholas se sent humilié :

> Nicholas rode on past Froom-Everard to Elsenford Farm, pondering. He had new and startling matter for thought as soon as he got there. The Squire's note had arrived. At first he could not credit its import; then he saw further, took in the tone of the letter, saw the writer's contempt behind the words, and understood that the letter was written by a man hemmed into a corner. Christine was defiantly — insultingly — hurled at his head. He was accepted because he was so despised.[1]

---

text were extensive and significant, to the point that it is possible to question whether the term 'autobiography' can properly be used, without qualification, of the two-volume work she published in 1928-30. Although the narrative remains essentially Hardy's, it omits a good deal of what he originally wrote, and includes, especially in its later stage, much that he neither wrote or saw. » Michael Millgate, *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 22.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 611-612. Le procédé de mise en valeur de la narration personnelle rétrospective est le même que précédemment.

> I rode on past Froom-Everard to Elsenford Farm, pondering. I had new and startling matter for thought as soon as I got there. The Squire's note had arrived. At first I could not credit its import; then I saw further, took in the tone of the letter, saw the writer's contempt behind the words, and understood that the letter was written by a man hemmed into a corner. Christine was defiantly — insultingly — hurled at my head. I was accepted because I was so despised.

La réversibilité du discours narratif en texte autobiographique apparaît clairement. Elle atteste la proximité de l'écriture avec le personnage puisque le changement des pronoms montre que le regard extérieur du narrateur sur le personnage se tranforme facilement en regard du personnage sur lui-même. Elle dit ce que le narrateur ne peut exprimer littéralement, à savoir une sympathie teintée de bienveillance pour des personnages, ceux-là même qui sont concernés par la narration personnelle rétrospective, et qu'il convient de maintenir à distance pour diverses raisons. Ici par exemple, cette forme particulière de narration montre la compassion du narrateur pour Nicholas qui a le tort d'aimer au dessus de son rang et qui est méprisé par le père de la jeune fille en question. Elle crée une écriture empathique tout en conservant les distances d'usage, ce que l'hypotexte de cette nouvelle, *The Poor Man and the Lady* (1867-68), ne fait pas puisqu'il est écrit en première personne, comme l'indique la suite du titre *By the Poor Man*. La nouvelle « An Indiscretion in the Life of an Heiress » en revanche parvient, une dizaine d'années plus tard, à camoufler plus subtilement la critique portée au système rigide de cloisonnement des classes sociales qui régit la société victorienne et dont a eu à souffrir l'écrivain lui-même, son origine sociale ne lui ayant pas permis d'entrer à l'université. Pour une grande partie, le texte est en fait une narration personnelle rétrospective.

Avec « The Waiting Supper » en 1887, une autre décennie plus tard, l'écriture a encore évolué. La critique sociale s'est en effet doublée d'une réprobation du mariage comme lien sacré indispensable et de la condition faite aux femmes. Et au moyen de portions en discours indirect libre ou en narration personnelle rétrospective réparties de façon égale entre les deux personnages principaux, Nicholas et de Christine, l'écriture peut à la fois rester dans une forme d'omniscience tout en inscrivant pourtant dans le

texte son parti pris en faveur de deux personnages que la morale victorienne n'érige pas en héros. La part autobiographique (l'auteur lui-même a dû affronter l'hostilité de sa belle-famille, voire les reproches de sa femme qui regrettait qu'il ne soit pas plus argenté) et le regard critique porté sur le fonctionnement de la société, peuvent expliquer cette empathie qui ne peut se dire et qui se camoufle derrière une écriture réversible. Dans le récit cadre de « A Few Crusted Characters », d'où est tiré le premier exemple, la proximité voire l'identification entre l'auteur, le narrateur et John Lackland a déjà été commentée dans ce travail, et se manifeste donc jusqu'à la texture du discours narratif. Il n'est pas impossible que l'auteur se soit inspiré de sa propre nostalgie envers les lieux de son enfance pour décrire la promenade nocturne de Lackland, nostalgie qu'il évoque plus tard, dans son autobiographie. Un tel passage pourrait ainsi, moyennant quelques modifications qui n'altèrent en rien son ton solennel et mélancolique, figurer aisément dans *The Life*. A l'inverse, certaines lignes de ce texte pourraient trouver leur place dans le discours cadre de « A Few Crusted Characters », après de menues altérations :

> 'Went to Hatfield. Changed since my early visit. […] The once children are quite old inhabitants. I regretted that the beautiful sunset did not occur in a place of no reminiscences, that I might have enjoyed it without their tinge'.[1]

> They paused at Fawley, that pleasant Berkshire village described in [*Jude the Obscure*] under the name of Marygreen. Here some of Hardy's ancestors were buried, and he searched fruitlessly for their graves in the little churchyard.[2]

> On the 22nd of October [1924] Hardy with his [second] wife visited for the first time since his childhood the old barn at the back of Kingston Maurward. Here, as a small boy, he had listenend to village girls singing old ballads. He pointed to his wife the corner where they had sat, he looked around at the dusty rafters and the debris, considering possibly the difference that seventy years had made, and his manner as he left the

1 *Life*, *op. cit*., 55. Le « je » devient ensuite « il » puisque le biographe est censé se tenir entre son sujet et le lecteur, d'où les guillemets citationnels.
2 *Ibid*., 420.

> barn was that of one who wished he had not endeavoured to revive a scene from a distant past.[1]

Entre le « il » de la narration personnelle rétrospective de la nouvelle ou des autres textes, et celui, plus tardif, de *Life*, le point commun est donc peut être ce « je » nostalgique et source d'inspiration qui irrigue tous les écrits, ce « je » de l'homme qui observe, « the man with the watching eye »,[2] et qui rend compte de ce qu'il voit, et ceci dès les premiers écrits.

L'écriture s'avère également androgyne, les narrations personnelles rétrospectives prouvant que la réversibilité de l'écriture s'applique aussi au sexe, plus que ne peut le faire le discours indirect libre qui n'excède jamais quelques lignes. Certes, le narrateur chez Thomas Hardy (romans et nouvelles confondus) tend à être identifié en tant qu'instance masculine et double de l'auteur. En effet, ce que dit Peter Brooks du narrateur de *L'Education Sentimentale* peut lui être appliqué :

> And since this narrator has been given no independent characterization in the text, we are tempted to equate his opinions directly with those of the author. And do doubt we can [...].[3]

Cela renvoie à ce que dit Marjorie Garson :

> While it would be naive to attribute to the individual who lived at Max Gate the philosophy extrapolated from the narrator's generalizations in the novels, it has also been observed that the « voice » in the non-fiction texts often seems to overlap with the narrative voice in significant ways.[4]

---

1 *Life*, *op. cit*., 426-27.
2 *Ibid*., 431. Voir note 1 page 24.
3 *Reading for the Plot*, *op. cit*., 198-199.
4 *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text* (Oxford: Clarendon Press, 1991) 4.

Une distinction entre l'auteur et le narrateur n'est ainsi pas systématiquement pertinente :

> Does not the author/narrator split impose an analytical straightjacket which excludes degrees of involvement or engagement between writers and their characters ?[1]

Le passage qui suit, tiré de « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), n'en montre toutefois pas moins que l'écriture peut aussi parfois être épicène en créant une instance narrative réversible, et ceci dès les premiers écrits. Cette nouvelle est en effet la seconde à avoir été rédigée et la première en narration hétérodiégétique, romans inclus. La version en narration personnelle rétrospective (NPR) suit immédiatement :

> Heavens! How anxious she was! It actually wanted ten days to the first of November, and no new letter had come from Oswald. Her uncle was married, and Frances was in the house, and the preliminary steps for immigration to Queensland had been taken. Agatha surreptitiously obtained newspapers, scanned the Indian shipping news till her eyes ached, but all to no purpose, for she knew nothing either of route or vessel by which Oswald would return. He had mentioned nothing more than the month of his coming, and she had no way of making that single scrap of information the vehicle for obtaining more.[2]

> Heavens! How anxious I was! It actually wanted ten days to the first of November, and no new letter had comer from Oswald. My uncle was married, and Frances was in the house, and the preliminary steps for immigration to Queensland had been taken. I surreptitiously obtained newspapers, scanned the Indian shipping news till my eyes ached, but all to no purpose, for I knew nothing either of route or vessel by which Oswald would return. He had mentioned nothing more than the month of his coming, and I had no way of making that single scrap of information the vehicle for obtaining more.

1 Patrick Tolfree, *The Thomas Hardy Journal*, Feb. 2004, vol xx, 71.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 896.

Agatha projette d'épouser Oswald, dont sa belle-mère Frances a été amoureuse. Mais l'oncle d'Agatha envisage de marier sa jeune nièce au vieux Lovill à qui il doit de l'argent. Une course contre la montre commence, car une date est fixée au-delà de laquelle, si Oswald n'est pas revenu de l'étranger, Agatha devra obéir à son oncle. Comme le passage le montre, la narration personnelle rétrospective ne peut être confondue avec le discours indirect libre. Celui-ci est une forme de discours indirect de personnage, discours de paroles ou de pensées sur une portion limitée du texte, alors que la NPR, comme son nom l'indique, prend la forme d'une narration rétrospective de type autobiographique. La NPR est donc un procédé narratif bien distinct qui produit des effets différents de ceux créés par le discours indirect libre. Elle donne au personnage une dimension qui dépasse le cadre limité de l'histoire puisqu'Agatha par exemple, car c'est d'elle qu'il s'agit ici, semble la narratrice de sa propre vie. Ce texte a donc un narrateur officiel mais, en tant que discours réversible, il prévoit dans sa tessiture un personnage en tant qu'autre narrateur possible. Ici, le désarroi d'Agatha n'est pas seulement raconté par le discours narratif, il semble également qu'Agatha elle-même commente son épreuve. Par le moyen de la NPR, le discours narratif est un discours empathique. Il n'est pas seulement un discours sur mais aussi un discours avec. Inévitablement et subtilement, il est alors aussi un discours contre : il prend parti pour cette femme qu'une société patriarcale considère comme un objet de transaction, une monnaie d'échange grâce à laquelle le débiteur sera libéré de ses dettes. Pour la famille d'une jeune fille, le mariage est une solution économique comme une autre. Ainsi Baptista (« A Mere Interlude » (CM), écrit onze années plus tard, en 1885) aura-t-elle plus de chance car elle pourra d'abord s'essayer à un métier. Mais face à son peu d'enthousiasme pour la profession d'institutrice, il ne lui restera plus qu'à épouser l'homme argenté que sa famille convoite pour elle. Si son destin s'avère ensuite moins triste que celui d'Agatha (parce que l'ironie du destin, ou plus exactement de leurs expériences passées quelque peu similaires les rapprocheront, elle et son époux), il semble néanmoins montrer que les femmes n'ont pas d'autre choix que celui d'évoluer dans la sphère domestique, en tant qu'épouse, ou auprès des enfants, en tant qu'enseignante. Une autre décennie plus tard ce sera aussi le cas pour Sue,

et ce l'était déjà en 1878 pour Geraldine, héroïne malheureuse de « An Indiscretion in the Life of an Heiress ». Nulle autre place n'est prévue pour ces femmes par une société qui se préoccupe moins de leur épanouissement personnel que de leur conformité au modèle qui leur est réservé. C'est ce que dit ici Rosemarie Morgan en parlant de la « tentative de Thomas Hardy de démythifier ce qu'il appelle 'la poupée de la fiction anglaise' »[1] :

> […] his portraits of the less than perfect woman, struggling to define herself in a world that ill equips her to shape her own life, to explore her own need, and to express her own desires […].[2]

La fiction que propose Hardy est donc iconoclaste puisqu'elle écorne les représentations de la femme véhiculées dans le conscient collectif. Agatha cherche ainsi à s'opposer au destin que lui a assigné sa position de nièce orpheline qu'il faut à tout prix marier, et si possible à bon prix. L'écriture est en empathie avec cette réaction, et va même jusqu'à montrer que la trahison de Frances, l'épouse de l'oncle d'Agatha (qui vient compromettre tout espoir pour Agatha d'épouser son cher Oswald), n'est que la manigance jalouse d'une femme désillusionnée elle aussi et non moins contrainte à un mariage imposé par les circonstances : « '[…] what do you think it was to me — fun, too? — to lose the man I longed for, and to become the wife of a man I care not an atom about?' ».[3] Lorsqu'Agatha fait taire son émotion et rassemble ses forces pour opposer à Frances, par fierté, l'attitude d'une épouse désormais entièrement dévouée à son mari, l'écriture est encore en empathie avec elle, à nouveau au moyen d'une autre narration personnelle rétrospective :

> The bride, though nearly slain by the news, would not flinch in the presence of her adversary. Stilling her quivering flesh, she

1 « […] his endeavour to dismantle what he called 'the doll of English fiction'» in *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit.*, 485.
2 *Ibid*.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 900.

> said smiling: 'That information is deeply interesting but does not concern me at all, for I am my husband's darling now, you know, and I wouldn't make the dear man jealous for the world.' And she glided downstairs to the chaise.[1]
>
> I, the bride, though nearly slain by the news, would not flinch in the presence of my adversary. Stilling my quivering flesh, I said smiling: 'That information is deeply interesting but does not concern me at all, for I am my husband's darling now, you know, and I wouldn't make the dear man jealous for the world.' And I glided downstairs to the chaise.

Cette courte clausule se lit comme la conclusion d'un *Bildungsroman*. Agatha a perdu son innocence, elle a compris que le mensonge et la dissimulation sont à présent des armes nécessaires si elle veut survivre. Son destin est le même que celui de sa tante, mais il n'y a nulle solidarité entre elles, et chacune mène seule son combat, de vengeance ou de résistance à s'avouer vaincue. Les femmes sont les grandes perdantes de cette société qui les prive d'une existence réelle en les réduisant à l'état d'objet domestique ou en les élevant au rang d'icônes (l'Ange du Foyer). Ce que dit Julie de Lespinasse concernant « la discipline morale de la civilité »,[2] plus d'un siècle avant que Thomas Hardy ne rédige ses textes, peut s'appliquer à Agatha qui va désormais devoir composer un rôle et le jouer pour paraître acceptable aux yeux de la société, au risque de contrevenir à la sincérité :

> Ce qu'il y a de singulier, c'est que personne ne démêle l'effort qu'il me faut pour paraître ce que l'on me juge réellement.[3]

Hardy, attaché à dépeindre avec sincérité les « relations entre les sexes » ne pouvait manquer de relever (de façon codée au moyen de la narration personnelle rétrospective, car l'entorse à l'image de la femme pure est de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 900.
2 Mona Ozouf, « Les belles causeuses » *Le Nouvel Observateur*, 7-13 novembre 2001, 137.
3 Julie de Lespinasse est citée par Mona Ozouf, « Les belles causeuses », *op. cit*.

taille) l'attitude dissimulatrice dans laquelle les femmes sont contraintes de se réfugier.

Il est intéressant de noter que la narration personnelle rétrospective (NPR) ne concerne que certaines portions du discours narratif, et que par conséquent elle est la manifestation du choix de donner à l'écriture, en certaines occasions bien particulières, une dimension empathique envers le personnage. Il se trouve en effet que la NPR se révèle parfois impossible, ce qui signale alors une tentative de marquer une distance entre le narrateur et le personnage. Voici deux extraits de « Fellow-Townsmen » (WT) :

> He followed up the house-work as before, and as he walked over and down the rooms, occasionally gazing from the windows over the bulging green hills and the quiet harbour that lay between them, he murmured words and fragments of words which, if listened to, would have revealed all the secrets of his existence. Whatever his reason in going there, Lucy did not call again: the walk to the shore seemed to be abandoned: he must have thought it as well for both that it should be so, for he did not go anywhere out of his accustomed ways to endeavour to discover her.[1]

> Barnet's walk up the slope to the building betrayed that he was in a dissatisfied mood. He hardly saw that the dewy time of day lent an unusual freshness to the bushes and trees which had so recently put on their summer habit of heavy leafage, and made his newly-made lawn look as well established as an old manorial meadow.[2]

Dans le premier paragraphe, la focalisation est tantôt omnisciente tantôt externe. Le narrateur semble en effet parfois en savoir plus qu'il n'en dit, il ne rapporte pas le discours que se tient Barnet mais en résume la teneur. Par ailleurs il semble aussi parfois se limiter à interpréter ce qui est donné à voir, et avancer l'explication la plus plausible, comme le montre la modalité du certain « must have thought ». Du fait de cette présence du narrateur, la NPR est exclue. Dans le second paragraphe, le narrateur se distingue

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 108.
2 *Ibid*., 109.

nettement de Barnet en relevant des détails dans le paysage et l'atmosphère que ce dernier, étant donné son agitation, remarque à peine. Dans les deux portions, le discours narratif se caractérise par la distance à laquelle se tient le narrateur du personnage, puisqu'aucune NPR n'est possible (aucun discours indirect libre n'est tenté) ; aucune exclamation n'apparaît non plus, alors que dans l'extrait précédent, le passage du narrateur de la simple assertion « She was very anxious » à la manifestation d'une émotion indicible sémantiquement et seulement rendue par la forme exclamative, montre, avant même que la NPR ne soit notable, l'empathie du narrateur. Dans le premier paragraphe, le narrateur ne manifeste aucune émotion, mais s'en tient plutôt à une forme assertive qui cherche avant tout à décrire les faits et gestes de Barnet. Le second paragraphe présente un degré supplémentaire de distance puisqu'à l'humeur morose de Barnet, le narrateur oppose un véritable intérêt pour la nature environnante rendu possible par une sérénité, et même une allégresse qui le rendent capable d'observer tous les détails du paysage. Le narrateur semble ainsi tirer profit de la promenade de Barnet pour se laisser aller à décrire ce qui est visible mais que justement Barnet ne voit pas, ou regarde sans voir, tant il est absorbé par ses pensées. La distance suprême est même atteinte : non seulement le narrateur se préoccupe plus du paysage que de Barnet, mais encore il n'utilise même pas ce qu'il voit comme métaphore du paysage intérieur de Barnet. Au contraire, il ne crée que des oppositions. Ainsi note-t-il une fraîcheur inhabituelle en ces premières heures de matinée estivale, fraîcheur qui ne laisse pas de s'opposer aux tourments que Barnet éprouve depuis des mois et à ses pensées présentement en effervescence : quelques lignes auparavant il était fait état de « l'agitation » de Barnet (« his restlessness »)[1] et d'une « raison excitante » pour l'expliquer (« a sufficiently exciting cause »).[2] Narrateur et personnage sont ici rendus complètement distincts et tout effet d'empathie est soigneusement évité. Aucune NPR n'est par conséquent possible, un choix qui s'entend comme la manifestation du parti pris du narrateur à l'endroit d'un personnage qui a obéi, parce qu'il les a

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 108.
2 *Ibid*.

parfaitement intégrées, aux injonctions de la société bourgeoise marchande à laquelle il appartient. En se détournant de Lucy pour épouser une femme plus conforme à son rang, il a accompli le devoir que sa classe sociale attendait de lui et a même ramené à la vie une épouse honnie dont la mort accidentelle l'aurait délivré.

La présence tout comme l'absence de NPR procèdent ainsi d'un choix motivé en ce sens que l'une et l'autre renseignent sur le rapport établi entre le narrateur et le personnage à un moment du texte. Ce rapport n'est pas constant, mais il varie, passant de la fusion à la distance et vice et versa selon le parti pris de l'écriture. Tout personnage peut être impliqué dans une NPR, même s'il est peu probable au vu de l'histoire qu'il ait pu raconter sa vie. Ce n'est pas en effet la vraisemblance qui importe, mais la manifestation, dans la chair du texte, de la posture de l'écriture vis-à-vis des représentations collectives qui fondent le socle moral sur lequel s'édifie la société victorienne. Voici le cas d'Ella Marchmill, héroïne malheureuse de « An Imaginative Woman » (LLI) puisqu'elle meurt à la fin. De nombreux passages relatant des événements de son existence, comme celui qui suit, peuvent être considérés comme autant de portions de NPR. Voici un passage, suivi de sa version en NPR :

> At the last moment, unexpectedly enough, her husband said that he should have no objection to letting her and the children stay on till the end of the week, since she wished to do so, if she felt herself able to get home without him. She concealed the pleasure this extension of time gave her; and Marchmill went off the next morning alone. But the week passed, and Trewe did not call. On Saturday morning the remaining of the Marchmill family departed from the place which had been productive of so much fervour in her. The dreary, dreary rain; the sun shining in moted beams upon the hot cushions; the dusty permanent way; the mean row of wire — these things were her accompaniment: while out of the window, the deep blue sea-level disappeared from her gaze and with them her poet's home. Heavy-hearted, she tried to read, and wept instead.[1]

> At the last moment, unexpectedly enough, my husband said that he should have no objection to letting me and the children

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 392.

> stay on till the end of the week, since I wished to do so, if I felt myself able to get home without him. I concealed the pleasure this extension of time gave me; and my husband went off the next morning alone. But the week passed, and Trewe did not call. On Saturday morning I and my children departed from the place which had been productive of so much fervour in me. The dreary, dreary rain; the sun shining in moted beams upon the hot cushions; the dusty permanent way; the mean row of wire — these things were my accompaniment: while out of the window, the deep blue sea-level disappeared from my gaze and with them my poet's home. Heavy-hearted, I tried to read, and wept instead.

Bien qu'il s'agisse d'un discours narratif hors de tout discours de personnage, la transformation montre qu'il est parfaitement réversible. Le texte se lit alors naturellement comme un chapitre d'autobiographie. La sensibilité, l'abattement, mais aussi la rêverie poétique et mélancolique à laquelle Ella s'abandonne souvent sont très perceptibles, et il n'y a aucune incompatibilité entre le style du discours narratif et celui du discours potentiel de ce personnage puisqu'Ella est écrivain, et plus exactement poète. Par un effort d'identification empathique, le narrateur laisse venir à la surface du texte ce qu'un tel personnage peut ressentir et faire en un pareil moment : promener son regard sur les lieux et les paysages accompagnant son voyage, soupirer, comme cela est rendu par la répétition « The dreary, dreary rain ». La reprise cataphorique du sujet « The dreary, dreary rain; the sun shining in moted beams upon the hot cushions; the dusty permanent way; the mean row of wire » par « these things » le sépare du reste de la phrase comme pour suggérer l'émotion : les syntagmes nominaux s'accumulent avant d'être correctement rangés en phrase.

La mélancolie d'Ella est donc suggérée par la forme du texte que génère l'écriture, laquelle, réversible, manifeste son empathie pour ce personnage que la morale condamne. Ella se démarque en effet du modèle de la femme victorienne, entre autre en écrivant des poèmes pour tromper son ennui, et surtout en donnant libre cours à son désir sensuel. Elle revêt par exemple l'imperméable du poète aimé ou encore glisse, même si c'est plutôt par précaution, le portrait de ce jeune homme dans le lit conjugal.

D'ailleurs, l'empathie de l'écriture à l'égard du désir nourri par Ella pour Robert Trewe est aussi perceptible dans le fait qu'elle produit des métaphores qui disent ce désir, de telle sorte que l'écriture est en quelque sorte la voix muette d'Ella. Ainsi, les deux gestes mentionnés ci-dessus se lisent aussi comme l'accomplissement métaphorique du désir charnel de la jeune femme. Elle est recouverte du manteau du poète, et se plaît à imaginer que son cœur y a battu de même que son esprit a créé sous le chapeau : « *His* heart had beat inside that coat, and his brain had worked under that hat at levels of thoughts she would never reach ».[1] Le désir amoureux se double d'une admiration intellectuelle et donc d'un désir de fusion complète corps-esprit. Le manteau, dont Ella est recouverte, est une représentatin métonymique du corps de Trewe. C'est donc un rapport amoureux qui est suggéré. Par ailleurs, le battement du cœur et l'acte de création semblent rémanents, comme si leur récente présence avait inscrit une trace dans le vêtement. Celui-ci devient alors synecdoque : il est presque une partie de Trewe puisqu'il abrite les traces de sa présence, traces qui sont des indices de l'homme au sens que donne Daniel Bougnoux à ce terme :

> Les *indices* [sont] les traces sensibles d'un phénomène […]. […] le signe indiciel apparaît en contiguïté d'espace et de temps avec le dénoté ; il en figure un segment ou un échantillon prélevé, un effet mécaniquement gouverné par sa cause.[2]

De même, la photo de Trewe est plus tard glissée dans le lit qu'Ella partage avec son mari. Comme le manteau revêtu, cet acte a une valeur métaphorique : Ella est « au lit » avec le poète. D'ailleurs, dans le manuscrit, un passage ensuite supprimé dans les trois versions publiées de la nouvelle[3] « montre Ella essayant de persuader son époux de dormir dans

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 386. Italiques dans le texte.
2 « Destins de l'image », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 44, automne 1991, [267-280] 267. Italiques dans le texte.
3 La nouvelle paraît d'abord dans le *Pall Mall Magazine*, en avril 1894, puis en 1896 dans le recueil *The Wessex Tales* publié par Osgood MacIlvaine et enfin dans *Life's Little Ironies* chez Macmillan en 1913. Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 171.

une autre chambre cette nuit-là, certainement pour être seule avec 'Trewe' ».[1] La référence dans le manuscrit au sentiment de culpabilité qu'éprouve Ella en ressentant la présence physique du poète auprès d'elle est également éliminée :

> […] another blue-ink deletion [occurs] of the obviously indecorous statement that Ella had « almost a guilty sense that she had the poet actually present with her » (fo. 16) in bed.[2]

C'est aussi le cas de la remarque de Mr Marchmill lorsqu'il trouve la photo : « Three in a bed ».[3] La photo joue donc explicitement le rôle d'un double de Trewe, et l'élimination de ces remarques très explicites n'altère pas l'impression d'une tentative de l'écriture de manifester la sensualité du désir d'Ella. Le choix de la photo comme représentation symbolique du poète est ainsi significatif en ce que la photo fait plus que représenter, elle est la preuve d'une réalité : « la photo […] est prise dans la chaîne indicielle, […] [son] premier message […] est moins de représenter l'objet que de l'authentifier dans son être ».[4]. Elle est donc aussi un indice et acquiert par là une dimension presque charnelle : « ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche ».[5] Roland Barthes montre en effet que la vue et le toucher sont deux garants équivalents de l'existence d'une chose en tant qu'événement physique, autrement dit dans sa dimension charnelle. La réalité du poète telle qu'elle est prouvée par sa photo entraîne donc sans surprise le baiser d'Ella, que l'écriture rapporte d'ailleurs avec naturel : après une observation assez longue du portrait (la vue), la jeune femme y dépose ses lèvres (le toucher). Les termes sont choisis, et montrent que l'écriture, de concert avec le personnage, se laisse aller à la sensualité de l'expérience. En effet, la mention des « lèvres » de la jeune femme était évitable, de même que le verbe « toucher », deux vocables

1 Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 175. Ma traduction.

2 *Ibid*., 178.
3 *Ibid*.
4 Daniel Bougnoux, « Destins de l'image », *op. cit*., 277.
5 Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris : Gallimard, Seuil, 1989) 136.

dont la simple évocation suffit à suggérer la volupté du moment. Par exemple, « she kissed the cardboard » eût été plus neutre que « she touched the cardboard with her lips », dont « touched », l'acte, au début et « lips », l'organe agissant, à la fin, saturent de sensualité la proposition indépendante. Par opposition, le verbe « kiss », synthétique, contient sémantiquement ce que l'écriture a choisi de mentionner nommément comme si justement il s'agissait de ne pas être sobre mais d'accompagner le personnage le temps du court instant de cet abandon aux sens.

Par ailleurs, si Ella éprouve quelque culpabilité (à deux reprises au moins elle se dit être « vilaine »),[1] jamais l'écriture n'oppose de jugement moral à sa conduite. Elle cherche plutôt à protéger la jeune femme de la sévérité du lecteur en affirmant que celle-ci ignore sa propre motivation (« What possessed her she could not have described »),[2] puis en ne livrant sous forme d'une prétérition qu'une partie de la raison (« […] but, with an instinctive objection to let her husband know what she had been doing ») et taisant l'autre, qui implique Trewe. Ella semble ainsi seulement coupable de vouloir dissimuler ses activités à son mari, mais non pas de nourrir du désir envers un autre homme puisque le texte, ici, tait cela. En procédant de la sorte, l'écriture se protège aussi elle-même puisqu'elle ne peut alors être accusée de complaisance et de laxisme moral en inscrivant dans le texte ce que la bienséance réprouve. D'ailleurs, dans le passage précédent qui décrivait explicitement le baiser d'Ella à la photo de Trewe, l'auteur avait soigneusement évité toute analyse et toute mention du sentiment qui animait la jeune femme. Elle s'était prudemment contentée de décrire, en focalisation externe, les gestes d'Ella. Chaque fois donc, l'écriture cherche à concilier deux attitudes antagonistes, l'une qui consiste à donner une expression à ce qui ne peut se dire (ici, le désir d'une femme mariée pour un étranger) avec l'autre qui cherche à ne pas se départir de ce qui est apprécié comme de bon goût et digne de figurer parmi le programme de lecture des jeunes personnes.

Ces deux attitudes ne sont pas seulement observables dans des passages isolés, mais se retrouvent au niveau de l'histoire et du récit,

1 « Wicked », *Collected Short Stories*, *op. cit*., 389, 390.
2 *Ibid*., 390.

lesquels prennent en effet deux directions opposées. Ainsi, s'il est entendu qu'une histoire est un ensemble d'événements et qu'un récit est le discours qui les livre (plusieurs récits peuvent donc exister pour une même histoire), « An Imaginative Woman » raconte le funeste destin d'Ella Marchmill dont les tentatives d'exister hors de l'identité d'épouse et de mère bourgeoise qui lui est prescrite se soldent par des échecs successifs jusqu'au drame final, sa mort. Le personnage transgressif est puni, et en cela l'histoire répond aux attentes du lectorat victorien. Le récit (ou discours narratif) en revanche dit plus que cela ; on peut même dire qu'il s'y oppose. En manifestant son parti pris pour Ella au moyen de la NPR mais aussi du DIL, lesquels conjuguent leurs effets, il questionne le rôle et la place laissés à la femme dans la société victorienne alors que l'histoire contribue plutôt à les pérenniser (Ella a outrepassé les limites que son rôle et sa place lui assignent ; elle expie donc sa faute).

3. Prolifération narrative : conclusion

Cette étude sur la prolifération narrative a mis en lumière la polyphonie du texte ainsi que la tentative de l'écriture de faire du narrateur une figure discrète, par exemple dans la situation de prolifération diachronique où cette instance n'est qu'un passeur parmi d'autres. Ce chapitre a également montré que la répartition égalitaire du pouvoir discursif entre les différents personnages (narrateur inclus) qui, avec d'autres procédés, relève de cette polyphonie, ainsi que la minimisation de la figure du narrateur, ne constituent pas des objectifs en soi, mais sont le fait d'une stratégie. Après observation, il se trouve en effet que le narrateur est finalement loin d'être absent ou discret, et qu'il est manifesté alors même qu'il pourrait sembler laissé dans les marges du texte. Par exemple, sa langue est parfois rendue ostensiblement différente de celle des autres personnages comme s'il s'agissait d'empêcher toute identification à ceux-ci. De même, des procédés tels que le discours indirect libre, le discours direct libre, la zone de personnage et la narration personnelle rétrospective, permettent de suggérer une désolidarisation ou au contraire une fusion avec ces autres personnages. C'est dans les interstices du texte, au niveau

des choix d'écriture concernant les locuteurs des différents modes de restitution des paroles de personnages, et parallèlement à l'histoire racontée qu'un autre sens est créé, qui constitue une version décalée par rapport au texte officiel.

Par le procédé de la prolifération narrative, les nouvelles sont une représentation textuelle de la réalité du discours selon Bakhtine :

> Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.[1]

En effet, comme tout énonciateur, le narrateur n'est jamais seul dans son discours et n'en est, par conséquent, pas le seul géniteur. Mais la prolifération narrative ne permet pas seulement à l'écriture de produire, stratégiquement, un texte qui héberge d'autres discours. Elle est aussi le procédé par lequel deux textes sont élaborés simultanément qui sont en dialogue/conflit parce qu'ils relèvent d'objectifs contradictoires : être moralement acceptable pour le lecteur pour l'un, et servir le projet auctorial pour l'autre. Cette tension au sein du discours narratif résulte du fait que l'écriture des nouvelles n'est pas libre. Elle est sous contrôle, et élabore des stratégies afin de contourner les interdits tout en semblant les observer. Elle met donc en « présence dans le même discours de[s] positions contraires qui ne se résolvent pas dans une synthèse, mais qui restent en interaction au sein d'une structure dynamique centrifuge ».[2] C'est ainsi qu'elle passe de la polyphonie au dialogisme, disposition du texte selon laquelle « deux voix se disputent un seul acte de locution. Entendons par là

---

1 Bakthine est cité par Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique* (Paris : Seuil, 1981) 77. In Laurent Jenny, « Dialogisme et polyphonie », *Méthodes et problèmes*, Genève, Dpt de français moderne, 2003. http://www.unige.ch/framo/enseignements/methodes/dialogisme/

2 Jean-Marie Grassin, *Dictionnaire International des termes littéraires*. Dictionnaire en ligne.

que […] il y a un seul locuteur, c'est-à-dire un seul responsable de la parole ».[1]

Si dialogisme et dialogue ont une étymologie commune, leur finalité n'est pas la même. En effet, le dialogue vise à une résolution. C'est un « entretien entre deux personnes », ou encore, dans le domaine musical, il décrit des « parties qui se répondent et qui souvent se réunissent » (Littré) ; par extension, à partir du dix-neuvième siècle, il désigne aussi « une discussion visant à trouver un terrain d'accord » (Larousse). En revanche, le dialogisme ne suppose pas la résolution des positions antagonistes. Celles-ci restent « en interaction », ou en « dispute » selon le terme de Ducrot.

Cette dimension dialogique ajoute encore à la subversivité déjà constatée des nouvelles. Elle valide cette subversivité comme caractéristique inhérente au texte en montrant que malgré les concessions parfois faites à la censure, l'auteur n'est pas disposé à adopter les voies du didactisme de rigueur qui impose une résolution des conflits et un triomphe de ce qui est vu comme moralement bon. Il ne cherche pas à produire une œuvre complaisante, mais veut plutôt produire un texte « honnête » et « sincère », qui « révèle la vie ».[2] Dans les nouvelles, le dialogue conflictuel qu'est finalement le dialogisme est le centre même de l'écriture.

La forme « nouvelle » sied finalement mieux à l'écriture hardyenne que le roman parce qu'elle est propice à abriter le conflit. Le genre romanesque, de surcroît au dix-neuvième siècle victorien avec sa dimension didactique et moralisante, est, lui, incompatible avec le conflit alors qu'à l'inverse la poésie l'annule : la forme poétique neutralise toute tension puisqu'elle donne une expression à ce qui ne peut se dire ouvertement. La nouvelle occupe une position médiane en ce qu'elle donne une place à la tension qui caractérise l'œuvre hardyenne et qui oppose les aspirations de l'auteur et la mission officielle de l'écrivain.

---

1 Laurent Jenny résume la pensée de Ducrot dans « Dialogisme et polyphonie », *op. cit*.

2 « […] which reflects and reveals life ». Thomas Hardy, *Candour in English Fiction*, op; cit. Les termes entre guillemets proviennent également de cet essai.

Dans *The Well Beloved*, ce que dit Pierston à Marcia à propos de leur propre histoire fait écho à la cohérence et l'ordre que doit représenter l'art, et en particulier le roman :

> « It is extraordinary what an interest our neighbours take in our affairs, » he observed. « They say 'those old folk ought to marry; better late than never'. That's how people are — wanting to round off other people's histories in the best machine-made conventional manner […]. »

Quelques lignes plus loin, le narrateur-auteur reprend la métaphore que transporte « round off » pour ironiser sur les exigences des voisins : tout comme les critiques, ils ne se satisfont que d'une histoire linéaire dont la fin scelle la résolution des conflits et le retour à l'ordre :

> And so the zealous wishes of the neighbours to give a geometrical shape to their story were fulfilled almost in spite of the chief parties themselves.

La figure géométrique en question peut donc être un cercle (l'image contenue dans « round ») : le début (l'ordre) et la fin (le retour à l'ordre) se confondent après que le chaos a été vaincu. Le caractère grotesque de la cérémonie avec une mariée vieillissante montre combien Thomas Hardy désapprouve les fins selon lui artificielles imposées au roman dont la forme est en soi un carcan étroit. Sur ce terrain, la nouvelle offre une plus grande liberté. Avant 1900, elle est un genre tout neuf dont l'acte de naissance officiel remonte à moins de trois décennies. Moins répandue auprès du public, elle est donc aussi moins investie par ses attentes, celles des éditeurs, des critiques et des censeurs, que son aîné le roman. D'autre part, sa forme en fait un genre plus intense qui bouscule le lecteur « épris de solutions nettes »[1] parce qu'elle n'a pas le temps de « quadriller méthodiquement le terrain » à la façon du roman mais « procède avec la fulgurance du raid-surprise, par incursions vivement menées suivies de

1 Tibi, *La Nouvelle*, *op. cit.*, 24.

replis provisoire ».[1] Si le roman victorien doit chercher à représenter ou restaurer l'ordre et célébrer son triomphe, la nouvelle est donc un espace d'intranquillité et ne peut viser un tel objectif : elle dérange le lecteur en le gardant sur le qui-vive, en alerte, prêt au rebondissement qu'il sait proche.

Pour toutes ces raisons, tensions, discordance et conflits sont l'essence-même de la nouvelle, de même qu'ils sont au cœur de l'écriture tant que celle-ci subit la pression du public. Du roman et de la nouvelle, c'est la seconde qui incarne le mieux l'écriture hardyenne d'avant 1900. Chez Thomas Hardy, la nouvelle est la rencontre naturelle entre une écriture et un genre.

Et si le texte se caractérise par une dimension dialogique, mise en lumière par la prolifération narrative, on peut se demander si l'observation des différents types de focalisation mène à la même conclusion.

1 Tibi, *La Nouvelle*, *op. cit.*, 31.

Chapitre III

Le discours narratif :

Polymodalité et instabilité du texte

La polyphonie est l'état d'un texte qui présente une pluralité de voix. Elle s'accompagne assez logiquement d'une polymodalité, autrement dit du mouvement constant du point focal. La prolifération narrative qui caractérise les nouvelles de Thomas Hardy crée donc une polyphonie de même qu'une polymodalité, laquelle rend les textes instables en raison d'un effet d'absence de centre. Ainsi, à l'égal de la polyphonie, la polymodalité entraîne, semble-t-il, une minimisation du rôle du narrateur puisque le lecteur est contraint à perpétuellement recadrer sa propre perspective sur un texte en perpétuel mouvement qui paraît ne pas avoir d'ancrage.

Voici un premier extrait tiré de « The Waiting Supper » (CM). Les deux amants d'autrefois Nicholas et Christine se retrouvent et s'apprêtent à dîner lorsqu'un messager vient annoncer le retour imminent d'un mari détesté que Christine croyait mort :

> It is unnecessary to dwell further upon the parting. There are scenes wherein the words spoken do not even approximate to the level of mental communion between the actors. Suffice it to say that part they did, and quickly; and Nicholas, more dead than alive, went out of the house homewards.
>
> Why did he ever come back? During his absence he had not cared for Christine as he cared now. If he had been younger he might have felt tempted to descend into the meads instead of keeping along their edge. The Froom was down there, and he knew of quiet pools in that stream to which death would come easily. But he was too old to put an end to himself for such a reason as love; and another thought, too, kept him from seriously contemplating any desperate act. His affection for her was strongly protective, and in the event of her requiring a friend's support in future troubles there was none but himself left in the world to afford it. So he walked on.[1]

Dans ce long passage plusieurs types de focalisations se côtoient, ce qui accentue le rythme rapide du passage, tel un échange de balles entre deux joueurs, déjà suggéré par le découpage en paragraphes. Ainsi les premières lignes sont caractéristiques du discours narratif avec focalisation omnisciente, au moins jusqu'à « quickly ». Le narrateur ne fusionne pas ici avec le personnage, mais s'en distancie plutôt. C'est ce que suggère le

1 « The Waiting Supper » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 626.

recours à des expressions que le lecteur reconnaît immédiatement comme des idiosyncrasies du discours narratif hors narration personnelle rétrospective (NPR) : « it is unnecessary… » et « suffice it to say ». La portion qui suit le point virgule peut en revanche être interprétée comme une NPR, avec une double focalisation. Ensuite, la question peut être lue à la fois comme un discours indirect libre (DIL) de pensées, avec focalisation interne, et comme une portion de discours narratif avec cette fois une focalisation externe. La même alternative se présente pour la suite, jusqu'à « edge », quoiqu'une possibilité de NPR ne soit pas à exclure. De « The Froom » à « easily », le DIL est exclu mais une zone de personnage (ZP) est possible pour « quiet pools » ou « come easily ». Pour la suite de ce deuxième paragraphe le DIL reste inenvisageable, de même cette fois qu'une ZP. Seul le discours narratif, en focalisation zéro, ou le discours narratif en NPR avec double focalisation, interne et externe, sont possibles. L'écriture prévoit donc le personnage de Nicholas comme narrateur-focalisateur possible et admet comme équivalents son point de vue et celui du narrateur. La distance entre ces deux instances textuelles est ici minimale. L'écriture, en empathie avec Nicholas, fait de celui-ci une figure inversée de l'amoureux romantique que le lecteur victorien peut attendre. C'est du moins ce qui est donné à lire dans la version en recueil de 1913. En revanche, la nouvelle telle qu'elle paraît en 1887-1888 dans *Harper's Weekly* et *Murray's Magazine* présente un personnage plus conforme à l'idéal romantique : il est réellement tenté de mettre fin à ses jours et ne se considère pas trop vieux pour mourir d'amour.[1] En 1913, le texte revoit donc à la baisse les exploits amoureux de Nicholas (dans son étude sur les différentes révisions des textes, Martin Ray signale également que dans la version en périodique, le jeune homme parcourait plus de trente kilomètres pour danser avec Christine alors que cette distance est réduite de moitié dans le recueil)[2] sans toutefois modifier son sentiment. Nicholas perd de son héroïsme et de son désespoir, lesquels contribuaient sans doute à l'introduire favorablement auprès d'un lecteur qui aurait pu être prompt à

1 Martin Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 275.
2 *Ibid*.

condamner les ambitions amoureuses d'un roturier se soldant finalement par un faux veuvage et un non mariage.

L'écriture, plus libre en 1913, n'a sans doute plus besoin, ou moins besoin, de flatter les attentes d'un tel public. Elle peut se permettre de faire de Nicholas un amoureux certes, mais aussi de lui donner les caractéristiques d'une figure moins romantique que l'idéal du même nom, affairé à cultiver son désespoir. Cette figure est celle de l'utilitariste altruiste (une fois encore la proximité de la pensée de Thomas Hardy avec celle de John Stuart Mill est notable),[1] qui avant tout raisonne en fonction de ce qu'il convient de faire afin de générer un bien pour autrui. Ainsi Nicholas a-t-il tous les attributs de l'amoureux romantique : il aime, il est malheureux (l'écriture lui prête d'ailleurs à dessein des expressions appartenant au champ lexical de l'amour romantique tels que « plus mort que vif », immédiatement reconnaissable par le lecteur victorien). Il a remporté une épreuve pour gagner le cœur de sa belle puisqu'il s'en est allé faire fortune et se cultiver pendant de nombreuses années, mais un nouvel obstacle l'empêche de s'unir à sa dame, le retour inattendu de l'époux supposément mort. Mais c'est justement alors que l'écriture, tout comme Nicholas, refuse de céder à la tentation romantique, et laisse la raison l'emporter. Nicholas rencontre certes la fatalité, mais elle ne le tue pas puisqu'il décide de s'en accommoder et de trouver une autre raison de vivre que l'amour de Christine. Il n'a donc que faire de mourir, il lui est plus utile de vivre puisqu'il pourra alors offrir son aide affectueuse à Christine.

Le conséquentialisme[2] l'emporte ainsi sur l'idéal romantique (mourir de ne pouvoir aimer librement l'être cher) repoussé comme un réflexe de la jeunesse. L'écriture pose ici le romantisme, et l'idéal de l'amour romantique tel qu'il est présenté dans les romans victoriens censés véhiculer une norme

1 Une référence à la philosophie de Mill a déjà été soulignée lors du propos sur l'indépendance de Sally dans « Interlopers at the Knap », écrite en 1884. « The Waiting Supper » est rédigée trois années plus tard.

2 Le conséquentialisme pose que « ce sont les conséquences d'une action donnée qui doivent constituer la base de tout jugement moral de ladite action. Ainsi, d'un point de vue conséquentialiste, une action moralement juste est une action dont les conséquences sont bonnes. […] L'utilitarisme est, historiquement, la principale théorie morale conséquentialiste. Il tient pour juste l'action qui engendre le plus de bonheur pour l'ensemble de tous les agents, le *bonheur* étant défini comme la maximisation des plaisirs et la minimisation des peines ». Source : Wikipédia ; entrée : Conséquentialisme.

morale, comme un stade de l'enfance de la pensée et non de sa maturité. Elle prône au contraire une clairvoyance débarrassée des illusions qui masquent la réalité « des relations entre les sexes », et un conséquentialisme au sens de l'utilitarisme de Stuart Mill qui prend le sens de « l'hédonisme solidaire et qualitatif »[1] de Nicholas dont le bonheur est subordonné à celui de Christine. Les choix des personnages en réponse aux événements ultérieurs relèvent de la même disposition utilitariste hédoniste, puisque c'est la recherche du bonheur, défini comme un état où les quantités des plaisirs et des déplaisirs sont inversement proportionnelles, qui les motive et non l'adhésion à un code moral. C'est ainsi que, tout comme Nicholas s'estimait trop âgé pour mourir d'amour, lui et Christine décident finalement que leurs cheveux blancs les dispensent désormais du protocole d'usage et qu'ils peuvent, à leur aise, finir leur vie à s'aimer sans s'unir maritalement. Après l'entorse à l'amour romantique présenté comme peu utile, l'écriture pose ici comme superflu ce passage obligé pour les Victoriens qu'est le mariage. Nicholas, qui donc considère en conséquentialiste que son suicide ne servirait à rien, acquiert alors sa complète dimension d'anti-héros romantique puisque son désir d'épouser la femme qu'il aime s'émousse :

> […] occasionally he ventured to urge her to consider the case, though he spoke not with the fervour of his earlier years.[2]

D'ailleurs, le mariage est ici inutile à l'épanouissement des intéressés et Christine assure qu'ils sont bien plus heureux ainsi :

1 L'expression est utilisée par Michel Onfray dans son exposé de la philosophie de J. S. Mill. Il parle par contraste de « l'hédonisme solitaire et quantitatif » de J. Bentham. Université Populaire de Caen, séminaire de philosophie hédoniste. Cours du mardi 23 janvier 2007 (synopsis disponible à l'adresse http://perso.orange.fr/michel.onfray/programme_up_Michel_Onfray.htm) retransmis sur France Culture, août 2007.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 632.

> ‘Is it worth while after so many years?’ she said to him. ‘We are fairly happy as we are — perhaps happier than we should be in any other relation, seeing what old people we have grown’.[1]

Les lois qui régissent cette institution sont par ailleurs un moyen légitime « d’assujettissement », selon Mill, de la femme à son époux, notamment de Christine à Bellston, un homme brutal qui s’en est allé courir le monde avec son argent[2] et dont l’absence ne suffit pas à rendre sa liberté à l’épouse délaissée. Au regard de ces lois, Christine est en effet entièrement soumise à son mari, qui peut user de sa fortune et lever la main sur elle comme bon lui semble. C’est bien ce qu’écrivait John Stuart Mill dans *The Subjection of Women* quelque vingt années plus tôt, et qui envisage le mariage tel qu’il existe alors comme un lien de servitude :

> Marriage is the only actual bondage known to our law. There remain no legal slaves, except the mistress of every house.[3]

Et tout comme John Stuart Mill avait dans son « Statement on Marriage » daté du 6 mars 1851, renoncé à ses droits légitimes, qualifiés « d’odieux » (« odious »),[4] sur sa femme en matière de propriété (les biens matériels mais aussi le corps de l’épouse sont propriété de l’époux) et de liberté d’action,[5] Nicholas accepte la décision de Christine dont le peu d’engouement pour le mariage finit par le gagner à son tour :

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 632.
2 « ‘But after a time he got weary […] of her […] and he betook himself again to his old trick of roving — with her money’ ». *Ibid*., 619.
3 « The Subjection of Women », *Essays on Equality, Law, and Education*, *The Collected Works of John Stuart Mill,* ed. John M. Robson (Toronto: University of Toronto Press, London: Routledge and Kegan Paul, 1963-1991, 33 vols) vol. XXI, [259-341] *The Online Library of Liberty* (http://oll.libertyfund.org/)
4 Voir note suivante.
5 « Being about, if I am so happy as to obtain her consent, to enter into the marriage relation with the only woman I have ever known, with whom I would have entered into that state; and the whole character of the marriage relation as constituted by law being such as both she and I entirely and conscientiously disapprove, for this among other reasons, that it confers upon one of the parties to the contract, legal power and control over the person, property, and freedom of action of the other party, independent of her own wishes and will; I, having no

> But occasionally he ventured to urge her to consider the case, though he spoke not with the fervour of his earlier years.[1]

Le héros romantique s'est fatigué, et après avoir renoncé à mettre fin à ses jours, il a fini par se laisser convaincre de sacrifier à l'autre idéal, celui de l'union sacrée avec la femme aimée. C'est la relation que crée le sentiment qui compte (« we are fairly happy as we are ») et non celle engendrée par le mariage (« perhaps happier than we should be in any other relation »). A nouveau John Stuart Mill est évoqué obliquement, qui écrivait en 1832-1833 dans l'essai « On Marriage » des propos que Thomas Hardy aurait pu lui-même rédiger ou glisser dans la bouche de ses personnages, tant est grande la proximité de la pensée et de la forme d'expression des deux auteurs :

> Marriage is really, what it has been sometimes called, a lottery; and whoever is in a state of mind to calculate the chances calmly and value them correctly, is not at all likely to purchase a ticket. Those who marry after taking great pains about the matter, generally do but buy their disappointment dearer.[2]

Dans les premières versions du texte, Nicholas est donc, stratégiquement semble-t-il, plus romantique qu'il ne l'est ensuite en

---

means of legally divesting myself of these odious powers (as I most assuredly would do if an engagement to that effect could be made legally binding on me), feel it my duty to put on record a formal protest against the existing law of marriage, in so far as conferring such powers; and a solemn promise never in any case or under any circumstances to use them. And in the event of marriage between Mrs. Taylor and me I declare it to be my will and intention, and the condition of the engagement between us, that she retains in all respects whatever the same absolute freedom of action, and freedom of disposal of herself and of all that does or may at any time belong to her, as if no such marriage had taken place, and I absolutely disclaim and repudiate all pretension to have acquired any *rights* whatever by virtue of such marriage ». *Essays on Equality, Law, and Education*, *The Collected Works of John Stuart Mill, op. cit.*, vol. XXI, 97.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 632.
2 « On Marriage », *Essays on Equality, Law, and Education*, *The Collected Works of John Stuart Mill, op. cit.*, vol. XXI, [35-51].

recueil. En 1913 en effet, lorsque le climat moral qui pèse sur les écrivains s'est quelque peu assoupli, le texte réduit sa tendance à cultiver la sympathie du lecteur, ce qu'il faisait au moyen des ingrédients imparables que sont le désespoir de l'amoureux pauvre et son adoration pour l'aimée riche. Il se sert plutôt de Nicholas et de son cheminement jusqu'à la résolution de sa quête pour afficher plus franchement sa position de désaveu de l'institution du mariage qui, entre autre effet pervers, contribue à reproduire un esprit de classe (dont l'auteur eut lui-même à souffrir) et ne mène pas nécessairement au bonheur. Le parti pris est en faveur de Nicholas et de la pensée hétérodoxe qu'il représente : ce personnage ambitionne de se marier hors de sa classe sociale, se détourne de l'amour romantique à tendance suicidaire auquel il préfère un amour hédoniste sur le modèle posé par Stuart Mill, et conclut finalement à la non nécessité du mariage.

Dans les deux premiers paragraphes cités, l'écriture ne se contente pas de présenter au lecteur le choix de Nicholas et d'écorner au passage les représentations traditionnelles de l'amour. Elle alterne également les points de vue du narrateur et du personnage, donnant ainsi au lecteur l'impression d'un changement de perspective sur le texte, notamment lorsqu'elle manifeste la singularité du narrateur par des expressions repérables (« it is unnecessary… », « suffice it to say »). Mais cette apparente diversité est trompeuse parce qu'une seule vision domine, incarnée par les deux instances que sont le narrateur et Nicholas, et qui est contraire à ce que le lecteur attend et considère comme conforme à sa morale. Comme dans un jeu de miroir qui renvoie la même image tout en créant une impression de multitude, le texte semble offrir différents angles de vision mais un seul message est diffusé. Le lecteur n'a donc aucun référent à qui s'identifier ou dont il puisse se réclamer puisque le texte le laisse sans ses repères, ou les met à mal. C'est ainsi que le mari, par définition représentant d'un ordre sociétal, moral et religieux, est le « villain ». En effet, il n'est pas un bon époux, comme le dit un villageois : « '[…] he was not a good husband to the young lady by any means' […] »[1] ; il est également violent, comme l'atteste la cicatrice laissée

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 619.

sur le visage de sa femme lors d'une querelle dont il est coutumier. Et que l'auteur soit passé de la preuve du changement de Bellston (lequel tient des propos qui en témoignent)[1] dans la version en périodique à la simple supputation, au simple souhait, émis par Christine, de ce changement dans le recueil (« '[and he may have become kind now — not as he used to be' […] Yes, perhaps, Nicholas, he is an altered man — we'll hope he is.'»)[2] est significatif. Cela signifie qu'en 1913 l'écriture s'enhardit et suggère explicitement qu'il est inutile de croire en un amendement de Bellston. Prenant le contre-pied de la parabole du fils prodigue, la nouvelle présente donc un homme qui s'en est allé avec la fortune, non de son père mais de sa femme et qui revient, une dizaine d'années plus tard (« '[…] that was nine years ago' »),[3] probablement aussi mal intentionné envers sa femme qu'auparavant. C'est en tout cas ce que suggère l'écriture en restant silencieuse sur Bellston et en laissant à Christine la responsabilité de suppositions et d'espoirs que Nicholas a tôt fait de balayer : « 'Christine, he has [returned] to. . . But I'll say no more' ».[4] Il s'avère que Bellston ne reviendra jamais. Mais la preuve de sa mort n'étant jamais avérée, il reste présent entre les deux amoureux en tant que menace potentielle de leur séparation prochaine, et les empêche d'être unis de façon « indissoluble » par les liens officiels du mariage : « They were in close communion, yet not indissolubly united ».[5] Et c'est peut-être, suggère le texte, cette possible menace et sa conséquence, le désir perpétuellement attisé sans être assouvi parce que la possession de l'être aimé n'est jamais acquise, qui sauve l'amour de Nicholas et de Christine et le rend résistant au temps. L'amour est donc une maladie dont le mariage guérit : « Lovers, yet never growing cured of love ».[6] La nouvelle de 1913 se lit alors comme un réquisitoire contre le mariage et ses effets, jugés ici plus franchement néfastes que dans la version de 1887-1888 où l'emphase est plutôt mise sur la force du sentiment de Nicholas dont le profil est inspiré par le héros

1 Ray apporte des informations à ce sujet, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op cit*., 274.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 625.
3 *Ibid*., 619.
4 *Ibid*., 625.
5 *Ibid*.,, 629.
6 *Ibid*.

éponyme de *The Poor Man and the Lady*. En 1913, Nicholas est rendu moins dépendant de Christine (sa ferme n'est plus sur les terres du père, et à la fin, leurs deux maisons sont distantes d'environ cinq cents mètres et non plus de deux cents)[1] et par conséquent leur renonciation au mariage est, bien plus qu'en 1887-1888, un choix et non le résultat des circonstances.[2] En 1913, le lecteur est stratégiquement isolé dans sa *Weltanschauung* sans les passerelles que l'écriture fournissait en 1887-1888 où Nicholas y est un héros plus romantique, plus prompt à mourir d'amour.

Dans la nouvelle parue en recueil, l'écriture est donc parvenue à combiner plusieurs procédés, l'inscription sémantique de ce qui est peu verbalisable (un personnage dit explicitement qu'il est inutile de sacrifier sa vie pour un amour perdu, l'amour n'induit pas nécessairement le mariage ni le mariage le bonheur) et, procédé déjà utilisé en 1887-1888, la succession de différents points de vue qui donnent un effet d'une varieté de discours alors qu'une seule vision s'exprime et sature l'espace textuel. En 1913, le lecteur est ainsi laissé seul et sans autre repère que celui que le texte lui impose, les seuls personnages représentant l'ordre patriarcal dont il est issu, le père et le mari, étant discrédités dans leur rôle. En effet, le premier meurt assez vite et commet l'erreur de choisir pour sa fille un mauvais époux. Le second, l'époux en question, est violent et ne contribue pas à fonder une famille harmonieuse telle que l'idéalisent les Victoriens. Il ne reste au lecteur qu'à prendre parti pour les deux personnages qu'il n'est, de prime abord, pas enclin à soutenir, le roturier qui aime au dessus de son rang et l'aristocrate bien décidée à ne plus se marier, tous les deux convaincus que le mariage n'est pas la clé du bonheur. La pleine dimension subversive du texte est ainsi atteinte en 1913.

Voici à présent la suite du paragraphe :

> Meanwhile Christine had resigned herself to circumstances. A resolve to continue worthy of her history and of her family lent her heroism and dignity. She called Mrs. Wake, and explained to that worthy woman as much as what had occurred as she

1 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op cit*., 275.
2 Brady, *op. cit*, 177, citée in *ibid*.

> deemed necessary. Mrs. Wake was too amazed to reply; she retreated slowly, her lips parted; till at the door she said with a dry mouth, 'And the beautiful supper, ma'am?'[…].[1]

Cette suite marque le retour à l'omniscience narratoriale stricte, hors narration personnelle rétrospective (NPR). « Meanwhile » en effet ne peut être attribuable qu'au narrateur omniscient, seul habilité à établir ici un lien de simultanéité entre les deux épisodes. Cette focalisation se poursuit dans la seconde phrase. Une NPR par Christine, autrement dit une focalisation double, serait envisageable, n'était le substantif « heroism » qui invite plutôt à classer cette indépendante en focalisation zéro. L'axiologique « heroism » rend compte d'un jugement de valeur, et voir ici une NPR, c'est-à-dire une fusion narrrateur-personnage, impliquerait que le narrateur prête à Christine cette capacité à s'évaluer aussi favorablement, et que donc il la soupçonne d'immodestie. Cela ébranle fortement la cohérence du personnage de veuve qu'est devenue Christine tel qu'il a été construit par le texte. En revanche, « heroism », interprété comme procédant du seul jugement du narrateur, sous-entend plutôt une certaine admiration pour cette femme prête à sacrifier son bonheur à l'honneur du nom qu'elle porte. Dans cette indépendante en focalisation zéro, « worthy » et « dignity » peuvent être envisagés comme deux occurrences de zone de personnage (ZP) qui, elle, implique une focalisation interne. Ensuite « She called Mrs Wake » est soit en focalisation double (NPR), soit en focalisation externe, tout observateur extérieur pouvant présenter la scène ainsi. Le reste de la phrase est en focalisation zéro, ou en focalisation double (NPR). La focalisation externe est en effet ici exclue, « what had occurred » impliquant l'établissement d'une relation d'antériorité-postériorité incompatible avec la focalisation externe, « deem » et « worthy » impliquant pour l'un une explication quant au processus mental ayant mené au choix de ce que Christine livre à Mrs Wake, pour l'autre un jugement de valeur ; l'un et l'autre peuvent en revanche relever soit du narrateur (focalisation zéro) soit du narrateur fusionnant avec Christine en NPR (focalisation double).

---

1 « The Waiting Supper » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 626.

Le procédé de polyfocalisation a ici la même fonction stratégique que précédemment. Il sert à donner l'impression d'une alternance de point de vue alors qu'une seule idée est exprimée, idée rendue essentiellement par l'adjectif « worthy » qui qualifie Christine autant que Mrs Wake, et qui est le fait de plusieurs focalisations. Quel que soit l'angle d'approche, Christine est ainsi aussi digne de l'estime du lecteur que l'est la femme du fermier-locataire de son ancienne demeure (celle-ci appartient à un nouveau propriétaire puisque le frère de Christine a vendu le domaine). Le texte manipule ici la perception que le lecteur a de Christine, à la manière d'un message subliminal. Les deux femmes entretenant un lien d'identité créé par l'adjectif qu'elles partagent (« worthy »), il est en fait implicitement suggéré « Christine is as worthy as Mrs Wake ». Le lecteur est ainsi préparé à réagir en faveur de Christine lors des événements à venir, notamment lorsque cette dernière annoncera sa décision de ne plus se marier, et qu'elle rejettera le mariage comme un remède contre l'amour, se faisant ainsi le porte parole de l'auteur qui affirmait que l'amour se nourrit de la présence, mais étouffe si le contact est trop étroit.[1] Le texte a déjà, ailleurs, cultivé la faveur du lecteur afin de légitimer la position de Christine, notamment lorsqu'il était question de la cicatrice due à la brutalité du mari et de la situation financière de la jeune femme. Dépendante de son père puis de son mari, la mort du premier et l'absence du second la laissent à la merci d'un troisième homme, le frère, lequel décide de vendre la propriété qui lui revient en titre. Hardy ici est l'observateur qui donne à sa fiction un rôle sociologique, celui de rendre compte d'une vérité qui le heurte : l'épousée devient la propriété légale du mari, et est donc bien avisée de réfléchir avant de convoler. En 1918 d'ailleurs, Hardy confie à son amie Florence Henniker que s'il était une femme, il hésiterait à se marier, surtout qu'à cette date la femme a gagné en émancipation (notamment le droit de vote pour les plus de trente ans).[2]

La polyfocalisation ne produit pas seulement l'effet d'une prolifération des points de vue alors qu'en vérité un seul message est livré au lecteur. Elle contribue aussi à ancrer ce texte dans la modernité dans la mesure où il

1 Voir note 1 page 228.
2 *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, VI, 283.

est instable. En effet, le point de vue du narrateur omniscient n'est pas fixe, mais alterne avec d'autres modes plus limités (focalisation interne, focalisation externe) qui eux–mêmes alternent. Une multitude de points de vue se relaient donc qui réajustent chaque fois l'angle de vision. Le texte de nouvelles hardyen est ainsi turbulent, en perpétuel mouvement, comme s'il avait renoncé à la constance rassurante d'un seul mode de narration. En cela il exprime un flux intranquille qui contrarie toute aspiration à la permanence.[1] Il illustre ce que dira plus tard Beckett à propos de l'écriture en général : « […] writing is not *about* something; it *is* that something itself »[2] : plus qu'il ne dit l'instable, le texte des nouvelles, par la polyfocalisation, est l'instable. Il retranscrit le chaos auquel se heurte la conscience dans sa quête vaine d'absolu et de permanence. Rosemary Sumner voit en *Jude the Obscure* l'ébauche d'une forme d'écriture qui anticipe avec un demi-siècle d'avance la pensée de Becket :

> Writing more than fifty years later [after Thomas Hardy wrote *Jude the Obscure*], Beckett said, 'The chaos is all around us. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.' *Jude the Obscure* is an early step in that direction.[3]

Les nouvelles cependant, écrites pour la plupart avant ce roman, transcrivent déjà cette inconstance ; elles lui donnent une forme et la rendent perceptible, et en cela elles s'inscrivent dans la modernité.

La polyfocalisation est aussi manifeste à l'échelle de la phrase, le point focal étant instable et se déplaçant constamment. L'effet d'instabilité est alors décuplé, comme le montre cette scène de « Fellow-Townsmen » (WT),

---

1 Voir aussi Nathalie Bantz, « A Reading of the *Wessex Tales* » *The Thomas Hardy Journal*, May 2003, vol. xix, 25-32. Cet article est un résumé de « Thomas Hardy et *The Wessex Tales* : Crise de la perception du réel », Mémoire de D.E.A, Université de Metz, Octobre 1998.

2 Samuel Beckett, *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (Faber, 1972) 14. Italiques dans le texte. In Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit*., 2.

3 *Ibid*., 70.

dont l'action est située quatre mois après l'accident en mer de Mrs Downe et Mrs Barnet. Seule la première a survécu :

> One September evening, four months later, when Mrs Barnet was in perfect health, and Mrs Downe but a weakening memory, an errand-boy paused to rest himself in front of Mr Barnet's old house, depositing his basket on one of the window-sills. The street was not yet lighted, but there were lights in the house, and at intervals a flitting shadow fell upon the blind at his elbow. Words were also audible from the same apartment, and they seemed to be those of persons in violent altercation. But the boy could not gather their purport, and he went his way.
>
> Ten minutes afterwards the door of Barnet's house opened, and a tall closely-veiled lady in a travelling-dress came out and descended the freestone steps. The servant stood in the doorway watching her as she went with a measured tread down the street. When she had been out of sight for some minutes Barnet appeared at the door from within.[1]

Le passage débute par une focalisation strictement omnisciente : une narration personnelle rétrospective (NPR) par Barnet est exclue car celui-ci ne peut voir la scène ; une NPR par le garçon de course l'est tout autant en raison de la précision des informations fournies dont il ne peut avoir connaissance ; une focalisation externe ne peut non plus être envisagée ici étant donné que des détails tels que « weakening » ou encore « to rest himself » ne relèvent pas de ce qui est visible par n'importe quel observateur, mais d'un savoir omniscient qui seul permet d'évaluer l'intensité du souvenir que Mrs Downe laisse encore dans les esprits quatre mois après sa mort, ainsi que la raison pour laquelle le jeune homme s'arrête devant la maison de Barnet. La fin de la phrase en revanche, où il est dit que le coursier dépose son bagage sur le rebord d'une fenêtre, relève d'une focalisation externe. De « The street » à « house » la focalisation est interne, le focalisateur étant le coursier, puis elle devient externe : le coursier est vu plutôt qu'il ne voit comme le signale « his elbow » ; une NPR est cependant possible. De « words » à « altercation » la focalisation est interne, le focalisateur étant le garçon, puis pour la dernière phrase de ce

1 « Fellow-Townsmen » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 99-100.

paragraphe, elle devient omnisciente. C'est aussi le cas de la seconde indépendante « and he went his way », qui pourrait d'abord passer pour une focalisation externe. Or la conjonction « and » ne fait pas ici que lier les deux indépendantes dans une relation de consécution, elle signale également un lien de cause à effet dont seul le narrateur en focalisation zéro peut rendre compte : c'est parce qu'il ne parvient pas à saisir la raison de la dispute que le garçon de course poursuit à ce moment-là son chemin. Une NPR est également possible pour cette portion. La première phrase du paragraphe qui suit est en focalisation externe, avec une réserve pour le complément de temps qui lui relève plutôt de la focalisation zéro (la focalisation externe et la focalisation zéro sont les deux seules possibilités car n'y a personne pour incarner une focalisation interne). Ce complément, qui rend compte de la durée écoulée entre deux moments, est une anaphore non pas cotextuelle mais contextuelle. Il est à la fois une allusion oblique à l'événement passé, le départ du garçon, et une annonce tout aussi indirecte qu'un autre événement se prépare et dont le reste de l'indépendante fait état, l'ouverture de la porte. Ce complément sous-entend une mise en mémoire des événements qui seule permet ensuite leur mise en perspective l'un par rapport à l'autre. Or la focalisation externe n'implique pas une mémoire des événements. Elle ne permet que des liens de consécution immédiate signalés par exemple par « puis », « ensuite ». De « The servant » à « street », la focalisation est externe mais « measured » peut relever d'une focalisation par le domestique en question ; cette phrase peut aussi être une NPR de ce même domestique, ce qui était impossible pour le début de ce deuxième paragraphe. La dernière phrase mobilise deux focalisations différentes. Jusqu'à « minutes » le focalisateur peut être le domestique (une focalisation externe est à rejeter en raison du complément de temps pour les mêmes raisons que précédemment). Il peut aussi être le narrateur omniscient au vu de la suite de la phrase où cette fois le focalisateur ne peut plus être le domestique car ce dernier ne peut voir arriver Barnet derrière lui. Cette portion est donc focalisée par le narrateur qui restreint d'une certaine façon son angle de vision en présentant la scène à partir d'un point focal situé devant la maison. Une focalisation externe est exclue parce que l'homme qui apparaît

est immédiatement identifié comme étant Barnet : c'est ici le narrateur qui renseigne le lecteur.

Les alternances de focalisation sont ici tout aussi stratégiques que précédemment. Elles masquent l'omniscience, ou tout au moins évitent que celle-ci n'envahisse le paragraphe et ne laisse apparaître trop clairement le parti pris du texte en faveur de Barnet. Le lecteur est donc invité à se poser en double du garçon de course puis de tout autre observateur possible à ce moment de la soirée, et à calquer son regard sur celui de ces témoins fortuits bien plus neutres que ne l'est le narrateur. La neutralité de ce dernier, notable au début de la nouvelle, a en effet déjà été écornée quelques pages avant le passage, comme si cette intance n'avait pu se retenir plus longtemps de garder le silence sur une épouse acariâtre dont le caractère ne peut qu'inspirer légitimement à Mr Barnet le regret de ne pas avoir plutôt choisi la modeste Lucy. Mrs Barnet était alors désignée comme « [Mr Barnet's] handsome Xantippe »,[1] une métaphore à l'attention du lecteur lettré que programme le texte et qui est susceptible d'en comprendre les présupposés. Dans le passage étudié, l'écriture dissimule plutôt l'influence que, par le biais du narrateur-focalisateur omniscient, elle cherche à exercer sur le lecteur. Il s'agit de gagner ce dernier à la cause de Barnet, et ironiquement, de lui faire renier un pan de sa morale, puisqu'au final, le personnage est censé préférer à l'épouse légitime de bonne naissance l'ancienne maîtresse Lucy qui n'a pas le sou, et regretter pour Barnet un choix dicté par l'ambition. L'écriture cherche aussi dans le même temps à préserver le porte-parole du texte qu'est le narrateur, et au-delà, l'auteur, des attaques d'un lecteur qui pourrait être tenté de lire la nouvelle comme une attaque du mariage bourgeois (les classes inférieures, représentées par Downe, sont plus heureuses dans leur vie maritale, peut-être parce qu'elles ne sont pas soumises à des exigences de classe aussi contraignantes ; mais assez ironiquement, le premier mariage de Downe peut aussi sembler idéal parce que justement il ne dure pas, étant brusquement interrompu par la mort de Mrs Down). En effet, au lieu de présenter des époux jouissant de félicité, (celle de Downe s'interrompt vite

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 92. Xanthippe était l'acariâtre épouse de Socrate.

et rien n'est dit sur l'union Downe-Lucy), ce texte présente un cas de désastre domestique.

Et la focalisation externe qui vient alterner avec d'autres modes de vision apporte le degré d'objectivité nécessaire pour dégager le narrateur de toute responsabilité quant à ce qui est vu : l'objectivité relève de tout le monde en général et de personne en particulier, et donc cet observateur fortuit pourrait tout aussi bien être le lecteur. Visiblement, il s'agit ici de ne pas laisser la perspective de Barnet ou du narrateur omniscient guider celle du lecteur : Barnet pourrait être mal jugée en raison de sa conduite, et le narrateur omniscient court le risque d'être suspecté de partialité envers ce personnage en raison de son empathie pour celui-ci. Par ailleurs, de tous les focalisateurs possibles susceptibles de faire une pause devant la maison Barnet, ingrédient nécessaire pour que l'observateur ait le temps de percevoir les bruits et les ombres suggérant une dispute, un garçon de course est à la fois vraisemblable et crédible. Il ne doit cependant rien entendre hormis des éclats de voix puisque jamais le lecteur n'a accès aux conversations des Barnet, ceux-ci n'étant jamais présentés ensemble et les paroles de l'épouse étant systématiquement rapportées par un domestique. Le témoin parti, la focalisation interne n'est plus envisageable. Il ne reste alors que la solution de la focalisation externe pour laisser entendre au lecteur que l'exposé de la situation domestique de Barnet et la dureté de sa femme ne relèvent d'aucun parti pris du texte. Le lecteur doit être convaincu qu'il s'agit là de faits objectivement observables, et ne pas se rendre compte que sa perception est manipulée par un jeu sur les modes de focalisation. Ceux-ci alternent rapidement, et la mise en scène d'un tel passage impliquerait une caméra en mouvement constant. Ils ne proposent cependant jamais autre chose qu'une seule et même version des faits. En effet, quelle que soit la focalisation, interne, externe ou omnisciente, Barnet et sa femme sont toujours pour l'un, le mari malheureux et sensible victime de son ambition, pour l'autre, la femme hautaine, ambitieuse et méprisante. La variété des focalisateurs fait oublier que Mrs Barnet ne tient jamais ce rôle, le texte cherchant à provoquer chez le lecteur de l'antipathie pour cette dame et à l'inverse de la sympathie envers le mari, de même qu'à légitimer le besoin de ce dernier de s'échapper de l'atmosphère délétère de son foyer. En fait, il ne s'agit pas d'entrer dans l'intimité de chacun des

deux partis, ce qui transformerait, en la complexifiant, la nature de l'intrigue. Il est plutôt question de s'en prendre aux mauvaises raisons, telles l'ambition sociale, qui, selon l'auteur, mènent les mariages au désastre.

Dès lors, il est nécessaire, pour mener à bien la démonstration, de trouver un bon et un méchant. Le manichéisme qui préside à l'élaboration du portrait de Mrs Barnet sert donc ce que l'écriture veut démontrer, et toute irruption dans sa conscience ne ferait qu'introduire de la complexité à ce personnage si entièrement et simplement antipathique. C'est donc à dessein que les perspectives se multiplient, mais aussi que toute focalisation interne par Mrs Barnet est soigneusement évitée. Il faut en effet masquer l'immoralité qui entacherait un texte défendant un personnage marié toujours épris de son ancienne maîtresse, et justifier plutôt la conduite de cet homme par le caractère haïssable de sa femme dont le texte, par précaution et stratégie, ne sonde finalement jamais l'âme. Par ailleurs, le parti pris de l'écriture en faveur de Barnet est aussi çà et là nuancé par de franches tentatives de désolidarisation, comme pour égarer le lecteur en lui faisant partager l'instabilité du texte. La polyfocalisation crée, certes, un effet de prolifération des points de vue alors qu'un seul message est délivré, mais l'angle de vision réservé au narrateur entre tout de même parfois en discordance avec celui de Barnet : il s'agit d'éviter que le lecteur n'associe systématiquement et idéologiquement Barnet et le narrateur.

Par exemple, certains passages qui témoignent d'une réelle empathie et sympathie pour le personnage renvoient en écho à d'autres moments du texte où le narrateur est mis à distance. Voici tout d'abord deux extraits en illustration de cette sympathie :

> The heart of Barnet was sufficiently impressionable to be influenced by Downe's parting prophecy that he might not be so unwelcome as he imagined: the dreary dreary night might, at least on this one occasion, make Downe's forecast true. Hence it was in a suspense that he could hardly have believed

> possible that he halted at his door. On entering his wife was nowhere to be seen and he inquired for her.[1]
>
> Scrutinizing the spot to ensure that he was not mistaken, he opened the gate and gently knocked at the cottage door. When he had patiently waited minutes enough to lead any man in ordinary cases to knock again, the door was heard to open, though it was impossible to see by whose hand, there being no light in the passage.[2]

Dans le premier passage, Downe vient d'enjoindre Barnet de ne pas désespérer et de continuer à croire que sa femme l'attend avec un bon dîner. Les focalisations, omnisciente et interne, alternent, et œuvrent de concert pour impliquer le lecteur dans cette attente de Barnet qui est dans l'espoir de trouver un foyer accueillant. « Voilà le rêve que Barnet poursuit », semble dire le texte, rêve qui ne peut être que légitime aux yeux du lecteur victorien pour qui la famille est un sanctuaire de paix. Ce passage éclaire finalement toute la suite. En effet, Barnet se révèle un héros sans terre, sans chez soi, qui construit une maison finalement habitée par d'autres (Downe la rachète) et qui finit par s'exiler pour revenir des années plus tard et découvrir que sa ville l'a oublié, lui l'entrepreneur dont le nom était connu de tous. La femme de Barnet est ici associée à un foyer vide, paradoxe s'il en est puisque le rôle de la femme victorienne est de donner vie à la maison que regagne le mari en fin de journée. Et le sentiment de Barnet de ne pas être le bienvenu mêlé au désir de l'être tout de même, de même que l'anxiété qui étreint son cœur lorsqu'il parvient au seuil de sa porte, rendent ce personnage extrêmement touchant et lui assurent la sympathie du lecteur : Barnet est en effet immédiatement présenté et perçu comme une victime, privé de ce que ce lecteur considère comme des valeurs sacrées, une épouse et un foyer. De plus, la sensibilité que lui prête le texte (« the heart of Barnet was sufficiently impressionable […] ») s'oppose implicitement, et stratégiquement, à une absence de cette qualité chez l'épouse, ce qui renforce encore le portrait favorable de Barnet et légitime son désir.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 82.
2 *Ibid.*, 84.

Le deuxième passage présente ce personnage lors de sa visite chez son ancienne maîtresse Lucy. Il ne connaît pas bien les lieux et la dame ne l'attend pas. Comme précédemment, les focalisations alternent, mais le narrateur fait corps avec ce personnage dont il dessine obliquement la personnalité : c'est sans nervosité, et avec la patience et la douceur de quelqu'un qui n'a rien à se reprocher que Barnet frappe à la porte. Précision utile, voire précaution pour un lecteur prêt à condamner tout acte ou toute pensée adultères. La sensibilité, la douceur et le calme de Barnet en font donc un personnage digne de sympathie et l'éloignent de tout anathème de la part du lecteur.

Les portions en focalisation interne obligent ici le lecteur à adopter l'angle de vision du protagoniste pour lui faire mesurer combien est grande la lassitude de cet homme fatigué d'espoirs déçus. C'est ce que laisse entendre la répétition dans le syntagme nominal « the dreary dreary night […] », qui évoque à la fois cette lassitude et aussi la monotonie d'une vie dont on n'attend plus rien. La suite, « […] might, at least on this one occasion, make Downe's forecast true », fait partager au lecteur l'espoir de Barnet ranimé par Downe. C'est ensuite grâce à une focalisation omnisciente que le lecteur apprend que Barnet ne soupçonne même pas à quel point son espoir plein d'anxiété est encore vivace : « Hence it was in a suspense that he could hardly have believed possible that he halted at his door ». La lecture de la suite de la nouvelle permet de dire avec rétrospective que le texte, ici, semble adresser le message suivant au lecteur : « Barnet serait heureux avec sa femme si celle-ci voulait bien rester chez elle et lui offrir un doux foyer. C'est en raison de cette solitude qu'il va rechercher la compagnie de Lucy, une femme qu'il a aimée, mais finalement pas au point de l'épouser quoi qu'il en dise ». Focalisation interne pour impliquer le lecteur, explications données par le narrateur en mode omniscient : tout est mis en œuvre pour dédouaner Barnet.

Pourtant, le narrateur se met aussi parfois à distance, comme le propos sur la narration personnelle rétrospective a pu le mettre en lumière dans un passage où l'humeur morose de Barnet ne le rend pas disponible pour noter les éléments du paysage que le narrateur, lui, ne manque pas

d'évoquer.[1] Le temps d'un passage, l'écriture laisse donc le narrateur reprendre du champ et rompre son lien exclusif avec le personnage. C'est une façon d'égarer le lecteur qui, dès lors, ne sait plus où ranger le narrateur, et le place en fin de compte au dessus et au delà de tous les autres personnages. C'est une stratégie au moyen de laquelle l'écriture protège le narrateur (et au-delà, l'auteur) qui se pose, le temps de ce passage, comme autre, comme différent du personnage dont il parle et non comme une entité empathique et presque fusionnelle.

Voici un dernier exemple tiré de « Interlopers at the Knap » (WT). Le fermier Darton s'est fait éconduire par Sally, la femme qu'il souhaite épouser. Quelque temps plus tard, il se représente chez celle-ci. Elle vit toujours avec sa mère, Mrs Hall :

> The fact was he had so set his heart upon Sally, and Sally alone, that nothing was to be allowed to baulk him [Farmer Darton], and his reasoning was purely formal.
>
> Anniversaries having been unpropitious, he waited on till a bright day late in May — a day when all animate nature was fancying, in its trusting, foolish way, that it was going to bask under blue sky for evermore. As he rode through Long-Ash Lane it was scarce recognizable as the track of his two winter journeys. No mistake could be made now, even with his eyes shut. The cuckoo's note was at its best, between April's tentativeness and midsummer decrepitude, and the reptiles in the sun behaved as winningly as kittens on a hearth. Though afternoon, and about the same time on the last occasion, it was broad day and sunshine when he entered Hintock, and the details of the Knap dairy-house were visible far up the road. He saw Sally in the garden, and was set vibrating. He had first intended to go to the inn; but 'No', he said; 'I'll tie my horse to the garden-gate. If all goes well it can soon be taken round; if not, I mount and ride away.'
>
> The tall shade of the horseman darkened the room in which Mrs Hall sat, and made her start, for he had ridden by a side path to the top of the slope, where riders seldom came. In a few seconds he was in the garden with Sally.[2]

Les deux premières lignes présentent une focalisation zéro ; une narration personnelle rétrospective est également possible cependant. Différents modes alternent ensuite dans le second paragraphe. Pour « anniversaries

1 Voir en page 266.
2 « Interlopers at the Knap » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 150-151.

having been unpropitious », la narration est omnisciente, mais une focalisation interne avec l'infortuné Darton pour focalisateur est envisageable. Jusqu'au tiret, le choix reste le même mais ensuite, c'est le narrateur qui est seul focalisateur. Il se pose en connaisseur du monde vivant et apporte un savoir contradictoire en opérant une sorte de mise en garde contre l'optimisme débordant connoté par « bright » qui peut presque être perçu comme une prolepse moqueuse et implicite de ce qui va se passer : il sait que le ciel bleu finit toujour par se couvrir. D'ailleurs, l'adjectif à venir « foolish » renvoie à « bright » en écho, comme pour signaler que la nature est bien naïve de se fier (« trust ») aux apparences et de croire que désormais le beau temps sera pérenne. Aucune narration personnelle rétrospective n'est possible ici. Au contraire, l'écriture a veillé à ce que cet aparté ne puisse être classé comme portion de récit puisqu'il ne concerne pas l'histoire et qu'il vient en fait rendre compte de la vision des choses par le prisme du narrateur. Le beau temps peut ainsi être lu comme la métaphore d'une félicité enfin atteinte : c'est Farmer Darton la véritable cible de la facétie du narrateur, c'est Farmer Darton qui est naïf de penser que le bonheur est gagné. Aucune tendresse particulière n'est ici perceptible pour ce personnage dont le narrateur annonce déjà la défaite de la tentative amoureuse. Les modes de focalisation continuent ensuite à alterner. De « As » jusqu'à « Ash-Lane », la focalisation est externe puis elle change et semble devenir interne jusqu'à la fin de la phrase, quoique la présence de l'adjectif possessif « his » indique que Darton est focalisé (ou vu) plutôt que focalisateur. L'analepse « his two winter journeys » est donc plutôt à classer en focalisation zéro et non interne, comme l'aurait été « the two winter journeys » par exemple. Une narration personnelle rétropective pour la phrase entière est cependant possible. De « no mistake » à « shut », la focalisation peut être envisagée comme interne car l'énoncé peut se lire comme un discours indirect libre de pensées qui permet l'utilisation de « his » tout en conservant une focalisation interne, à la différence de précédemment. Mais le narrateur peut aussi être focalisateur. Dans ce cas, il renseigne sur la capacité de Darton à trouver son chemin, sans se perdre cette fois. La phrase suivante présente le même choix. La focalisation peut être interne, et c'est alors Darton qui note au passage les changements constatés dans le paysage qu'il traverse. Mais connaissant le caractère peu

sentimental du fermier, le lecteur peut aussi reconnaître ici le narrateur omniscient qui, comme il l'a fait quelques lignes plus haut déjà, décrit la nature telle qu'elle se présente ce jour-là. Il est vrai que Darton ne remarque pas nécessairement tous ces détails, préoccupé qu'il est par l'issue de la démarche qu'il est en train d'entreprendre, à savoir reconquérir le cœur de celle qu'il veut épouser et qui le rejette. De « though » à « sunshine », la focalisation est soit interne, le focalisateur étant Darton, soit omnisciente. En revanche « when he entered Hintock » ne peut relever d'une focalisation interne parce que Darton est vu de l'extérieur. La fin de la phrase, « and the details of the Knap dairy-house were visible far up the road », marque en revanche le retour à une focalisation interne. Puis à nouveau Darton est vu de l'extérieur, et la focalisation redevient externe (« He saw Sally in the garden ») pour rechanger en fin de phrase et marquer une focalisation zéro qui se poursuit en début de phrase suivante jusqu'à « inn ». Pour le discours rapporté, la focalisation est interne. Ensuite le passage de « though » au discours direct peut être envisagé comme une narration personnelle rétrospective.

La longue phrase qui compose le paragraphe suivant met en oeuvre trois focalisations différentes dont voici le détail. « The dark shade of the horseman darkened the room » : Mrs Hall est ici l'instance focalisatrice, c'est elle qui voit Darton d'abord comme une silhouette sombre qu'elle devine être celle d'un cavalier. En revanche pour « in which Mrs Hall sat, and made her start », la focalisation est externe tandis que la suite de la phrase est en focalisation zéro. Pour la dernière phrase du paragraphe, le focalisateur est le narrateur, car c'est lui qui évalue subjectivement la durée de l'entrevue. Une narration personnelle rétrospective pour laquelle Darton serait narrateur-focalisateur est cependant aussi possible. L'hésitation de l'écriture à s'engager sans ambiguïté dans une focalisation interne avec Darton comme focalisateur, de même que la rapidité avec laquelle les modes se succèdent suggèrent une réticence à laisser le récit se dérouler selon l'angle de vision de ce personnage, et suggèrent l'incapacité de ce dernier à conserver ce rôle de focalisateur très longtemps, comme s'il lassait et ne pouvait retenir le point focal. D'ailleurs, personne ne s'attend à le voir lorsqu'il arrive chez les Hall, il est présenté comme une ombre qui obscurcit la pièce. Cela est un mauvais présage annonçant que Darton, qui

de surcroît fait sursauter Mrs Hall, n'a pas sa place à cet endroit : c'est aussi lui l'intrus du titre.

La polyfocalisation n'a pas ici la même fonction que précédemment. Elle ne suggère pas une multitude de points de vue quand une seule vision domine ; elle ne confère pas un statut de réalité objective à ce qui est dit. Elle est plutôt ici l'équivalent de ce que serait au cinéma une caméra en mouvement constant qui ne parvient pas à se fixer parce que rien n'est peut être suffisamment digne d'intérêt pour conserver son attention (Darton ne parvient d'ailleurs pas à retenir Sally très longtemps : « 'Five — ay, three minutes — did the business at the back of that row of bees' »[1] ; le ton jovial du narrateur annonçant la durée de l'entrevue ne passe pas inaperçu, et avant la suite, le lecteur a compris que le prétendant s'est fait éconduire). La polyfocalisation permet ainsi à l'écriture de désavouer ce personnage en ne se montrant pas solidaire de sa démarche, et inversement de se ranger implicitement aux côtés de Sally. Ce procédé est une autre stratégie de l'écriture qui marque ainsi sa position en faveur de ce personnage de femme qui brave les règles d'usage en revendiquant son désir de rester célibataire et de n'appartenir qu'à elle-même.

Il a été dit dans un chapitre précédent que Darton était présenté comme un naïf et que rien n'était dit sur la motivation de Sally afin de ne pas provoquer de lecture trop subversive. La polyfocalisation renchérit sur ces remarques. Elle contribue en effet à suggérer que le fermier est finalement sans importance, le point focal étant en mouvement constant et toute focalisation interne avec Darton comme focalisateur étant rendue systématiquement douteuse. C'est la position de Sally qui est donc défendue ici, et non celle de Darton, incarnation du pouvoir patriarcal tel qu'il règne encore à l'heure où la nouvelle est écrite (1884) et qui voit en la femme un être à séduire puis à placer dans un foyer. La façon dont l'asssurance de Darton est tournée en ridicule (notamment lorsqu'il voit dans l'état du ciel une promesse de son succès) prend alors tout son sens : l'ordre du monde qu'il représente n'est pas la solution, et serait même un échec. Les accents milliens de la pensée de Thomas Hardy concernant le mariage et la liberté due aux femmes se font à nouveau entendre ici.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 151.

L'apparent décentrement du texte en raison d'un point focal changeant ne signifie donc pas l'absence de narrateur, ou tout au moins la nature toute relative de ce dernier en tant qu'instance de focalisation. Il rend compte au contraire d'un guidage très précis qui œuvre à cette variation constante des points de vue qu'est la polyfocalisation, et de la manipulation très contrôlée à laquelle le lecteur est soumis. La polyfocalisation, qu'elle simule plusieurs points de vue alors qu'un seul est exprimé, qu'elle crée l'impression d'une réalité objective qui dépasse le narrateur, ou qu'elle manifeste la position du texte sur un personnage, est utile à deux titres : elle protège le narrateur en donnant l'impression d'une minimisation de son rôle, et manipule la perception du lecteur de telle sorte qu'il entende, à la manière d'un message subliminal qui est enregistré sans nécessairement passer par la conscience, ce qui ne peut être écrit dans un texte destiné à tout public.

Chapitre IV

L’indétermination

Si le point focal est mobile, il est également souvent difficilement localisable, comme le suggèrent certains des exemples étudiés précédemment. Par ailleurs, il a aussi été montré dans les parties précédentes que le locuteur pour un passage donné n'était pas toujours aisément définissable. Ainsi, à la prolifération narrative qui introduit un élément de polyphonie et à la polyfocalisation qui tend à créer un effet de décentrement s'ajoute l'indétermination. La polyphonie est le fait de multiples voix autant en synchronie qu'en diachronie. La polyfocalisation se manifeste par une absence de point focal unique et des changements constants de focalisation. L'indétermination implique, elle, l'impossibilité de localiser le foyer focal, autrement dit, de repérer avec exactitude qui est l'instance focalisatrice ainsi que de savoir qui est le géniteur de discours. Qui voit ? Qui parle ? Ce sont là deux questions que souvent les nouvelles posent sans répondre, et dont les effets sur le lecteur, variables, s'inscrivent dans la stratégie d'écriture décrite jusqu'ici.

Voici quelques extraits dont certains passages, signalés en italiques, illustrent ce phénomène d'indétermination quant à la voix et au mode. Le premier est tiré de « The Withered Arm » (WT). La scène se passe après le cauchemar de Rhoda dans lequel Gertrude Lodge, la rivale, les traits vieillis et déformés, a essayé d'étouffer Rhoda en s'asseyant sur sa poitrine :

> Mrs Lodge was by this time close to the door — not in her silk, as Rhoda had dreamt of in the bed-chamber, but in a morning hat, and gown of *common* light material, *which became her better than silk*. On her arm she carried a basket.[1]

La focalisation est d'abord interne, Rhoda étant focalisateur. Puis, du tiret à « bed-chamber », le narrateur, en focalisation zéro, prend la relève, quoiqu'une narration personnelle rétrospective soit aussi possible. A partir de « but », la focalisation est de nouveau interne, mais il n'est pas impossible de lire « common » comme relevant du point de vue du narrateur. L'adjectif suggérerait alors implicitement une analogie entre la

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 59.

qualité du tissu et la personnalité de Gertrude, la simplicité de l'un renvoyant au manque d'affectation de l'autre. La proposition relative « which became her better than silk » pose le même problème. S'agit-il d'un commentaire du narrateur qui compare la Gertrude du rêve et celle de la réalité, ou rend-il compte de la perception de Rhoda qui trouve Gertrude à son goût dans le modeste tissu de sa robe ? Dans le premier cas le commentaire, au delà de sa valeur descriptive, est une façon habile du narrateur de suggérer que la Gertrude du rêve, femme odieuse, jalouse, méchante et hautaine, vêtue de soie, ne peut être la vraie Gertrude qui, elle, porte des vêtements modestes. Une nouvelle analogie est faite entre caractère et apparence physique : le lecteur est censé comprendre qu'une femme jolie dans une tenue modeste ne peut être que modeste. Dans le cas où le focalisateur est Rhoda, l'information prend une autre valeur et renseigne avant tout sur la vision de ce personnage. Elle se lit comme un compliment à l'égard de Gertrude, et informe le lecteur sur la capacité qu'a Rhoda, malgré sa haine, de juger favorablement sa rivale et d'en apprécier les qualités esthétiques. Elle permet même au lecteur de penser qu'un éventuel fléchissement dans la haine implacable de Rhoda n'est pas impossible.

L'indétermination l'emporte ici et rend possibles les deux interprétations, confirmées par les événements à venir. Elle donne une importance égale au point de vue de Rhoda et à celui du narrateur qu'elle valide simultanément. Ainsi, tout comme le texte veille à ne pas accuser ni même juger Rhoda à la manière des villageois,[1] l'écriture range ici subtilement le narrateur aux côtés de ce personnage puisqu'elle valide leurs deux visions. Rhoda reçoit donc implicitement du narrateur ce que lui refuse sa communauté qui la réduit au statut de pécheresse et de sorcière : sa part d'humanité en tant que son point de vue sur le monde porte sa propre vérité. Tout aussi implicitement et par un effet inverse, l'écriture marque sa non adhésion aux codes moraux, notamment concernant les femmes, qui régissent le monde de Rhoda et qui ne sont pas si différents de ceux que connaît l'écrivain. L'écriture joue donc sur l'ambiguïté de l'identité d'un locuteur pour parvenir de façon, certes, codée, mais néanmoins dénuée de

1 Voir pages 235-236.

toute ambiguïté, à poser son propre point de vue et à donner au texte une dimension sociologique parce qu'il décrit, dans leur pratique et leurs effets, les règles de fonctionnement d'une société particulière.

Voici un autre passage tiré de « On the Western Circuit » (LLI).[1] Le jeune Charles Raye est à présent sur le point d'épouser Anna :

> It was a muddy morning in March when Raye alighted from a four-wheel cab at the door of a registry-office in the S. W. district of London, and carefully handed down Anna and her companion Mrs Harnham. *Anna looked attractive in the somewhat fashionable clothes* which Mrs Harnham had helped her to buy, though *not quite so attractive as, an innocent child*, she had appeared in her country gown on the back of the wooden horse at Melchester fair.[2]

L'extrait présente une alternance de focalisation interne dont le focalisateur est Raye, et de focalisation zéro. Certains passages sont toutefois ambigus. Par exemple, dans « Anna looked attractive in the somewhat fashionable clothes which Mrs Harnham had helped her to buy », si la subordonnée relative est sans ambiguïté en mode omniscient (Raye n'a pas connaissance de ce détail), le reste peut être envisagé comme une focalisation zéro tout comme une focalisation interne centrée sur Raye. Il en est de même pour la concessive qui suit. Dans le cas où le focalisateur est Raye, le lecteur comprend que, lors de leur première rencontre, Anna est apparue au jeune homme comme une enfant innocente, et que c'est cela qui l'a séduit. C'est l'innocence de l'enfance, c'est-à-dire l'ignorance et l'ingénuité qui l'accompagnent, qui a attiré Raye vers la jeune femme. Elle a éveillé en lui l'instinct de séducteur et la satisfaction narcissique d'asseoir sa toute puissance, son pouvoir de séduction. A présent Anna, inévitablement, paraît moins jolie : la femme est plus désirable avant d'être possédée car le séducteur jubile dans le désir plus que dans la satisfaction du désir. Mais Raye n'est pas qu'un vulgaire séducteur. S'il voit Anna comme une enfant innocente, c'est aussi parce qu'il se voit comme « coupable », l'adjectif « innocent » renvoyant implicitement à la culpabilité ressentie à l'égard de

1 Voir synopsis en pages 178-179.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 473

la jeune femme. Si cette concessive est interprétée comme une focalisation interne, Raye apparaît donc au lecteur comme un personnage sans complaisance envers lui-même et qui sait reconnaître ses torts. La suite de l'histoire valide cette interprétation puisque le jeune homme va sacrifier ses sentiments au nom de la morale. Mais cette concessive peut aussi être comprise comme relevant du point de vue du narrateur en mode omniscient. Dans ce cas, le lecteur reçoit le détail non comme un simple point de vue mais comme un fait avéré, et comme l'indice que quelque chose est en train de se passer : c'est le signal au lecteur que la vérité peu à peu émerge. Ce qui est moins beau chez Anna, son secret, son analphabétisme, est en train de transparaître à la surface et va bientôt être visible. Le lecteur comprend que les événements vont se précipiter.

L'assimilation d'Anna à une « enfant innocente » par le narrateur prend deux sens différents. Comme pour Raye, Anna est déjà une enfant innocente parce qu'elle n'a pas connu d'homme avant lui ; l'adjectif est redondant, il vient uniquement renforcer le nom et évoquer implicitement « experience », « the innocent child » s'opposant à « the experienced adult ». Mais pour le narrateur et à la différence de Raye qui ne connaît pas (encore) la vérité, Anna est aussi une enfant innocente en raison de son analphabétisme. Pour le narrateur, l'être naturel, autrement dit l'être à l'état de nature, sans culture, est ainsi un être fragile qui n'est pas autonome : il est comme un enfant, ou plutôt, il est resté au stade de l'enfance. Or c'est l'accès au savoir, nécessitant la maîtrise de la lecture et de l'écriture, qui permet l'accès à la maturité et à l'émancipation des êtres. L'opinion de l'auteur transparaît ici nettement, lui pour qui l'éducation joue un rôle fondamental : « […] it can be, as it had been for Hardy himself, a potent instrument of liberating opportunity and social mobility […] ».[1] Une nuance s'impose cependant. En effet, si l'éducation est une voie de salut parce qu'elle permet à l'individu de s'accomplir, elle engendre aussi des désastres parce qu'elle peut séparer, soit l'individu de son groupe social d'origine en engendrant la mobilité sociale qu'évoque la citation, soit les individus de niveaux intellectuels différents. Ainsi, Raye ne pourra jamais être heureux avec Anna. Quant à cette dernière, si son ascension est

1 Page, *Oxford Reader's*, *op. cit*., 110.

réussie dans les faits, son drame est double : elle a quitté le milieu d'où elle est issue, mais celui que son mari fréquente lui restera fermé en raison de son inculture, voire de son analphabétisme. La validité d'une focalisation zéro est aussi suggérée quelques lignes plus bas par une expression qui reprend, sous une autre forme, l'idée de l'être inachevé et quelque peu en deçà de l'humanité parce qu'il est encore en devenir qu'est l'enfant : « The conversation was theirs [Raye and Edith's] only, Anna being as a *domestic animal* who humbly heard but understood not ».[1] Seul le narrateur peut établir cette analogie qui laisse entendre sa pitié pour l'être fragile qu'est Anna, étant donné que Raye ne sait pas que cette dernière ne peut suivre leur discussion. Ce n'est que peu à peu qu'il s'en rend compte : « Raye seemed startled in awakening to this fact […] ».[2]

L'indétermination, dans ce passage et de façon générale, permet un foisonnement du sens. Elle rend possible la coexistence de plusieurs interprétations, même pour la plus petite unité de sens qu'est le mot. Elle est le fruit du travail d'une écriture qui guide étroitement le lecteur et le met face à l'évidence de la complexité humaine, prompte à défier tout manichéisme. Cela donne au texte sa dimension sociologique : il décrit l'interaction de deux groupes sociaux distincts hors de tout jugement de valeur. C'est pourquoi Anna n'est pas complètement victime (elle gâche tout de même la vie de Raye), ni son séducteur entièrement coupable puisqu'il aime à son tour et souffre aussi, et finalement sacrifie sa vie. D'ailleurs, le narrateur témoigne d'empathie (une capacité à comprendre les passions de l'autre tout en gardant une distance) et même de sympathie (un partage de sa souffrance) à l'égard de ce personnage qui, au nom des convenances, se destine à vivre auprès d'une femme qu'il n'aime pas. Cela montre la position du texte par rapport à des règles morales qui n'apportent rien sinon le malheur, dans cinq vies de surcroît : celles d'Edith, de son mari, d'Anna, de Raye mais aussi de l'enfant à naître, qui risque de connaître le sort des garçonnets et des fillettes de *A Group of Noble Dames*, dont les nouvelles sont rédigées pour la plupart peu avant,[3] innocentes victimes des

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 473. Mes italiques.
2 *Ibid*.
3 Six textes de ce recueil datent de 1890, deux sont de 1888-1889, et les deux plus anciens ont été rédigés en 1881 et 1878. Voir en annexe pages 470-471.

ambitions, des rancœurs et des tourments de leurs parents. Les apparences sont certes sauves puisque c'est la fin escomptée, imposée même, qui triomphe, Raye épouse Anna, mais le didactisme attendu est, lui, esquivé. Une lumière crue est simplement jetée sur ce que la morale ne permet pas de considérer, et amène à conclure que le mariage d'une jeune fille à celui qui l'a séduite puis lui a fait un enfant n'est pas nécessairement une solution, notamment lorsque ces amants éphémères ne sont pas assortis.

Plus généralement, il est montré que la poursuite de la morale à tout prix engendre des situations qui n'ont plus rien de moral, leur résultat étant le malheur, et non le bonheur, des intéressés. L'écriture ne résout donc rien puisqu'elle discrédite la solution qu'elle propose (le mariage) et laisse présager un avenir sombre pour les protagonistes tout en ne refusant audacieusement de sympathie à aucun des trois, la femme adultère, le séducteur et la servante séduite dont elle fait trois victimes. Ici comme précédemment, l'indétermination inscrit différentes interprétations pour un même passage et permet donc à un sens non conventionnel de se faire jour. Elle relève également de la stratégie de la dérobade déjà notée en ce que le narrateur n'est pas présenté comme l'unique énonciateur possible, et ne peut donc être tenu pour la seule instance de prise en charge de la portion de discours en question.

L'indétermination joue ainsi sur les effets de présence ou d'absence du narrateur et provoque le doute chez le lecteur, voire même le sentiment de s'émanciper de la tutelle de ce narrateur, puisque le point de vue d'un autre personnage est rendu possible en même temps que le sien. C'est un procédé d'écriture qui rend compte de la complexité humaine tout en cachant le guidage très serré accompli par l'auteur-narrateur, et qui atteint simultanément deux objectifs, se mettant, dans le même temps, à l'abri des attaques éventuelles du public ou des critiques.

L'exemple suivant est tiré de « The Fiddler of the Reel » (LLI). Cette nouvelle introduit déjà une confusion en raison de l'existence d'un niveau intradiégétique non clairement délimité, au moyen de guillemets citationnnels par exemple, et qui par conséquent ne se distingue pas exactement du discours extradiégétique. Car'line est une jeune femme très émotive qui a cédé aux charmes de l'étrange Mop Ollamoor au point d'abandonner son fiancé. Elle élève seule sa fille et décide un jour de

rejoindre Ned, ce fiancé qui a quitté le village pour s'installer à Londres. Ils se retrouvent et Ned accepte d'accueillir chez lui la mère et la fille :

> Ned found that Car'line resolved herself into a very good wife and companion, though she had made herself what is called cheap to him; but in that she was like another domestic article, a cheap tea-pot, which often brews better tea than a dear one.[1]

Deux focalisateurs alternent tout d'abord, le narrateur omniscient et Ned. C'est à partir de « but » que l'indétermination s'installe. Qui est le focalisateur, le narrateur extradiégétique, le narrateur intradiégétique (le collectif « the seniors in our party »),[1] ou encore Ned ? En d'autres termes, qui, des deux narrateurs et du personnage métadiégétique (Ned), est le plus enclin à comparer Car'line, dont Ned pense qu'elle a perdu de sa valeur (« cheap ») parce qu'elle a donné sa vertu à un homme avant lui, à une théière bon marché dont le thé serait meilleur que dans une théière onéreuse ? La résolution de l'ambiguïté importe moins que le fait de son existence. En effet, la métaphore marchande, en elle-même mais aussi parce qu'elle est attribuable à divers locuteurs en même temps, dédramatise la faute de Car'line et enlève au passage tout aspect moralisateur.

Il s'opère donc ici, à la différence des exemples précédents où d'autres lectures étaient proposées, une convergence du sens. Cette convergence est le fait d'une écriture plus libre en 1893, pour la version en périodique, puis en 1894 et 1912 pour les parutions en recueil, qu'elle ne l'est en 1872 quand *A Pair of Blue Eyes* paraît en périodique (Tinsleys' Magazine) ou encore en 1891 lorsque *Tess* est disponible en feuilletons et en trois volumes. En effet, si ces deux romans présentent chacun un amoureux (Henry Knight et Angel Clare) rejetant son aimée (Elfride et Tess) parce qu'elle a connu un autre homme avant lui, « The Fiddler of the Reels » s'enhardit jusqu'à suggérer une alternative à la répudiation, l'acceptation de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 503-504.

la situation. Ned fait en effet contre mauvaise fortune bon cœur, et tout pragmatique qu'il est, ne s'embarrasse pas de considérations sentimentales. Connaître le passé de celle qu'il s'engage à épouser et dont il apprend qu'elle a eu un enfant ne le dissuade en aucune façon. Il a besoin d'une bonne épouse et d'une compagne, et trouve son intérêt, du moins croit-il d'abord, dans ce mariage. Au moyen de ce personnage, la nouvelle introduit une forme de réalisme sociologique qui banalise et dédramatise une réalité que la fiction a pour consigne de recouvrir d'un voile pudique qui prend la forme d'une censure :

> For fifteen years Hardy had been aware that the truths of sexual relations and their consequences which he wished to embody in his fiction were not acceptable to the editors of serial-publishing magazines.[2]

Ned ne punit pas Car'line pour avoir eu un enfant, il s'en accommode.

Il apparaît ainsi que de *A Pair of Blue Eyes* à « The Fiddler of the Reels » en passant par *Tess*, une gradation est notable qui témoigne d'une libération de l'écriture, progressive, certes, mais réelle. Au fil des années en effet, l'auteur n'est plus prêt à toutes les concessions (il refuse de suivre les injonctions de modifier le manuscrit de *Tess*, sans toutefois faire d'Angel un Ned prêt à accepter, même de mauvaise grâce, le passé de sa fiancée). Par ailleurs, la nouvelle, comme genre, est moins tenue au réalisme que le roman par exemple, et permet l'introduction du merveilleux qui déréelise l'histoire et la rend peut être plus inoffensive aux yeux des maisons d'édition : Car'line peut ainsi prétendre avoir été séduite contre son gré, attirée sous l'effet irrésistible de la musique et de la danse par un personnage, Mop ; celui-ci de son côté rappelle le joueur de flûte de Hamelin dont Hardy a peut-être eu vent dans le poème de Browning, « The Pied Piper of Hamelin », daté de 1842 (Hardy connaît et apprécie l'écrivain puisqu'il lui envoie en 1888 un exemplaire de *The Wessex Tales*).[3]

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 494.
2 *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 409.
3 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., I, 175, 176. Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 6.

Le personnage de Ned contraste donc avec Henry et Angel parce qu'il incarne une autre attitude possible face à la réalité sociale taboue que sont « les relations entre les sexes », parfois précoces et hors mariage. Il met aussi à mal l'idéal amoureux tel qu'il transparaît dans les romans censés éduquer les jeunes gens, et plus particulièrement les jeunes filles en vue de leur futur rôle de mère et d'épouse : « Unquestionably he loved her still, even if not to the exclusion of every other happiness ».[1] L'amour n'est pas, ou plus pour lui, cette passion unique et exclusive qui serait la seule voie vers le bonheur. D'autres formes de bonheur existent, dont l'une est l'affection qu'il voue à l'enfant de Car'line. Il la pleurera comme sa propre fille lorsqu'elle sera enlevée par Mop :

> '[Car'line] is more to 'ee than a child that isn't yours.'
> 'She isn't! She's not so particular much to me, especially now she's lost the little maid! But Carry's the whole world to me !'[2]

Le lien avec un enfant est ainsi plus fort que l'amour. Il ne connaît pas de fin parce qu'il n'est pas soumis aux aléas que sont la jalousie ou le désir mimétique dont parle René Girard (le désir est mimétique et l'on désire ce que désire l'autre). C'est ce qu'apprend Ned, dont le séjour à Londres transforme la nouvelle en *Bildungsroman* parce qu'il représente une sortie de l'enfance et une entrée dans l'âge adulte. En devenant un père, même de substitution, le jeune homme acquiert en effet une autre dimension. Il se sent investi d'un rôle, il a une responsabilité qui dépasse sa personne : il existe pour autrui, la petite Carry, qui a besoin de lui. Même sa modeste chambre change d'aspect, comme si elle aussi, désormais, avait une raison d'être :

> The ready-made household of which he suddenly found himself the head imparted a cosy aspect to his room, and a paternal one to himself.[1]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 499.
2 *Ibid.*, 509.

Dans cette nouvelle comme dans tous les autres textes traitant de la maternité, ce n'est pas la relation responsable de la grossesse, éventuellement hors mariage, qui est répréhensible. Au contraire, l'auteur s'ingénie à dédramatiser et à dé-moraliser une pratique qu'il se refuse de toute évidence à nier : elle fait partie de son paysage social et de toute façon, il a peu de considération pour la morale religieuse et le sacrement du mariage dont il rejette comme inadapté à la nature humaine le lien indestructible qu'il institue. A l'inverse, c'est plutôt l'après-grossesse qui l'intéresse et qu'il juge sévèrement, hors de toute considération morale. Et il montre que si chacun doit être libre de se retirer d'un engagement, sachant que bien souvent l'engouement naît de peu de choses et n'est pas voué à durer, comme en témoigne de nombreux personnages, la responsabilité envers un enfant ne comporte, elle, aucune clause de résiliation. Elle est le seul engagement total et indéfectible. L'éducation de la jeunesse, semble-t-il dire, devrait ainsi être moins encombrée de moralité et d'idéaux qui sont incompatibles avec le tempérament humain. Elle devrait plutôt former les consciences aux responsabilités incombant à ceux à qui il échoit, par le désir ou par le hasard, d'être père ou mère.

Le texte aborde ici de biais le rôle crucial que joue le parent, rôle que Freud expliquera plus tard et dont Wordsworth parlait déjà en 1802 dans « The Rainbow » lorsqu'il écrivait que l'enfant est le père de l'homme (« The child is father of the man »). Fi de la moralité et de l'illégitimité, l'enfant engage à des responsabilités matérielles et affectives, et celui qui s'en acquitte peut être considéré, aux yeux de tous, comme le parent légitime. Comme le dit Milly à la Marquise de Stonehenge dont elle a élevé le fils comme son propre enfant, ce n'est pas le lien du sang qui compte, c'est l'affection : « flesh and blood's nothing ».[2] Ces mots font écho à ce que dit le fils en question :

> 'I cannot love another mother as I love her. She is my mother and I will always be her son!'[3]

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., , 503.
2 « The Marchioness of Stonehenge », *Ibid*. 288.
3 *Ibid*., 288-289. Italiques dans le texte.

L'affection qui lie le jeune homme et Milly remplace aisément le lien du sang que revendique la marquise. C'est finalement aussi ce que dit Ned pour expliquer aux villageois que sa peine est celle d'un père :

> 'But she is mine, all the same! Ha'n't I nussed her? Ha'n't I fed her and teached her? Ha'n't I played with her?'[1]

Quant à Car'line, sa faute n'est pas tant d'avoir eu un enfant sans époux officiel que d'avoir négligé sa responsabilité de mère protectrice en laissant la petite Carry sans surveillance devenir une proie facile pour Mop. Cette attitude négligente se confirme par la suite puisque Car'line montre peu d'inquiétude (« little anxiety »)[2] pour le sort de sa fille alors que Ned manque de devenir fou d'angoisse (« nearly distracted »).[3] Le temps passant, l'intensité de l'amour paternel ne se dément pas. Inlassablement en effet et sans trouver de paix, même la nuit, Ned poursuit ses recherches. A l'inverse, Car'line ne semble sujette à aucune tristesse et se préoccupe davantage de son sommeil que du sort de sa fille, laquelle, dit-elle, n'est pas en danger :

> 'Don't 'ee raft yourself so, Ned! You prevent my getting a bit o'rest! He won't hurt her!'[4]

Si jusqu'à présent le texte s'avérait clément envers Car'line, il la juge ici sévèrement, comme le laisse entendre l'adverbe qui introduit la réplique ci-dessus : « […] his wife would answer *peevishly* […] ».[1] C'est un mouvement d'humeur qui agite Car'line, et non une manifestation de sympathie, au sens de « souffrir avec ». Ainsi, elle ne cherche pas à partager la peine de Ned ni à apaiser ses angoisses puisque l'objectif de son intervention est d'obtenir le calme favorable à son sommeil. De toute façon, son argument (« He won't hurt her ») est de peu d'effet puisque Ned pense lui aussi que

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 509.
2 *Ibid*.
3 *Ibid*.
4 *Ibid*.

Mop ne fera aucun mal à Carry, ou du moins essaie-t-il de s'en convaincre : « 'Yet he *can't* hurt her — surely he can't' ».[2] La charge émotionnelle est ici rendue par les italiques de l'auteur. Ils indiquent une intensité et peut-être aussi un tremblement dans la voix de Ned au moment de la découverte de l'enlèvement de Carry. A cela, Car'line ne montre aucune solidarité. Elle répond au geste généreux de Ned qui l'a accueillie quand elle aurait été rejetée par d'autres (l'exemple de Henry et d'Angel reste pertinent) par un égoïsme double : elle laisse Ned seul avec sa peine, et abandonne symboliquement sa fille puisqu'elle s'en désintéresse.

Le texte, lui, réagit en cherchant, pour la première fois, à susciter chez le lecteur une réaction hostile envers Car'line. Jusqu'alors, la jeune femme avait été présentée sous un jour relativement favorable : la valeur axiologique des syntagmes nominaux « the slim little figure », « a very good wife and companion », « Car'line's little frame »[3] est très nette, et renvoie à la fragilité nerveuse de Car'line telle qu'elle est décrite en début de nouvelle. C'était alors sans méchanceté aucune mais avec une tristesse suppliante que la jeune femme avait éconduit Ned et provoqué son départ pour Londres. Le texte allait à contre-courant de la morale victorienne et le lecteur devait appréhender Car'line, qui après tout rejette un soupirant de qualité et porte l'enfant illégitime d'un personnage aussi peu orthodoxe que Mop, comme victime plus que comme coupable. La posture du texte change lorsque Car'line, sous le charme étrange du violon de Mop, néglige son enfant pour finalement s'en désintéresser totalement. Ainsi lorsque Carry implore sa mère (« 'Stop, mother, stop, and let's go home!' »),[4] elle en appelle aux deux rôles fondamentaux que celle-ci est censée remplir afin d'assurer la protection et la garantie de l'existence d'un foyer pour son enfant. Or Car'line n'écoute pas et n'honore ni l'un ni l'autre. Par la suite, jamais le texte ne mentionne de quelconques remords de la part de cette jeune mère, comme s'il s'agissait désormais de la priver de la sympathie pourtant préalablement cultivée auprès du lecteur. Et c'est alors que le défaut occasionnel mentionné en début de texte (« [her] chief defect as a

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 509. Mes italiques.
2 *Ibid*. Italiques dans le texte.
3 *Ibid*., 501, 503, 504.
4 *Ibid*., 507.

companion with her sex was a tendency to peevishness now and then »)[1] est rappelé puisqu'il est dit qu'elle répond avec humeur (« peevishly ») lorsque Ned expirme son angoisse à propos de Carry. Les deux seules occurrences du terme se situent à deux moments stratégiques, le début et la fin de l'histoire, comme pour signifier un retour symbolique à ce que Car'line était au début, une jeune fille. Elle n'a pas changé, la maternité n'a pas laissé de traces : cette mère a oublié son enfant. C'est cela, et non sa maternité précoce, que le texte lui reproche implicitement, et contre quoi il cherche à dresser le lecteur.

Cette nouvelle écorne l'idéal de l'amour fécond, socle de la famille victorienne. Elle jette une lumière crue sur une réalité indicible à laquelle l'auteur, en cherchant à éclairer les pans obscurs de la vie telle qu'il la perçoit et non telle qu'il est censé la dépeindre, donne une expression. Ainsi le mariage dont il est question n'est pas motivé par les sentiments mais par la présence d'un enfant ; celui-ci ne naît même pas de cette union et finit par disparaître ; la mère ne fait pas preuve d'une affection maternelle sans limites ; le couple s'avère stérile en ce sens qu'il ne produit aucun enfant. La fin de l'histoire sous-entend donc l'exact inverse des conclusions attendues par le lectorat et les éditeurs : Ned et Car'line ne vécurent vraisemblablement pas heureux et n'eurent pas d'(autres) enfants.

Dans ce texte qui marque une certaine liberté de l'écriture favorisée par une plus grande distance de l'auteur au regard de ce qui est attendu de lui, un certain nombre de précautions est tout de même manifeste : le recours au merveilleux que constitue l'évocation oblique au joueur de flûte, un schéma narratif déresponsabilisant le narrateur de la fonction de conteur, un narrateur second pluriel pour tenir ce rôle, et la relégation de la métadiégèse à un temps suffisamment éloigné pour ne pas concerner le narrateur extradiégétique. Tout cela est contrebalancé par les prises de position peu othodoxes expliquées plus haut dont l'expression est rendue possible, pour l'extrait cité en page 309, grâce au procédé de l'indétermination. Là, et à la différence des autres cas étudiés, ce procédé n'a pas pour fonction de créer d'ambivalence et de suggérer, tout en la masquant, une lecture subversive. Il ne fait que multiplier les possibilités de

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 496.

locuteurs sans introduire d'autres interprétations, permettant ainsi de saturer le texte d'un message finalement très peu ambigu et décidément subversif : l'immoralité de Car'line est moins d'être devenue mère hors union légale que d'avoir négligé sa responsabilité envers son enfant, et la conduite de Ned est exemplaire. En effet, il agit en pragmatique qui, plutôt que de condamner en la répudiant la femme qu'il aime parce qu'elle a eu un enfant avec un autre homme, accepte de l'épouser. Il fournit alors à la petite fille un toit, de l'affection et une instruction, accomplissant son devoir de père de substitution.

Le pragmatisme l'emporte ici sur la morale dont une stricte application est une fois de plus présentée par Hardy comme peu efficace et même comme menant au pire (pour Elfride par exemple, même si elle n'a pas eu d'enfant illégitime, puis pour Tess et son enfant). Des précautions sont donc certes prises pour présenter une telle conclusion au lecteur mais l'auteur, dans son rôle de sociologue observateur et analyste de sa société, donne à son texte un sens sans ambiguïté. Il rejette une lecture srictement morale de ce qui peut être appelé, moyennant un anachronisme, des problèmes de société. Il suggère au contaire une approche « honnête »,[1] autrement dit lucide, et donc pragmatique (car elle vise à une action qui a un impact dans la réalité), mais aussi conséquentialiste car elle cherche à éviter les conséquences dramatiques au profit de conséquences positives. Ainsi, en ne renvoyant pas Car'line, Ned lui offre non seulement un toit, mais il lui évite peut-être la prostitution et une mort dans le froid pour sa fille. Une telle lucidité est incompatible avec l'idéal du mariage d'amour et la conclusion sur un bonheur futur éternel exigée par les éditeurs pour leur jeune public, et ne peut que les remettre en question. C'est ce que le texte semble se plaire à faire, le drame de deux vies gâchées et de la perte d'un enfant étant atténué par la déréelisation opérée par l'écriture, au moyen notamment de la référence oblique au merveilleux que constitue le personnage du joueur de violon Mop.

Le dernier extrait proposé ici, tiré de « A Committee-Man of the Terror » (CM) qui paraît trois années après « The Fiddler of the Reels »,

1 Harold Orel ed. *Thomas Hardy's Personal Writings, op. cit*., 126, 127. Hardy désigne en fait par « honnête » la présentation que l'écrivain se doit de faire de la vie.

présente la même accumulation de points focaux et de locuteurs possibles et la même convergence d'interprétations. Toutefois, si dans le cas précédent tous ces locuteurs énonçaient un message subversif (une femme qui a perdu de sa valeur parce qu'elle a offert sa vertu à un autre homme que son mari peut s'avérer une excellente épouse, à l'instar d'une théière bon marché qui ferait un bon thé), c'est l'inverse qui se produit ici parce que quel que soit le locuteur pour le passage en question, l'interprétation est identifiée comme moralement correcte par tout lecteur victorien. L'écriture s'y prend donc cette fois différemment pour déconstruire le système de valeurs du lecteur. Elle met ce dernier face à une situation moralement conforme à ses attendus, mais humainement regrettable. Il se trouve ainsi en porte-à-faux avec sa propre morale, laquelle s'avère perverse dans son application stricte, et, peut-être malgré lui, il est implicitement invité par le texte à envisager le bénéfice d'une approche conséquentialiste plutôt que dogmatiquement moraliste.

La nouvelle relève du schéma 4. Le narrateur intradiégétique est Mrs H—, une vieille dame de quatre-vingts ans dont le récit reprend les confidences recueillies en son temps par sa mère auprès de Mademoiselle V—, héroïne de l'histoire. La structure choisie pour cette nouvelle introduit ainsi une ambiguïté puisque le récit est censé livrer les pensées de Mademoiselle V— mais il peut aussi rapporter l'interprétation de la mère (« she became acquainted with my mother, to whom she imparted these experiences of hers »)[1] ou encore renseigner sur la vision de Mrs H— puisque c'est elle qui en a fait un récit (« I wrote it down in the shape on a story some years ago »).[2] Ainsi l'indétermination est parfois grande, comme c'est le cas pour l'adverbe mis ici en italiques pour les besoins de la démonstration :

> '[Mademoiselle V—] wondered how he lived. It was evident that he could not be as poor as she had thought; his pretended poverty might be to escape notice. She could not tell, but she knew that she was *dangerously* interested in him.'[3]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 736.
2 *Ibid.*, 724.
3 *Ibid.*, 731.

Mademoiselle V— est une jeune Française émigrée en Angleterre après les événements de la Terreur. Un jour, elle rencontre l'homme responsable de l'exécution de membres de sa famille, dont son père, son frère et son oncle. Mr G—, qui se nommait en France Mr B—, était alors membre du Comité de Salut Public. Face aux sentiments qu'il témoigne bientôt à la jeune Française, celle-ci ne peut que s'incliner et reconnaître qu'elle y répond favorablement, bien malgré elle toutefois. L'adverbe « dangereusement » pose alors problème. En effet, qui donc considère que l'intérêt de Mademoiselle V— pour l'ex-révolutionnaire constitue un danger ? Elle-même, auquel cas la phrase de « she » à « him » se lit comme une forme de DIL ? La narratrice Mrs H— ? Sa mère ? Toutes les trois ? Le problème posé ici, et qui est renouvelé ailleurs dans le texte, vient de ce que le récit est censé être construit sur la base de trois points de vue différents qui ne sont pas distingués les uns des autres. Seul le narrateur extradiégétique peut être éliminé avec certitude, ne pouvant être impliqué dans la voix ou le mode de ce passage puisque le récit second est encadré de guillemets. Pour « dangereusement », l'enjeu est d'importance en raison de ses effets sur le lecteur bien que le présupposé véhiculé soit le même quel que soit le locuteur-focalisateur : tout attachement à Mr G— est dangereux parce que, comme il est expliqué quelques pages plus loin, il est incompatible avec le respect de la mémoire des défunts qui incombe à Mademoiselle V— (« family duty »),[1] et il représente une trahison, voire un parricide.[2]

Si la jeune femme est le locuteur-focalisateur, le danger est celui que représente la tentation de céder à ses propres sentiments : elle se juge alors comme traître. Si le rôle est tenu par le narrateur intradiégétique Mrs H—, ou sa mère dont elle tient l'histoire, l'adverbe renseigne sur leur jugement, qui n'est alors rien d'autre que de la désapprobation pour la conduite de Mademoiselle V—, les raisons étant les mêmes que celle-ci s'applique à elle-même. D'ailleurs, quelques pages après le passage cité, le discours intradiégétique évoque, avec la même ambiguïté sur la nature du locuteur, la « raison » et « le sens de l'honneur familial » qui feraient défaut

1 « family duty », *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 733.
2 *Ibid*.

à Mademoiselle V— ; il qualifie le sentiment naissant de la jeune femme de « désir anormal », et parle de « l'énormité de sa conduite ».[1] Ambiguïté sur le locuteur-narrateur donc, mais nulle ambiguïté sur le message. C'est là l'effet recherché. Le lecteur est ainsi pris à son propre piège puisqu'il cherche un discours moral, le trouve, et ne peut s'empêcher de regretter en fin de compte le comportement irréprochable des personnages. Mademoiselle V— cèdera à la demande en mariage de Mr G—, regrettera sa décision, fuira pour ne pas avoir à l'annoncer, changera à nouveau d'avis et cherchera à revenir auprès de celui qu'elle jugera finalement comme injustement haï. Ce dernier, amoureux mais comprenant les doutes de la jeune femme et les respectant, sacrifie son amour et prend la même décision de fuir. Il se trouvera d'ailleurs ironiquement, comme elle, passager de la voiture en route pour Londres. A la différence de Mademoiselle V— cependant, il ne rebroussera pas chemin, et c'est ce que le lecteur regrette. La force des arguments qui expliquent le comportement de Mr G— pendant la Terreur et qui justifient l'amour de Mademoiselle V— finit par convaincre le lecteur lui aussi, et il est ironiquement prêt à passer outre les réserves invoquées par le texte (la « raison » et « le sens de l'honneur familial ») pour voir les deux personnages réunis. Ils ne le seront pas, et c'est finalement le sens de l'honneur qui l'emporte.

Implicitement, le texte avance la thèse, récurrente dans les nouvelles, selon laquelle l'appréhension du réel ne doit pas se fonder sur une théorie moralisante, mais doit être envisagée en fonction des conséquences éventuellement engendrées. A nouveau, c'est une approche conséquentialiste qui est proposée. Elle s'oppose à une action morale détachée de toute réalité et qui ne serait motivée que par le souci de se conformer à la « loi », ce terme signifiant l'ensemble de ce qui est exigé d'un individu au sein d'une communauté (famille, société) ; dans le cas présent, « loi » désigne la défense de l'honneur d'une famille, qui prend la forme du respect de la mémoire de ses morts et de la perpétuation de la haine à l'endroit du bourreau. Cette action morale rappelle la loi morale de Kant, autotélique parce qu'elle n'a pour but qu'elle-même puisque son

1 « reason », « family honour », « abnormal craving», « the enormity of her conduct », *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 732.

application ne doit pas être motivée par un intérêt personnel. L'action morale se définit alors comme l'observance d'un devoir, et elle n'est pas appréhendée en fonction de ses conséquences. La nouvelle vient démontrer l'inefficacité d'une telle éthique, et, comme d'autres textes avant elle, montre que l'accomplissement du devoir moral ne mène pas nécessairement au bien ou au bon.

Si Ned, dans « The Fiddler of the Reels » avait renvoyé Car'line et sa fille, un acte justifié par la conduite immorale de la jeune femme laquelle doit théoriquement expier sa faute, il les aurait exposées à un mal plus grand que celui qu'a commis Car'line en se donnant à Mop. De même, dans « On the Western Circuit », la loi morale est observée, mais c'est un désastre qui est attendu puisque personne n'est heureux, pas même Anna la jeune illettrée. Dans « A Committee-Man of the Terror », la bienséance triomphe aussi, mais c'est finalement un sentiment d'inutilité et de non sens qui l'emporte puisqu'aucun bien n'en ressort, et qu'aucun mal n'aurait été engendré par l'union d'une jeune femme à un homme responsable de la mort de son père. Cette nouvelle montre que le bien et le mal, tout comme le moral et l'immoral, peuvent aussi être appréhendés comme des valeurs relatives, en opposition à l'absolu de la loi morale kantienne. Il y a ainsi des biens et des maux définis comme tels en fonction de leur actualisation dans le réel, dit le texte. Ainsi Mr G— est, en soi, un homme haïssable puisqu'il a été membre du Comité de Salut Public et qu'il a envoyé des gens à la mort par idéologie. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le texte, selon le principe des poupées russes, implique Mr G— et Mademoiselle V— dans la querelle philosophique où il place aussi le lecteur, querelle qui oppose le relatif (et le conséquentialisme) à l'absolu (et à la loi morale *per se*).

Ainsi le lecteur se trouve-t-il à prendre parti pour celui-là même qu'en théorie il condamne. La nouvelle est ainsi pour lui, comme pour Mademoiselle V— d'ailleurs, une forme de *Bildungsroman*, en ce sens que l'un et l'autre sont amenés à revoir les principes qui ordonnent leur vision du monde. Mr G— en revanche ne change pas. Il a tué au nom de prinicipes qui faisaient des condamnés des représentants d'un ordre inacceptable et odieux, l'aristocratie et les privilèges, mais non parce qu'une faute tangible avait été commise. Et lorsqu'il exprime ses regrets pour la mort de la famille de Mademoiselle V— (« I am sorry for you […]. Sorry for the

consequence, not for the intent. […] I am sorry you were made to suffer »),[1] il laisse aussi entendre qu'il ne renie rien de la motivation qui a gouverné ses actes : « I did right, […] I do not repent ».[2] Aussi fâcheuses ou tragiques que puissent être les conséquences, la motivation d'un acte suffit donc à le rendre justifiable.

C'est justement ce que la nouvelle démonte, en cherchant à montrer que la valeur d'un acte ne dépend que des conséquences, bonnes ou mauvaises, qu'il engendre. Poser une valeur au préalable, comme un absolu, est inefficace voire dangereux. Cela cause la mort d'Elfride et celle de Tess (laquelle n'aurait pas tué Alec si Angel l'avait épousée). De même, dit le texte, la Révolution Française montre lorsqu'elle dérape dans la Terreur, combien cette éthique est perverse et mène au pire. La morale, le bien, le mal, n'existent donc pas seulement en eux-mêmes. Dans son élaboration du portrait de Mr G—, le guidage narratif prend soin d'éviter que le lecteur ne réduise ce personnage à ses actes, et qu'il n'apparaisse en tant que l'incarnation du mal absolu que se doit de haïr Mademoiselle V—. Par conséquent, la sympathie du lecteur à l'endroit de ce personnage est cultivée sans toutefois que la vérité ne soit cachée. Ainsi Mademoiselle V— apporte-t-elle les renseignements indispensables à la compréhension du passé de Mr G—. Cela cependant n'est pas relayé par le texte en ce sens qu'aucune analepse[3] n'est proposée qui permette au lecteur d'être témoin de Mr G— accomplissant ses méfaits, et donc de susciter son indignation. C'est un procédé par lequel l'écriture évite de réduire ce personnage à son passé et de ranger le lecteur aux côtés de Mademoiselle V—. Il permet de modeler la perception que le lecteur a de Mr G—, certes en ne lui cachant rien, mais également en n'érigeant pas ses actes en absolu. Selon le principe du pardon dont parle Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*,[4] Mr G— n'est pas réductible à sa faute :

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 727, 728.
2 *Ibid*.
3 C'est le terme employé par G. Genette pour « flashback ».
4 Paris : Seuil, 2000.

> Le pardon consiste à dire: « Tu vaux mieux que tes actes », c'est-à-dire « Tu as une capacité, tu pouvais faire autre chose que ce que tu as fait, tu n'as pas épuisé tes ressources ».[1]

Paul Ricoeur parle ainsi de l'oubli salutaire, et c'est ce à quoi parviendra Mademoiselle V—. A l'issue de la nouvelle, elle cessera de voir Mr G— comme l'incarnation d'une idée, d'une valeur, et elle évitera l'erreur de ce dernier dont les actes, en tant que protagoniste de la Terreur, sont entièrement guidés par l'obéissance à un principe et à une loi morale. Bien au contraire la jeune femme va découvrir en Mr G—, malgré elle, certes, mais c'est là la force de la démonstration, « l'homme capable »[2] dont parle encore Ricoeur :

> […] « l'homme capable », […] est de plus en plus le fond de ma philosophie, cette espèce de crédit de la bonté de l'homme. Je crois qu'il y a un fond de bonté qu'il faut aller chercher.[3]

Dans cette nouvelle, Hardy règle quelques comptes avec le principe d'une loi morale imposée comme dogme. Il en subit lui-même les conséquences en tant qu'écrivain puisqu'elle le prive de la liberté de traiter explicitement les sujets qu'il souhaite aborder. Ce principe régit par ailleurs la sphère du social sans apporter de solution sinon celle, inefficace, d'exclure quiconque est jugé contraire à la loi morale. C'est au nom de cette dernière qu'Henry rejette Elfride puis qu'Angel se détourne de Tess, mais aussi que le lecteur et Mademoiselle V— devraient condamner Mr G— de la même façon que lui-même condamne à la mort (au nom d'un autre principe) les accusés de son tribunal.

L'indétermination comme procédé d'écriture est donc au service de la démonstration proposée par le texte. En tant qu'elle consiste à rendre difficile de repérer qui voit et qui parle, elle est aussi emblématique de cette nouvelle qui cherche à montrer que c'est justement l'indétermination (alors

1 Entretien conduit par Jean Blain, *Magazine Lire*, octobre 2000.
2 *Ibid*.
3 *Ibid*.

au sens d'inexplicabilité et d'imprévisibilité) qui donne leur complexité aux rapports humains et à leurs motivations, lesquelles échappent finalement à toute règle et défient par conséquent toute loi morale. La force subversive et polémique des questions soulevées par le texte est encore accrue par la désignation explicite du narrateur en tant qu'écrivain (« the writer »)[1] qui renvoie par analogie de fonction à l'auteur et peut justifier à l'inverse le choix d'ériger pour cette « figure de l'auteur »[2] des écrans de protection. Il se distingue ainsi des autres membres du groupe par son âge (il est jeune, plus sans doute que les autres membres du groupe), par sa fonction (il écoute et ne raconte pas) et par sa relation avec l'histoire (elle est racontée à un niveau inférieur, intradiégétique et se déroule par conséquent à un niveau encore inférieur, métadiégétique). L'audace dont fait montre Hardy en abordant des sujets jugés peu politiquement corrects est nécessairement contrebalancée par des subterfuges dont l'indétermination, par ses effets sur le lecteur, fait partie.

L'indétermination est emblématique de l'écriture des nouvelles en ce sens qu'elle vient opposer l'explicite et l'implicite : ce qui est donné à voir n'est pas nécessairement ce que dit le texte. Si les voix et les modes sont indéfinissables et qu'aucune interprétation ne semble arrêtée pour un passage donné, comme si toute figure d'autorité garante du sens avait déserté le texte et que le lecteur était abandonné au foisonnement du sens généré par un texte orphelin, l'implicite montre le contraire. En effet, l'indétermination agit au titre de la stratégie de la dérobade adoptée dans les nouvelles, et implique un guidage très serré du lecteur par le texte afin de faire advenir, par le travail de lecture, un sens particulier mais jamais explicite. C'est ainsi que le point de vue d'un personnage auquel le public est peu enclin à prêter une voix va être validé (Rhoda), qu'un sens non conventionnel et non-conforme à ce qui est attendu de l'auteur va être inscrit dans le texte (« The Fiddler of the Reels ») ou encore que le lecteur est invité à son insu à pratiquer une lecture qui maintenant est appelée déconstructiviste (« A Committee-Man of the Terror »). L'indétermination n'est donc jamais qu'apparente puisqu'elle mène au sens.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 725.
2 Pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Maurice Couturier, *op. cit*.

Chapitre V

Conclusion

Les choix d'écriture des nouvelles sont au service d'une stratégie de la dérobade selon laquelle un sens s'inscrit dans le texte qui n'est pas immédiatement donné à lire mais se décode. Dans ce type d'économie textuelle, la prolifération narrative, la polymodalité et l'indétermination sont des procédés d'encodage au moyen desquels l'écriture inscrit sa subversivité. Ils sont pour la plupart communs aux romans et aux nouvelles, mais certains, en revanche, sont incompatibles avec la structure narrative des romans.

Les textes de ficton courte de Thomas Hardy ne sont donc pas une catégorie d'œuvres inférieures en matière de travail d'écriture, comme tendent à le dire certains critiques mais aussi le biographe Millgate qui mentionne à peine cette partie de l'œuvre sinon pour faire état du processus de publication. Thomas Hardy lui-même paraît à première vue ne pas accorder à ses nouvelles une grande importance, attitude quelque peu contradictoire parce qu'inconstante. Il affirme par exemple d'une part que « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM) a été composée à la hâte et pour partie rédigée de la main d'Emma ; il considère ces textes, dit-il, comme un moyen de diversifier son écriture (appréciation confirmant en fait la valeur des nouvelles) et aussi comme une façon d'augmenter ses revenus de romancier,[1] et il agit, semble-t-il, sans conviction lorsqu'en 1912 il rassemble tous les textes jusqu'alors parus séparément pour les publier en recueil, la seule raison étant, dit-il de faire cesser la publication piratée de ces nouvelles de soi-disant piètre qualité dans des éditions américaines bon marché.[2] Mais d'autre part, il envoie en 1888 un exemplaire de *The Wessex Tales* à des personnalités du monde intellectuel ou littéraire comme le poète Browning ou le penseur positiviste Harrisson,[3] et s'inquiète de connaître l'avis de la presse sur « The Withered Arm » au point de demander à William Blackwood de le renseigner à ce sujet par courrier (il est alors dans le Dorset et ne lit pas tous les journaux).[4] Il se sent par ailleurs gratifié par la réception chaleureuse de *A Changed Man* et envisage d'envoyer au poète Alfred Austin *A Group of Noble Dames*, qu'il nomme « a frivolous little

1 Millgate, *Thomas Hardy. A Biography, op. cit*., 288.
2 *Ibid*., 493.
3 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., I, 175, 176.
4 *Ibid*., I, 168.

volume [published] by way of relaxation », bien que, prévient-il, ce ne soit pas là « une production à envoyer à un poète ».[1] Cette attitude de dénigrement, contrebalancée par un attachement aux textes, peut être aussi comprise comme une stratégie de la dérobade et représenter une posture de l'auteur. Celui-ci feindrait ainsi de se déprendre du texte et d'en minimiser la qualité, ce qui permettrait d'y inscrire une critique dont lui, l'auteur, semblerait alors d'autant moins responsable. Ce mouvement de retrait, peut-être plus joué que réel, rappelle l'effort que fournit l'écriture afin de créer un effet de désengagement du narrateur (c'est ce qui était entendu par « minimisation »). Le texte, en tant que production littéraire d'un auteur et en tant que discours d'un narrateur, obéit donc à des règles strictes, au moins autant les romans.

On peut donc affirmer que les nouvelles sont, au même titre que les romans, représentatives de l'écriture sous contrainte qu'est l'écriture hardyenne. Dans les nouvelles, le travail qu'accomplit l'écriture en terme de choix stratégiques est peut-être plus complet, dans le sens de sémantiquement plus pertinent, que celui des romans. Cela s'explique sans doute autant par les impératifs liés à la longeur réduite du texte de nouvelle (tout fait sens et le sens trouve de multiples voies d'expression) que par la liberté relative offerte par un genre en plein essor.

Pourtant, certains nœuds d'ambiguïté demeurent. Si l'effet d'absence du narrateur est un procédé stratégique, que faire des marques de sa présence quand elles sont ostentatoires ? C'est le cas, entre autre, lorsque le narrateur fonctionne comme une structure encadrante alors qu'il était possible de laisser le champ du texte au narrateur intradiégétgique.[2] Ou encore lorsque sa langue se démarque fortement de celle des personnages, comme dans *A Few Crusted Characters*,[3] et qu'elle paraît être la langue standard de tous les narrateurs aux autres niveaux de narration. Les choix stratégiques d'écriture semblent donc ne pas se limiter à inscrire de la subversivité dans le texte, comme s'il s'agissait aussi de produire un texte reconnaissable par le public auquel il s'adresse. C'est en tout cas ce que dit Margaret Elvy à propos de *Tess* :

---

1 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, I, 238.
2 Le point est soulevé en page 98.
3 Le point est soulevé en pages 97-98.

> Despite being a feminist or proto-feminist novel, Tess of the d'Urbervilles is popular with critics partly because it flatters and reflects their views.[1]

Ce propos s'applique-il aux nouvelles ? Pour y répondre, il est intéressant de considérer le texte par d'autres biais que celui de la narratologie afin de valider, ou non, les conclusions atteintes ici, à savoir que le texte obéit à une stratégie de la dérobade, et met en place une dialectique de la présence-absence, afin d'encoder un sens contestataire qui ne se livre pas immédiatement. Il s'agira donc de savoir comment interpréter la présence parfois suspecte du narrateur, et de vérifier si elle s'inscrit dans un tel projet ou si, au contraire, elle contribue à l'élaboration d'un texte qui peut aussi sembler plutôt conformiste. Une approche du texte par le biais de la langue du narrateur et de sa dimension matérielle est le moyen choisi pour mener cette réflexion.

1 *Sexing Hardy*, *op. cit.*, 138.

Troisième partie

Langue narrative et saillances

Chapitre I

Préambule

La nouvelle hardyenne voit le jour sous le règne de la reine Victoria et s'achève à l'aube de la période édouardienne, au moment où se développe le courant littéraire moderniste qui s'étend du début du vingtième siècle jusqu'aux années 1940. Comme le narrateur qu'elle s'est choisi, instance du seuil entre présence et absence, cette nouvelle est donc elle–même en équilibre, sur le seuil entre le dix-neuvième et le vingtième siècle[1] :

> [Hardy's short stories are] immediately preceding […] the era of major philosophical, linguistic and structural innovation that characterized the first self-conscious blooming of the modernist movement […].[2]

C'est ainsi que par certains aspects, elle dépasse la forme étriquée imposée alors à la fiction et annonce déjà une autre ère littéraire. Elle marque une transition, et rend compte à la fois d'un héritage et d'une émancipation de la fiction victorienne en tant que forme d'art qui supposerait un ordre du monde à reproduire. Elle déstabilise la posture du narrateur des romans en proposant des variations qui donnent à l'histoire et au récit[3] une dimension plus large que celle de cette instance, créant un effet de minimisation de son rôle. Le narrateur cesse alors d'avoir une « perspective homogène absolue » (« a homogenized absolute perspective »)[4] puisqu'il n'est pas le seul à raconter mais laisse le lecteur entre les mains d'autres narrateurs. Ce que dit Erich Auerbach de Virginia Woolf se dessine déjà, même si la formule est par trop précoce concernant Hardy :

---

1 Voir Sally Minogue, « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », *The Thomas Hardy Journal*, Autumn 2007, [156-172] 163.
2 Martin Malone, « 'Lost under the Stress of an Old Idea': Pre-Modern Epiphanies in Hardy's Short Stories », *The Thomas Hardy Journal*, Autumn 2007, [39-55] 55.
3 Voir note 3 page 12.
4 Katsuaki Taira, « Virginia Woolf: In Search of a New Reality », *Bulletin of Education*, Facutly of Education, University of the Ryukyus Repository, vol 36, 1990 [169-179] 172.

> The writer as narrator of objective facts has completely vanished; almost everything stated appears by way of reflection in the consciousness of the dramatis personae.[1]

De fait, l'expression « presque tout ce qui est dit » peut évoquer le discours des nombreux narrateurs intradiégétiques qui occupe une grande partie de l'espace textuel, et les « dramatis personae » ces mêmes narrateurs dont la perspective remplace celle du narrateur extradiégétique ou s'ajoute à elle. Il faut ajouter ici les nombreux passages en discours indirect libre et les occurrences de discours direct libre, qui eux aussi marquent une mise en retrait de l'unique perspective narratoriale.

La nouvelle de Hardy s'inscrit donc dans le changement de perspective apporté par le darwinisme,[2] et elle est, lorsqu'il est question de la présence d'autres narrateurs et d'autres consciences filtrantes, de polymodalité, d'instabilité du texte et d'indétermination, la métaphore d'un monde sans dieu puisqu'elle introduit de la relativité là où l'absolu du seul narrateur extradiégétique omniscient régnait :

> […] disorientation was probably just as acute [as the sense of chaos is in the twentieth century] when people were trying to adjust to the idea of evolution. The loss of belief in a beneficient power controlling the world, the exposure to a universe expanding limitlessly in time and space necessarily made an impact on the forms of art.[1]

Les nouvelles en effet, comme les romans d'ailleurs, cherchent déjà à s'émanciper de la fin programmée par la bienséance et les conventions victoriennes, à savoir le triomphe de l'institution du mariage, de la religion, et la sacralisation de la femme-épouse-mère comme représentante privilégiée de cet ordre. Elles présentent déjà des incursions au coeur des pensées de personnages, souvent féminins, rendues en narration

---

1 *Mimesis* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974) 534, in Katsuaki Taira, « Virginia Woolf: In Search of a New Reality », *op. cit*., 171.
2 Sally Minogue parle des poèmes mais son propos peut se rapporter aux nouvelles : « […] poetry written pre-1900 shows the influence of post-darwininan loss of faith […] ». « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », *op. cit*., 161.

personnelle rétrospective, en discours indirect libre ou encore en discours direct libre, arrêtant « la progression horizontale » du récit et favorisant « son expansion verticale »,[2] axe que privilégiera Virginia Woolf par exemple dans le but de restituer les mouvements de la vie intérieure. Chez Hardy, le choix des personnages impliqués dans ces procédés est déjà lui-même innovant :

> It is easy to forget how extraordinary Hardy's interest in the consciousness of the working man and woman is in the canonical literature of the nineteeenth century.[3]

Elizabeth Gaskell, Charles Dickens et George Eliot présentent aussi, certes, un intérêt pour les classes laborieuses et « la vie secrète (« hidden life »).[4] Mais chez Gaskell, l'intériorité n'est pas représentée, ou elle l'est seulement pour les classes supérieures ; chez Dickens, le comique ou le sentimental l'emportent, et Eliot explore surtout la conscience féminine, les personnages appartenant alors surtout aux classes moyennes et aisées.[1] Chez Thomas Hardy, l'innovation tient à la fois aux personnages choisis et à l'effort d'explorer une conscience particulière. La nouvelle acquiert alors cette dimension verticale qui est celle de l'univers intérieur. Et il lui arrive même de laisser à ce dernier sa complexité, comme lorsqu'elle se refuse à satisfaire la curiosité du lecteur en lui apportant une raison claire et définitive au refus de Sally d'épouser Farmer Darton.

Elle tend également à montrer que la grille de lecture du monde qu'offrent les institutions et les valeurs cultivées par la société victorienne ne mène à aucun sens et donc à aucun salut, ce qui lui donne sa dimension contestataire. Elle refuse donc au le lecteur le confort de l'œuvre didactique que l'auteur est censé produire, et le plonge dans l'incertitude puisqu'elle

---

1 Rosemary Sumner, *A Route To Modernism*, *op. cit.*, 70.
2 Katsuaki Taira, « Virginia Woolf: In Search of a New Reality », *op. cit.*, 176, 178.
3 Sally Minogue, « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », *op. cit.*, 157.
4 George Eliot, *Middlemarch* (Oxford: The Clarendon Press, 1986) 825 in Minogue, *op. cit.*, 157.

questionne mais ne répond pas, offrant pour toute réponse la démonstration de l'absence de sens et le doute. Ainsi Sally garde-t-elle son mystère. Ainsi le sacrifice de Raye (« On the Western Circuit », LLI) ne mène-t-il pas au bonheur mais détruit plusieurs vies. Ainsi la mort de la coupable Ella (« An Imaginative Woman », LLI) qui nourrit des passions adultères n'engendre-t-elle pas le renouveau que pourrait annoncer la naissance de son dernier enfant car, tout petit, celui-ci est déjà rejeté par son père. C'est le non-sens, ou plus exactement la remise en question du sens dominant qui l'emporte. En cela aussi, la nouvelle présente des éléments de modernité, et ce que dit Sally Minogue à propos du poème « Drummer Hodge » pourrait lui être attribué :

> […] the offerings and the refusals of meaning are clearly modernist. Yet we are in no doubt when we read this poem that it is opposed to war.[2]

Dans les nouvelles en effet, un sens établi est rappelé, ou suggéré (le système de valeurs qui régit la société victorienne), pour être remis en question par le fait qu'il ne mène qu'au gâchis et à la désolation. Cela s'accompagne d'un constant changement de point de vue, qui créé un texte instable et affilie aussi celui-ci à la veine moderne en gestation qui trouvera son plein épanouissement chez Joyce.

Par tous ces aspects, abordés au cours des chapitres précédents, l'écriture hardyenne de la nouvelle interroge l'idée de l'art en tant que représentation d'un monde bien ordonné (« […] to challenge the notion that there is some kind of world order that art should attempt to replicate »).[3] Comme le dit Hardy, le monde change parce que la perspective sur ce monde évolue, et l'art doit manifester ce changement :

---

1 Sally Minogue, « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », *op. cit.*, 157.
2 « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », op. cit., 159.
3 Rosemary Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 70. Sumner parle ici des clausules des derniers romans de Thomas Hardy. Son propos est applicable aux nouvelles qui introduisent elles aussi des éléments (tels que l'indétermination ou

> […] with our widened knowledge of the universe and its forces, and man's position therein, narrative, to be artistically convincing, must adjust itself to the new alignment […].[1]

Et c'est peut-être la conviction, précoce, que le roman est structurellement incapable de s'adapter aux nouvelles données du monde et d'être « convaincant », pour reprendre l'adjectif de Hardy, qu'intuitivement ce dernier choisit pour ses débuts non pas le roman, donc, mais la poésie avec « Domicilium » (composé entre 1857 et 1860) et la nouvelle, non encore baptisée « short story », avec « How I Built Myself a House » (en 1865). Le premier texte est une rêverie : le narrateur promène son regard nostalgique sur la maison familiale et le paysage alentour. Le second relate sur un ton amusé un épisode particulier de la vie d'un jeune couple. Nulle histoire au sens romanesque du terme dans ces deux textes, pas de « quadrillage du terrain »[2] à la façon du roman, ni de restitution de la biographie d'un personnage, ou encore de sensation du lent écoulement du temps en vue de créer un effet de mimétisme entre le temps de la lecture et le temps de l'histoire.[3]

Nul étonnement donc que pour son premier roman, *The Poor Man and the Lady*, rédigé en 1867-68 mais jamais publié, le choix ait été à nouveau d'éviter la narration classique, comme l'indique le sous-titre : *A Story With No Plot; Containing Some Original Verses*. Mais Hardy est bien vite prié par les éditeurs d'apporter les modifications nécessaires afin de rendre son roman conforme aux modèles du genre : « [The publishers advised him] to write a story with a strong plot like Wilkie Collins ».[4] En effet, le lecteur des éditions Chapman & Hall refuse le manuscrit au prétexte qu'il y manque une trame narrative digne d'intérêt comme base aux différents épisodes :

---

l'instabilité ; Sumner parle de dissonances) qui rompent avec la conception d'un monde rationnel, compréhensible et contrôlable.

1 Harold Orel ed., « The Science of Fiction », *Thomas Hardy's Personal Writings*, op. cit., [134-138] 134. In *ibid*.

2 L'expression « quadriller le terrain » est de Pierre Tibi, « La Nouvelle » *op. cit*., 31.

3 *Ibid*., 36.

4 Rosemary Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit*., 67.

> Hardy left the manuscript at the London offices of Chapman & Hall, and on 8 February 1869 he was informed that their reader had advised against its acceptance, largely because it lacked 'an interesting story' as a basis for its 'episodic scenes'.[1]

Le roman suivant, le premier à paraître, suit, lui, la formule recommandée : un auteur se doit d'obéir aux exigences des éditeurs s'il veut être publié. *Desperate Remedies* est ainsi « saturé d'intrigue »: « [he] wrote the desperately overplotted *Desperate Remedies* — which he described as a 'strictly conventional narrative' ».[2] La carrière de Thomas Hardy est lancée. Mais plus tard, lorsqu'il sera moins dépendant des éditeurs parce que son succès est assuré, Hardy jouera avec les conventions et infiltrera ses romans d'éléments de dissonances, d'absurde voire même de surréalisme.[3] Il défiera ainsi l'harmonie exigée par le roman classique dont la fin est rassurante et réconfortante en ce qu'elle propose généralement un retour à l'ordre (« the convention of an affirmative ending, with its suggestions of consolation and reassurance »).[4]

Par comparaison, la nouvelle et surtout la poésie sont, semble-t-il, des formes d'écriture privilégiées pour l'auteur. Elles sont peut-être, moyennant quelques ajustements pour la nouvelle,[5] mieux habilitées à raconter certes une histoire digne de retenir l'attention, ce qui est tout de même ce qu'ambitionne l'auteur, mais aussi à éviter les écueils qui attendent tout romancier : ce que Thomas Hardy nomme « le vernis trompeur » (« the false colouring »)[6] avec lequel l'écrivain doit recouvrir ce qu'il devrait au contraire révéler, à savoir « la vie à une époque donnée » (« the views of life prevalent in [a certain time] »),[7] avec tout ce que cela signifie. Plus exactement encore, la nouvelle serait un pas vers ce que la poésie accomplit en totalité.

---

1 Pamela Dalziel, *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 334. La citation provient d'une lettre conservée au Dorset County Museum.
2 Rosemary Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit*., 67.
3 Voir *ibid* à ce sujet.
4 *Ibid*., 78.
5 Voir dans les chapitres précédents les diverses modifications apportées aux textes afin de les rendre publiables.
6 Harold Orel ed. *Thomas Hardy's Personal Writings, op. cit*., 126, 127.
7 *Ibid*.

Pour autant, la modernité des nouvelles n'est pas encore celle des écrits de Virginia Woolf, et que les textes présentent un certain conformisme n'est somme toute pas surprenant :

> But I don't want to force Hardy into the straightjacket of the technically innovative high modernism of Woolf *et al*. Nor do I want to wrest him from his original Victorian context.[1]

Par certains aspects en effet, les nouvelles paraissent solidement ancrées dans le siècle qui les voit naître. Mais les reproches qui leur sont adressés ne sont pas pour autant toujours fondés. Ainsi, c'est une erreur de contextualisation des œuvres que de regretter, comme le fait Margaret Elvy, que le monde dépeint par Hardy soit somme toute régi par un système « hétéropatriarcal » :

> The sexual politics of *Jude the Obscure*, like other Thomas Hary novels, does not step aside of traditional heteropatriarchy. […] Alternative sexual identities, such as lesbian, gay and queer, hardly figure in a sexual politics dominated by two-term heterosexual logic.[2]

Dans le même ouvrage, Elvy déplore le fait que la sexualité, et plus exactement l'hétérosexualité, soit un attendu culturel plus que naturel, et s'impose à l'individu comme une norme. Or il semble difficile d'accuser Hardy de conformisme parce que nombre de ses personnages éprouvent des désirs charnels dont l'objet est quelqu'un de sexe opposé. Au sein de l'atmosphère morale, voire pudibonde, dans laquelle l'auteur évolue, l'expression du désir est déjà en soi une transgression, surtout lorsqu'il émane d'une femme. Et dans les nouvelles, des personnages tels qu'Ella Marchmill, (« An Imaginative Woman, LLI), Car'line (« The Fiddler of the Reels », LLI), Edith Harnham (« On the Western Circuit, LLI) ou encore

1 Sally Minogue, « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity », *op. cit*., 158. Italiques dans le texte.
2 *Sexing Hardy*, *op. cit*., 149.

Margery (« The Romantic Adventures of a Milkmaid » CM) sont rebelles déjà et simplement parce que leur désir les pousse à contrevenir à l'ordre institué par le régime patriarcal qui cherche à en faire des épouses dévouées au service de leur fiancé/mari. L'hétérosexualité non imposée avec un partenaire librement choisi et non nécessairement au sein d'une union officielle telle que le mariage, voilà ce que prône Hardy. Cette revendication lui a, au moins en partie, coûté sa carrière d'auteur de fiction en prose. L'historien ne peut lire une période donnée à travers le prisme de son propre monde sous peine de commettre des anachronismes, et le commentaire de Margaret Elvy en est un, de même que sa conclusion :

> But you can bet that had Thomas Hardy been writing in an era of openly gay and lesbian communities — the 1980s or the 1990s, say — he would surely have included openly gay and lesbian characters in his texts, and tackled gay and lesbian issues and themes.[1]

Si l'écriture laisse parfois supposer des désirs homosexuels, rien dans l'œuvre ne laisse entendre que Thomas Hardy aurait embrassé la cause gays-lesbiennes, à la fin du vingtième siècle ou même en ce début du vingt-et-unième siècle. Une telle supposition peut faire penser à la méprise du critique qui, cédant à la tentation réaliste,[2] se demande si Emma Bovary aurait eu d'autres enfants si elle avait vécu plus longtemps.

Il ne s'agit pas ici de s'engager sur le terrain des identités sexuelles et de montrer que Thomas Hardy n'est pas d'avant-garde parce qu'il présente la sexualité comme une donnée incontournable de l'individu, et une forme de sexualité, l'hétérosexualité, comme la norme. Il est plus pertinent d'exploiter la contradiction interne à la thèse défendue par Elvy, à savoir que Hardy est un traditionaliste et potentiellement un progressiste du vingtième et du vingt-et-unième siècles.

Au-delà de l'erreur de contextualisation que commet Elvy, la vision dichotomique de Hardy que propose cette dernière demeure intéressante au sens où elle trouve un écho dans les nouvelles du point de vue de la posture

1 *Sexing Hardy*, *op. cit.*, 149.
2 L'expression est de Maurice Couturier, *op. cit.*, 202.

problématique du narrateur. Celui-ci est, certes, une figure de l'absent. Mais il se manifeste également lorsqu'il n'est pas attendu. Il apparaît alors lui aussi comme reposant sur une dichotomie. Concernant la dialectique de l'absence-présence, cette contradicion mènerait par conséquent à associer l'absence avec l'aspect contestataire du texte, et la présence avec un ralliement aux valeurs victoriennes. Les exemples déjà relevés laissent entendre en effet que l'absence n'est somme toute qu'une stratégie d'écriture, et que le narrateur se donne à voir çà et là en intellectuel lettré, ostensiblement différent des petites gens dont il lui arrive de parler. Le texte chercherait donc à entrer en coïncidence avec certains attendus du lectorat. Il présenterait des signes qui rendent l'univers du texte familier au public victorien de telle sorte que l'ordre du monde et le système de valeurs que ce dernier connaît se trouveraient reproduits, et œuvreraient à faire du texte le cadre fréquenté au quotidien. La nouvelle serait ainsi un miroir dans lequel le lecteur se reconnaîtrait et se rassurerait en même temps qu'elle serait un instrument de déstabilisation de l'image qu'elle réfléchit. La dialectique absence-présence se trouverait bien déclinée alors en dialectique subversion-conformisme.

Si notre hypothèse s'avère valide et que le texte se présente, par certains aspects, comme conformiste, il restera alors à savoir si cela en est une caractéristique réelle au même titre que la dimension contestataire. Dans ce cas, l'ambiguïté déjà notée (l'existence de plusieurs sens) sera résolue en ambivalence (la co-existence de deux sens contradictoires). Mais il est aussi possible que cette dimension de conservatisme ne soit qu'un autre procédé d'écriture cherchant à produire, malgré tout, un texte à contre-courant.

Chapitre II

Les saillances du narrateur

Si les manifestations suspectes du narrateur invitent à la réflexion, et si l'écriture, tout en permettant l'encodage d'un sens peu conforme, produit un texte conservateur, c'est au creux de la langue du narrateur qu'il faut aller chercher. Il s'agit plus précisément d'observer les saillances narratoriales, autrement dit les occurrences d'italiques, de parenthèses, de tirets, le péritexte,[1] ainsi que certaines images que génère la langue de ce narrateur.

Une saillance est une mise en relief, « la notion de saillance [étant] avant tout liée à l'émergence d'une figure sur un fond ».[2] Frédéric Landragin distingue les saillances visuelles et les saillances linguistiques :

> La saillance visuelle est liée à la nature et à la disposition d'objets dans une scène, sans être clairement définie par rapport à des propriétés visuelles particulières. La saillance linguistique est liée à la façon dont on présente ou traite un message […]. Elle concerne à la fois la prosodie, le lexique, la syntaxe, la sémantique et la pragmatique.

.

Dans les nouvelles, les saillances du narrateur sont déjà visuelles. Elles consistent en des artifices matériels qui font « émerger » non pas une figure mais quelques mots sur le fond que constitue le texte pris comme un tout homogène. Et concomitamment à l'effet de minimisation de la présence du narrateur, ces saillances viennent à l'inverse suggérer une présence toujours latente (la présence suspecte de cette instance là où elle n'est pas attendue a été déjà notée auparavant)[3] au niveau de la « présentation matérielle du signifiant ».[4]

Dans tous les textes en effet, le discours narratif est ponctué de signes typographiques tels que les italiques, les tirets et les parenthèses, tous

---

1 Le péritexte est un terme emprunté à Genette. Il s'agit de tout ce qui est périphérique au texte, comme le titre ou les titres de chapitres par exemple. Voir le glossaire en page 463.

2 Frédéric Landragin, « Saillance physique et saillance cognitive ». *Corela*, Volume 2, numéro 2, 2004. Accessible en ligne à l'URL suivant : http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=142

3 Voir par exemple le commentaire concernant le narrateur dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM) en page 86 de ce travail.

4 Patrick Badonnel & Claude Maisonnat, *La nouvelle anglo-saxonne. Initiation à une lecture psychanalytique* (Paris : Hachette Supérieur, 1998) 43.

immédiatement repérables parmi les autres caractères graphiques en tant qu'ils attirent le regard du lecteur ; les titres font partie de ces saillances. A première vue, ils réinstaurent une économie textuelle traditionnelle où le narrateur est le personnage dominant tous les autres déjà par une présence rendue matériellement ostensible. Une image en particulier fait également saillance en ce sens qu'après la lecture, elle continue, rémanente, à s'imposer au lecteur et même à le troubler.

1. Les italiques

Les saillances narratives sous forme d'italiques fonctionnent dans le texte imprimé comme le soulignage dans le texte manuscrit, qui sert à distinguer certains mots dans un énoncé. Pour les textes à l'étude ici, il s'agit essentiellement de vocables d'origine étrangère ou latine. Rien d'étonnant à cela puisque l'œuvre hardyenne en général, des romans aux nouvelles et aux poèmes, est particulièrement riche. Elle présente des groupes linguistiques aussi différents que le dialecte du Dorset (« larry » par exemple, au sens « d'émoi » ou de « tumulte » dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid », ou « coom » désignant une colline herbeuse et plantée d'ajoncs dans « The Three Strangers »),[1] les mots rares, obsolètes ou archaïques,[2] les vocables poétiques ou techniques, les néologismes (tels que « necrophobist » dans « The Doctor's Legend »,[3] les mots composés de deux vocables d'origine saxonne, une pratique héritée du poète William

1 Ralph W. Elliott, *Thomas Hardy's English*, op. cit., 45, 55.
2 « For *Webster's Third International*, "'obsolete' means that no evidence of standard use since 1755 has been found or is likely to be found." (Preface 16a) […] The General Explanations of the EOD defines 'arch' as 'archaic or obsolescent' (p.xx), 'obsolescent' defined in the dictionary as 'becoming obsolete. […] *Webster's Third International* says "'archaic' means standard after 1755 but surviving in the present only sporadically or in special contexts" (Preface, 17a) […]. The OED category, 'rare', is a more synchronic notion, as though the lexicographer had despaired of deciding whether the word is obsolete or archaic. James Murray [editor of the OED] says: 'In the case of rare words […] it is often difficult to say whether they are or are not obsolete. They are permanent possibilities, rarely needed, but capable of being used whenever they are needed, rather than actually discarded terms' (General Explanations, p. xixi). » Dennis Taylor, *Hardy's Language and Victorian Philology* (Oxford: Clarendon press, 1993) 147, 150.
3 Ralph W. Elliott, *Thomas Hardy's English*, *op. cit.*, 206.

Barnes, ou encore les adjectifs formés à partir de participes passés (tels que « a tall-spired town » dans le poème « Wessex Heights » rédigé en 1896).[1] Des lexèmes d'origine grecque ou latine sont également notables, les premiers en nombre moins important toutefois que les seconds[2] qui sont très nombreux, et bien souvent préférés à des vocables saxons.[3] Des citations latines parsèment également les textes, plus inhabituelles pour le lecteur du vingt-et-unième siècle que pour son homologue victorien, habitué à en trouver dans ses magazines, dans les sermons à l'église et les discours parlementaires.[4] Pour finir, les expressions en langue étrangère (en allemand ou en français), plutôt familières au lecteur cultivé,[5] sont aussi une composante régulière des textes. Chapman considère cette richesse de langue à la fois comme une force et une faiblesse :

> One of Hardy's great strength is the range of his vocabulary; one of his weakness is his love for words which may be too recondite for the situation in which they are used.[6]

De nombreux critiques en effet, quelle que soit la période considérée, reprochent à Hardy son style « trop académique »[7] :

> Mr Hardy disfigures his pages by bad writing, by clumsy and inelegant metaphors, and by mannerism and affectation.
>
> Neither in verse nor in prose is Mr Hardy a master of style.
>
> The problem of Hardy's style is its inconsistency.[8]

---

1 Raymond Chapman, *The language of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1990) 81.
2 *Ibid*., 47.
3 *Ibid*., 46.
4 *Ibid*., 48.
5 *Ibid*.
6 *Ibid*., 56
7 « over-academic phraseology in the style » d'après William Watson dans *The Academy* après la publication de *Tess*. In R. G. Cox, *Thomas Hardy. The Critical Heritage* (London and New York: Routledge, 1979) xxxi.
8 Critiques cités par Raymond Chapman in *The language of Thomas Hardy*, *op. cit*., 34.

La longévité de la carrière d'écrivain de Thomas Hardy ne permet-elle pas toutefois de penser que ce dernier mesurait parfaitement, par exemple, le possible décalage entre le mot et la situation ? Plus généralement, l'écriture, plutôt que de se caractériser par une absence de style, ne cherche-t-elle pas, à l'inverse, à créer un style qui ne se réclame d'aucune école, qui ne soit limité par aucune concession à la grammaire, la syntaxe, ou la prose anglaise traditionnelle ? Voici ce que pense Chapman :

> He did not write in the plain tradition of English prose mastered by Swift and Hazlitt among others […]. Nor is his style marked by idiosyncrasies which are frequent and predictable enough to make it instantly recognisable and open to parody, like that of Carlyle or Morris or much of Dickens. Yet, like all writers, he has distinguishing features and tricks which are particularly his own.[1]

C'est également ce que dit T. S. Eliot, lequel ne peut être soupçonné de partialité en faveur de Thomas Hardy :

> The work of the later Thomas Hardy represents an interesting example of a powerful personality uncurbed by any institutional attachment or by submission to any objective beliefs; unhampered by any ideas, or even by what sometimes acts as a a partial restraint upon inferior writers, the desire to please a large public. He seems to me to have written as nearly for the sake of 'self-expression' as a man well can; […]. He was indifferent even to the prescripts of good writing […].[1]

Mais s'il reconnaît en Thomas Hardy un auteur qui se veut libre, voit-il pour autant juste lorsqu'il parle d'une indifférence à l'art de l'écriture selon les normes ? Bien évidemment, Hardy avait une autre conception du « bien écrire », comme en atteste son activité incessante de révisions des textes afin de parvenir à la meilleure transcription de sa vision du monde, et son intérêt constant pour le travail d'écriture, comme en atteste sa

1 Raymond Chapman, *The language of Thomas Hardy*, *op. cit.*, 35.

correspondance ou son autobiographie. Thomas Hardy définit ainsi très clairement ce qu'est pour lui le style. C'est l'expression personnelle d'une subjectivité :

> A writer who is not a mere imitator looks upon the world with his personal eyes, and in his peculiar moods; then grows up his style, in the full sense of the word.[2]

Il ne s'agit donc pas d'imiter, un style ou une écriture. Il n'est pas question du « bien écrire », mais plutôt de manifester l'originalité d'un regard sur le monde. Le style naît, dit Hardy, de la juste transcription de ce « mode idiosyncratique de regard ».[3] Et si la censure est « mutilante »[4] et les modifications importantes, jamais cependant l'auteur ne tient compte des opinions parfois cinglantes des critiques concernant son style, comme si par sa langue si particulière et si peu conforme à « la prose anglaise traditionnelle » (« the plain tradition of English prose »),[5] il reprenait un peu de sa liberté d'écrivain abandonnée à la censure :

> Hardy' sensitivity to adverse criticism did not generally imply deference to the critics' advice: for the most part he pursued his own way with a certain dogged obstinacy.[6]

Les italiques entrent vraisemblablement dans ce cadre. Ils font saillance. Ils permettent à l'auteur derrière le narrateur, semble-t-il, d'exprimer la volonté d'être la seule autorité sur le texte. En tant que tels, ils sont ainsi une accusation implicite de la censure. S'ils donnent l'impression de participer à l'établissement d'une économie textuelle plus

---

1 *After Strange Gods* (London: Faber & Faber, 1934) in Ralph W. Elliott, *Thomas Hardy's English*, *op. cit*.,15.
2 *Thomas Hardy's Personal Writings*, *op. cit*., 122.
3 *Life*, *op. cit.*, 225.
4 « […] his manuscripts [were] mutilated for serial publication ». Katherine Anne Porter, « Notes on a Criticism of Thomas Hardy », *Southern Review*, summer 1940, in Ralph W. Elliott, *Thomas Hardy's English*, *op. cit*., 17.
5 T. S. Eliot in Raymond Chapman, *The language of Thomas Hardy*, *op. cit*., 35.
6 *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, *op. cit*., xxiii.

traditionnelle avec un narrateur comme figure dominant les autres personnages, et s'imposant par sa culture, ce n'est pas là leur raison d'être. Et s'ils sont, somme toute, classiques en tant que procédé de mise en valeur d'un vocable étranger, c'est leur nombre qui est si particulier à l'auteur.

Se voulant seule autorité sur le texte, donc, l'auteur parsème celui-ci d'expressions en italiques qui agissent sur le lecteur comme autant d'embrayages.[1] Ils sont la version écrite de l'accentuation de la voix, ou encore du geste mimant une mise entre guillemets dans le discours oral, deux procédés par lesquels l'interlocuteur est averti que le terme en question est un intertexte en tant qu'il ne provient pas de la langue dans laquelle le discours est délivré : il appartient à une autre langue, qu'elle soit étrangère, technique, scientifique, familière, ou encore vernaculaire. Les italiques transportent ainsi une forte valeur métatextuelle puisque le locuteur livre un commentaire implicite de sa langue : « J'utilise ce terme tout en sachant qu'il n'appartient pas à la langue de mon discours car il exprime exactement ce que je veux dire. Je montre aussi que je le connais ». En plus de d'assurer l'exacte transcription de ce que l'auteur-narrateur souhaite dire, le mot français ou latin crée donc déjà un contraste entre la langue du narrateur-auteur et le monde de la diégèse. Sa mise en italiques vient mettre en valeur ce contraste. La saillance est donc double.

Les exemples sont nombreux, et chaque fois le contraste opère comme agent de mise à distance du narrateur et de la communauté de la digèse dont il se démarque ainsi subtilement. Mais il ne s'agit pas nécessairement d'affirmer une quelconque supériorité intellectuelle sur ceux qu'il traiterait alors comme simples objets de son discours, et dont la simplicité de langue et de condition servirait à mettre en valeur son statut d'intellectuel lettré, puisque c'est bien ainsi que sa langue le construit. Les vocables en italiques servent en effet moins à qualifier la relation du narrateur aux personnages de la diégèse que celle de l'auteur à son public et aux critiques, lesquels affichent une certaine condescendance envers l'auteur, eu égard à son niveau social et académique :

1 Voir page 30 ainsi que le glossaire en page 463.

> The nineteenth-century reception of Hardy's novels generally exemplifies the condescension that a male author of Hardy's class and educational background might expect from reviewers.[1]

Cette forme de mépris se double même d'un fort agacement lorsque Thomas Hardy se rend coupable, selon ses accusateurs, de franchir les limites que lui assigne son origine sociale :

> Even as Hardy became the preeminent living English novelist, reviewers continued to object to his choices of vocabulary and setting when they departed from the pastoral.[2]

Voici par exemple ce qu'écrit à propos de *Tess* Mowbray Morris, rédacteur en chef de *Macmillan's Magazine*[3] de 1885 à 1907. C'est pour les raisons ici précisées qu'il refuse de publier le roman en feuilletons. L'article paraît dans dans *The Quarterly Review* :

> [Hardy] is too apt to affect a certain preciosity of phrase which has a somewhat incongruous effect in a tale of rustic life; he is too fond — and the practice has been growing on him through all his later books — of writing like a man 'who has been at a great feast of languages and stole the scraps,' or, in plain English, of making experiments in a form of language which he does not seem clearly to understand, and in a style for which he was assuredly not born. It is a pity, for Mr Hardy had a very good style of his own once, and one moreover excellently suited to the subjects he knew and was then content to deal with.[4]

---

1 Laura Green, « 'Strange [In]difference of Sex': Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptation of Androgyny », *Victorian Studies*, 38:4, summer 1995, [523-549] 535.
2 *Ibid*.
3 Pour ces informations concernant Mowbray Morris, voir *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, *op. cit*., 214.
4 Laura Green, « 'Strange [In]difference of Sex': Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptation of Androgyny », op. cit., 535.

Par le vocabulaire soigneusement choisi de son narrateur et de certains de ses personnages (Tess par exemple), Hardy transgresse les limites imposées par le système rigide des classes sociales : « [Hardy and his characters] are, in other words, transgressing class […] ».[1]

Sa faute, dit Morris, est de ne pas rester à la place que lui a assignée sa naissance, et de faire usage d'une langue qui n'est donc pas censée être la sienne. Les nouvelles à cet égard ne se distinguent pas des romans, puisque le style du narrateur y est tout aussi académique. La langue des autres personnages, à l'instar des romans, est tantôt tout aussi soignée, et tantôt se présente comme une tentative de restituer le vernaculaire local. Celui-ci, au dire de Hardy, doit toutefois être limité afin de ne pas détourner l'attention du lecteur et d'éviter que le grotesque ne l'emporte sur la finalité de la restitution de la langue d'un personnage :

> An author may be said to fairly convey the spirit of intelligent peasant talk if he retains the idiom, compass and characteristic expressions, although he may not encumber a page with obsolete pronunciations of the purely English words, and with mispronunciations of those derived from Latin and Greek. In the printing of standard speech hardly any phonetic principle is at all observed and if a writer attempts to exhibit on paper the precise accents of a rustic speaker he disturbs the proper balance of true representation by unduly insisting upon the grotesque element; thus directing attention to a point of inferior interest, and diverting it from the speaker's meaning, which is by far the chief concern where the aim is to depict the men and their natures rather than their dialect forms.[2]

Cela dit, Hardy ne justifie pas là les expressions trop sophistiquées et trop littéraires de ses personnages (« inappropriately sophisticated or literary expressions »).[3] Il n'est par conséquent pas impossible de voir dans cette langue soignée, trop soignée pour certains personnages, un acte transgressif. A ce titre, les nouvelles, jugées comme une production mineure malgré leurs nombreuses similitudes avec les romans, se

1 Laura Green, « 'Strange [In]difference of Sex': Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptation of Androgyny », op. cit., 535-536.
2 *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, *op. cit*., xxii.
3 *Ibid*., xxiii.

présentent comme plus contestataires encore : le langage y joue un rôle non moins subversif, bien au contraire, puisqu'en nombre de mots étrangers italicisés, les nouvelles l'emportent sur les romans. Et chacun de ces vocables représente à la fois le triomphe d'un auteur-narrateur maîtrisant une langue dont sa naissance ne le destinait pas à faire usage, et sa liberté de l'employer comme il l'entend. Nécessairement conscient de l'invraisemblance d'une langue soutenue dans la bouche d'un « rustic », il cherche plutôt par là à défier l'ordre établi qui enferme l'individu dans sa caste de naissance, et donne à ses personnages ce dont il a bénéficié lui-même, la liberté d'échapper à un tel déterminisme.

La langue du narrateur et des personnages est ainsi souvent identique, et agit comme un rappel constant du cheminement transgressif et réussi d'un auteur d'origine modeste vers une identité d'homme de lettres reconnu. Il est également possible d'invoquer une autre raison pour expliquer que la langue de personnages même très modestes, comme Margery par exemple (« The Romantic Adventures of a Milkmaid » CM), soit soignée à l'instar de celle du narrateur. Hormis ce qu'en dit Hardy, une langue de personnage trop différente (plus ou moins grammaticalement correcte et marquée par un fort accent) tendrait à accentuer l'écart social entre narrant (le narrateur-auteur) et narré (le personnage), et visiblement, c'est ce que l'auteur cherche à éviter. Il crée un narrateur au parler académique, et donne aux personnages ce dont, hors du monde de la fiction, les individus modestes sont privés, à savoir l'accès à la langue standard officielle et à l'académisme. Si l'auteur se rend responsable d'une transgression en discourant au-dessus de sa classe d'origine, il en commet une autre en offrant à ses personnages une occasion de faire de même.

Voici un premier exemple, tiré de « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT). Trois paragraphes précèdent la narration de l'histoire proprement dite, et ce n'est pas avant le quatrième paragraphe que le lecteur apprend qu'il s'agit d'un épisode de la vie de Phyllis conté par elle-même au narrateur qui avait alors quinze ans. Le passage qui suit se trouve dans le premier paragraphe, à quelques lignes du début :

> At night, when I walk across the lonely place, it is impossible […] to help seeing rows of spectral tents and the *impedimenta* of the soldiery.[1]

Le mot latin « impedimenta » désigne les bagages d'un voyageur ou d'une armée, et au sens figuré des « entraves », des « embarras ».[2] En français d'ailleurs, les « impedimenta » étaient les bagages qui freinaient la progression d'une armée. En anglais, le mot désigne les bagages et l'équipement d'une armée, de même que toute structure qui rend une progression difficile. Le terme, moins neutre que « matériel », permet une prolepse puisqu'il annonce subtilement l'embarras dans lequel seront Phyllis et son amoureux, et l'obstacle qui empêchera leur fuite. La mise en italiques suggère que le narrateur-auteur a pleinement conscience d'avoir recours à un terme qui n'appartient pas au lexique de l'anglais courant. L'attention du lecteur est attirée, alors qu'en l'absence d'emphase, le mot n'aurait été compris qu'en fonction du signifié qu'il héberge. Cette saillance fait ainsi porter à ce mot une grande partie du sens de la nouvelle. Vue à travers ce prisme, l'histoire devient alors celle d'une romance empêchée par l'observance d'un code de l'honneur, celui de la parole donnée, pour Phyllis, celui de l'armée, pour le jeune Matthaus Tina. En effet, Phyllis se sent liée à Gould par sa promesse de mariage (alors qu'ironiquement, ce fiancé n'a aucun scrupule à revenir sur son engagement auprès d'elle parce qu'il est amoureux d'une autre femme), et son jeune soupirant est accusé de désertion, et exécuté. Cette nouvelle anticipe « A Committee-Man of 'the Terror' », rédigée treize ans plus tard, en 1895, qui aborde aussi le thème de l'obéissance à une théorie morale posée comme un absolu et montre, comme le fait déjà « The Melancholy Hussar of the German Legion », qu'une conduite morale respectueuse d'un code donné n'entraîne pas nécessairement le bien, ou le bon. C'est donc ici la saillance qui donne la direction du sens, alors que le discours narratif reste dans l'ensemble plutôt neutre, et ne manifeste pas de parti pris. Au contraire, il est formulé de telle sorte qu'il semble restituer fidèlement le discours de Phyllis. Ainsi en est-il lorsque celle-ci parle de son désir de partir :

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 35.
2 F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français* (Paris : Hachette, 1937) 779.

> She always said that the one feature in his proposal which overcame her hesitation was the obvious purity and straightforwardness of his intentions. He showed himself to be so virtuous and kind; he treated her with a respect to which she had never before been accustomed; […].[1]

Il en est de même quand elle se trouve d'excellentes raisons pour ne pas fuir avec Matthaus :

> Without him her life seemed a dreary prospect, yet the more she looked at his proposal the more she feared to to accept it — so wild as it was, so vague, so venturesome. […] She had promised Humphrey Gould, […] her promise must be kept, and esteem must take the place of love. She would preserve her self-respect. She would stay at home, and marry him, and suffer.[2]

Le narrateur ne laisse rien supposer de son jugement. Seule la saillance, par effet rétrospectif, guide le lecteur vers ce que le discours narratif, au-delà de l'histoire, dénonce. C'est ainsi que, malgré l'autocensure que l'auteur s'applique par anticipation de la réaction du public (il veille à user de mots clés tels que « promesse », « estime », « respect de soi »,[3] et fait de Phyllis une héroïne qui sacrifie son amour au sens de l'honneur), il montre aussi qu'il donne à son texte le sens qu'il veut, et non celui qui lui serait imposé. L'écriture est avant tout au service du projet auctorial.

Les italiques sont systématiquement utilisés par Hardy pour des vocables étrangers.[4] Certes, il s'agit là d'une règle typographique, mais le nombre élevé d'occurrences est, lui, idiosyncratique de l'auteur. C'est ainsi que la culture de son narrateur, et implicitement la sienne, est doublement mise en valeur : loin de se fondre dans la langue des lecteurs, ce lexique emprunté fait saillance. Mais nul contraste avec les personnages n'est créé.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 44.
2 *Ibid*., 46.
3 *Ibid*., 47.
4 « Hardy italicised all foreign language phrases — French, Italian — all. Hope this helps, Rosemarie ». Rosemarie Morgan, Research Fellow, Yale University.

La saillance permet plutôt d'élever ces derniers et de leur donner une autre dimension. Dans le passage qui clôt « The Romantic Adventures of a Milkmaid », Jim, le fiancé de Margery, prend la parole :

> 'Well,' said Jim, with no great concern (for '*la jalousie rétrospective*', as George Sand calls it, had nearly died out of him), 'however he might move 'ee my love, he'll never come. He swore it to me: and he was a man of his word'.[1]

La comparaison entre son sentiment et celui qu'éprouvre le Général La Quintinie et que George Sand nomme « la jalousie rétrospective » (dans *Mademoiselle La Quintinie*), grandit Jim, et montre que, tout modeste qu'il est, il est traversé par les mêmes passions qu'un personnage socialement supérieur.

La comparaison intertextuelle ne sert donc pas tant à faire état de la culture littéraire du narrateur-auteur qu'à supprimer toute hiérarchie entre les personnages pour les rendre égaux devant l'universalité des passions humaines. Cet intérêt pour l'humain, quelle que soit son origine sociale, caractérise toute l'œuvre de fiction hardyenne, peut-être plus encore les poèmes. Et si la fiction au dix-neuvième siècle a, en général, tendance à choisir pour héros des personnages de la classe moyenne, l'auteur leur préfère les habitants des campagnes, les classes laborieuses, et même les nécessiteux, comme dans le poème « A Trampwoman's Tragedy »,[2] rédigé en 1902 mais rejeté par *The Cornhill Magazine* pour inconvenance.[1]

Ce poème, comme bien d'autres, donne une voix à ceux qui n'ont d'ordinaire pas d'existence en tant que personnages principaux de fiction. La voix narrative est ainsi celle de la vagabonde éponyme hissée au rang d'héroïne tragique, rôle généralement réservé à des membres des classes supérieures. Il est intéressant de noter que ce texte offre un nouveau démenti aux reproches adressés à Hardy selon lesquels dans son œuvre, la femme est toujours vue, tel l'objet d'un désir masculin scoptophilique, mais

---

President: The Thomas Hardy Association. Editor: *The Hardy Review*. Courrier électronique en date du 9 juillet 2008.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 868.

2 Le poème figure en annexe page 495.

n'est jamais un sujet de plein droit qui à son tour est un centre de conscience focalisateur. Un parallèle entre les nouvelles et les poèmes est encore une fois envisageable ici, puisqu'à la différence des romans, ces formes de fiction présentent des narrateurs féminins (même s'ils ne sont qu'intradiégétiques pour les nouvelles). L'écriture acquiert un degré supplémentaire de liberté d'un genre à l'autre : elle passe d'un seul type de narrateur dans les romans (masculin, extra-hétérodiégétique) à tous les types de narrateurs dans les nouvelles (dont quelques narrateurs intradiégétiques féminins) à des narrateurs extradiégétiques aussi bien masculins que féminins dans les poèmes, le second niveau de narration comme écran de mise à distance n'étant plus indispensable.

« A Trampwoman's Tragedy » évoque un possible hypotexte, *The Beggar's Opera* (1728), les titres des deux textes fonctionnant en symétrie. Mais John Gay[2] parodie l'opéra italien en vogue à ce moment-là en Angleterre, et produit une satire de la société et du monde politique d'alors, qui finit bien. De plus, le monde des voleurs et des prostituées y est un reflet de celui des classes dirigeantes. Hardy, pour sa part, ne prend pas pour narrateur un mendiant, mais une mendiante qui raconte sa propre tragédie. Nulle parodie, satire ou comédie ici, même si les personnages appartiennent au même monde que dans la pièce de Gay. « A Trampwoman's Tragedy » va plus loin que son hypotexte. Le poème présente comme personnage principal une vagabonde, non dans quelque but satirique mais sans doute parce que la parole de cette dernière est considérée comme aussi digne d'intérêt que celle d'une artistocrate (celle d'Alicia par exemple, dans la nouvelle « Alicia's Diary »). La femme sans nom du poème ne sert d'autre cause que la sienne, et sa complainte est celle, universelle, de tous ceux qui pleurent un être cher. Faire d'une vagabonde une héroïne de tragédie coupable d'*hamartia*, cette erreur de jugement que commettent les rois et les dieux et qui précipite leur chute, est un pied de nez au code de la fiction traditionnelle. Et dans « The Romantic Adventures of a Milkmaid », la mise à égalité des sentiments de

1 Ces informations proviennent du site « The Victorian Web ».
2 *The Beggar's Opera* (London: Penguin Books, 1986).

Jim avec ceux du Général La Quintinie en est un autre, tout comme la référence littéraire choisie pour le passage cité, George Sand. La présence de cette dernière dans un texte où l'élan de liberté d'une femme est arrêté par le destin qui lui est promis en raison de son sexe n'est sans doute pas fortuite. La saillance, double puisque les italiques s'acccompagnent de guillemets, renforce donc le guidage narratif, et montre que quelque chose se dit en plus de ce qui est explicité.

Des réserves peuvent cependant être soulevées. Il apparaît en effet que les citations ne sont jamais traduites, et que si, certes, le public du dix-neuvième siècle fréquente plus régulièrement le latin que celui du vingt-et-unième siècle, il n'en est pas de même pour le français par exemple. Il semble alors que la langue du narrateur opère une forme de sélection parmi le lectorat potentiel, et que seuls les lettrés y aient un accès complet. Le discours narratif aurait ainsi une fonction normative, et serait implicitement la langue de référence. Cela confirmerait ce que dit Roger Ebbatson dans *Hardy: The Margin of the Unexpressed*,[1] à propos de *The Dorset Labourer*, à savoir que le personnage est avant tout un prétexte de discours, mais n'a pas de voix propre. Sa non maîtrise de la langue officielle le relègue aux marges, et le prive d'existence. Il ne peut qu'être représenté par le discours d'autrui. Voici trois exemples qui tendraient à valider cette remarque.

Le premier est tiré de « Fellow-Townsmen » (WT), rédigée en 1880, trois années avant « The Romantic Adventures of a Milkmaid » :

> They were driving slowly; there was a pleasing light in Mrs Downe's face, which seemed faintly to reflect itself upon the countenance of her companion — that *politesse du coeur* which was so natural to her having possibly begun already to work results.[2]

Les personnages, Mrs Barnet et Mrs Downe, se promènent en voiture à cheval. La première est hautaine et riche, sa compagne est bonne et modeste. Elles sont observées par Mr Barnet dont les pensées sont de toute évidence résumées par le narrateur. Barnet scrute le visage beau et froid de

1 *op. cit.*
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 92.

sa femme (« his handsome Xantippe »)[1] pour y chercher quelque changement opéré par la fréquentation de la douce Mrs Downe. L'expression « politesse du coeur » non seulement n'est pas traduite, mais sa mise en italiques indique qu'il s'agit là d'intertextualité et non d'un syntagme concocté par le narrateur-auteur. Une rapide recherche, facilitée par les outils à la disposition du lecteur et du chercheur du vingt-et-unième siècle, identifie l'auteur. Il s'agit de Jean-Jacques Barthélémy (Cassis, 1716-Paris, 1795), Jésuite et philologue français qui publia *Les Voyages du jeune Anacharsis en Grèce*, « un récit de voyage détaillé et érudit en quatre volumes décrivant les sites et la géographie de la Grèce classique ».[2] D'après le professeur Michael Millgate, Hardy n'a pas lu cette œuvre, mais a très certainement appris l'expression lors de son séjour à Londres dans les années 1860 ou au cours de ses lectures :

> I'm afraid that no works by Barthelemy appear in the attempted reconstruction of the contents of Thomas Hardy's library […] and while that reconstruction makes no claim of absolute completeness it seems in any case unlikely that he would have encountered *The Travels of Anacharsis the Younger in Greece*. As for the (lovely) phrase itself, I can only suggest that he might have picked it up while studying French in London in the 1860s or found it quoted in one or other of the various works in French that he read during the course of his career.[3]

Si l'ouvrage de Barthélémy fut réédité aux Etats Unis et traduit dans de nombreuses langues, le public des nouvelles n'en a pas nécessairement eu vent, et par ailleurs Hardy ne fournit aucune traduction ou note qui permette au lecteur anglais du dix-neuvième siècle de connaître l'origine de l'expression. Le seul éclaircissement peut lui venir d'un dictionnaire français-anglais.

Il apparaît donc que le personnage est représenté, explicité par une référence littéraire qui n'est pas accessible à tous les lecteurs. Si Mrs Downe est modeste, la citation qui désigne son caractère l'est moins puisqu'elle

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 92.
2 Source : « Wikipedia ». Entrée : « Les Voyages du jeune Anacharsis en Grèce ».
3 Réponse à un courriel de ma part envoyé le 30 juillet 2008.

suppose une maîtrise du français et se montre donc exigeante à l'égard du lecteur.

Le second extrait rend plus explicite encore la sélection que semble pratiquer l'écriture hardyenne à l'encontre du public, se rendant accessible aux plus lettrés et restant parfois sibylline pour les plus modestes. Il provient de « The Son's Veto » (LLI), écrite en 1891. Sophie est une femme illettrée qui commet, au dire de ce fils, des fautes de grammaire trahissant son origine sociale. Le jeune homme finira, parce qu'il méprise le milieu modeste dont est issue sa mère, par lui interdire d'épouser celui qu'elle aime, Sam, qui est prêt à la ramener au village où elle est née. Elle mène donc une vie monotone et triste dans la maison que lui a achetée Mr Twycott, son mari pasteur, avant de mourir :

> [Her son] was reducing their compass to a population of a few thousand wealthy and titled people, the mere veneer of a thousand million or so of others who did not interest him at all. He drifted further and further away from her. Sophy's *milieu* being a suburb of minor tradesmen and under-clerks, and her almost only companions the two servants of her own house, it was not surprising that after her husband's death she soon lost the little artificial tastes she had acquired from him […].[1]

Ici, le narrateur n'apparaît pas plus charitable que le fils ingrat. Il lui ressemble presque. Il semble, par sa langue, affirmer sa supériorité de classe, de même qu'il paraît refuser à Sophie l'empathie qu'il pourrait lui témoigner par une langue plus simple dans son expression. Son verbe soigné, orné ici d'un vocable étranger, regorge de métaphores et ses phrases, relativement longues, contrastent d'autant plus avec les énoncés très segmentés de Sophy. Celle-ci est donc tenue à distance, ce qui empêche toute possiblilité de superposition de voix en discours indirect libre par exemple. Le lexème français accentue encore le contraste entre le narrateur et Sophie, et, comme le dit Ebbatson à propos de *The Dorset Labourer*, le personnage est délégitimé. Il n'est pas un sujet à part entière puisque sa langue est ostensiblement déclassée par la langue officielle que représente le narrateur.

Le troisième passage met en scène le poète Trewe, dans « An Imaginative Woman » (LLI), nouvelle écrite en 1893 :

> Trewe's verse contrasted with that of the rank and file of recent minor poets in being impassioned rather than ingenious, luxuriant rather than finished. Neither *symboliste* nor *décadent*, he was a pessimist […].[2]

Le discours narratif, au moyen d'une comparaison négative, affilie le jeune Trewe au mouvement des poètes symbolistes français des années 1880-1890. Ceux-ci veulent se distinguer des Parnassiens. Ils revendiquent plus de liberté pour la forme et privilégient le fond. Ils s'élèvent aussi contre le réalisme et sa forme la plus exacerbée, le naturalisme. Ils sont tout d'abord appelés « Décadents », ne correspondant pas aux canons du moment. Le pessimisme de Trewe dont il est question range plutôt ce dernier parmi les Romantiques.

De telles références littéraires, non fondamentales certes, pour la compréhension de la nouvelle, demandent au lecteur, du dix-neuvième siècle comme du siècle présent, des connaissances non seulement de la langue française (quoique les deux vocables existent en anglais et sont transparents), mais encore et surtout des notions d'histoire de la littérature qui ne peuvent être attendues d'un public qui n'a pas fréquenté l'Université ou qui n'a pas mené des études secondaires classiques.

D'autres exemples peuvent être ajoutés à ces trois extraits. Une variante des italiques est ainsi repérable. Il s'agit de guillements encadrant des mots ou des expressions empruntés au vernaculaire de la région. Ils témoignent de ce que le narrateur, en plus de ses connaissances du français et du latin, montre qu'il n'ignore rien des coutumes locales : « […] the cows were 'in full pail' » ; « […] his direct interests being those of a dealer in furze, turf, 'sharp sand', and other local products » ; « The 'lanchets', or flint slopes, which belted the escarpment […]».[3] Comme les italiques, les

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 408.
2 « An Imaginative Woman » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 383.
3 « The Withered Arm » (WT), *ibid*., 52 ; *ibid*., 64 ; « The Three Strangers » (WT), *ibid*., 23.

guillemets, en plus de transporter une information, offrent un commentaire métatextuel que le lecteur comprend immédiatement comme des marqueurs d'intertextualité avertissant que le mot ou le passage encadré ne fait pas naturellement partie du discours narratif, mais qu'il appartient à une autre langue ou à un autre registre de langue. Plus que les italiques, les guillemets fonctionnent également comme des déictiques, et renseignent sur la situation d'énonciation. Ils indiquent, non la proximité ou la distance temporelle (ou spatiale) du narrateur-énonciateur par rapport à l'objet de son discours et à son interlocuteur, mais font plutôt état de ce qui pourrait s'appeler la proximité (ou la distance) psychologique. C'est ce que Shanta Dutta nomme « narrative sympathy »,[1] c'est-à-dire la façon dont le narrateur est positionné socialement et idéologiquement par rapport aux deux autres composantes de la situation d'énonciation, le lecteur et les personnages dont il parle. En théorie, selon que le locuteur appartient ou non à la communauté-objet de son discours, et selon que son lecteur-interlocuteur en est lui-même membre ou pas, plusieurs cas sont possibles. Il arrive aussi que les guillemets soient rendus inutiles : le locuteur et son interlocuteur parlent alors la même langue, autrement dit, ils sont membres de la même communauté. Cela se produit dans l'extrait suivant, où deux personnages conversent. Il s'agit de Gertrude, affligée de la blessure hideuse qui donne son nom à la nouvelle « The Withered Arm » et d'un bourreau dont elle sollicite un petit service :

> 'I mean, 'she explained, 'that I want to touch him for a charm, a cure of an affliction, by the device of a man who has proved the virtue of the remedy.'
> 'O yes, miss! Now I understand. I've had such people come in past years. But it didn't strike me that you looked of a sort to require blood-turning. What's the complaint? The wrong kind for this, I'll be bound'.[2]

Quelques pages avant, l'homme dont Gertrude parle, Conjuror Trendle, s'est exprimé sur le remède qu'il préconise en ces termes :

1 *Ambivalence in Hardy*, *op. cit*., 94.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 74.

'It will turn the blood and change the constitution'.[1]

Or voici à présent deux passages du discours narratif concernant le même sujet :

> Gertrude shrieked: the 'turn o' the blood', predicted by the conjuror, had taken place. […] Her blood had been 'turned' indeed — too far.[2]

Gertrude, le bourreau et le sorcier-guérisseur appartiennent à la même communauté. L'auteur-narrateur, par ses guillemets, montrent qu'il se place, le temps de son discours au moins, à distance de celle-ci, pour en parler en quelque sorte de l'extérieur à un lecteur qu'il envisage également comme un non-membre. La langue de ce groupe humain est ainsi mise entre guillemets parce qu'elle est, pour le lecteur dont le narrateur adopte en quelque sorte le point de vue, une langue étrangère.

A l'inverse le poète William Barnes, lui aussi natif du Dorset dont il est le chantre, n'a jamais recours à des guillemets. Il s'exprime dans le dialecte des gens dont il parle, il parle d'eux tout en tant que l'un d'eux. Sa proximité avec son objet de discours est, à l'inverse de Thomas Hardy tel qu'il apparaît dans l'extrait, maximale, parce que sa voix jaillit de l'intérieur de cette communauté. Si tout discours prévoit son interlocuteur, les poèmes de Barnes ne prévoient pas, ou ignorent volontairement, la possibilité d'un lecteur qui ne comprendrait pas le dialecte du Dorset. Barnes n'écrit pas pour un tel lecteur. Thomas Hardy, pour sa part, et au vu des cas cités ici, ne s'adresse qu'à celui-ci, ce qui explique qu'une définition suive bien souvent l'expression entre guillemets. Son narrateur se pose alors moins en membre de cette communauté qu'en érudit spécialiste de celle-ci, et il rapporte à son interlocuteur-lecteur, à la manière d'un ethnologue, les spécimens authentiques (l'intertextualité) que sont les expressions entre guillemets. Si le texte de Barnes ne fait qu'un avec le monde qu'il décrit en

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 68. Ici les guillemets sont citationnels car il s'agit de discours direct.
2 *Ibid.*, 76-77.

ce sens qu'il en est un fragment, une marque indicielle[1] en quelque sorte, celui de Thomas Hardy, du moins tel qu'il apparaît dans ces extraits, est un discours sur ce monde, présentant celui-ci à la manière dont une salle de musée présente à des non-connaisseurs une civilisation qui leur est étrangère. Il s'opère donc ici un décalage entre l'origine sociale et communautaire du personnage, et celle du discours censé le représenter.

Une nuance s'impose cependant à nouveau ici, qui module ce qui vient d'être dit. En effet, une observation plus précise de l'emploi des guillemets pour marquer les occurrences de dialecte montre qu'il n'est pas aussi systématique que l'est l'utilisation d'italiques pour les emprunts au français ou au latin. Cet extrait le prouve :

> The motive of his return was shown by his helping himself to a cut piece of skimmer-cake that lay on a ledge beside where he sat […].[2]

Le terme « skimmer-cake » est repris en fin de recueil dans la partie intitulée *Glossary of Dialect Words*[3] mais n'est toutefois pas rapporté en tant que citation d'une autre langue dans le discours narratif. Il y est au contraire intégré comme s'il en faisait naturellement partie.

L'irrégularité de l'utilisation des guillemets montre que le dialecte du Dorset est, tout autant qu'il n'est pas, la langue du narrateur. Celui-ci revendique une langue différente qu'il cherche à distinguer du dialecte quand il use de guillemets (et de tournures complexes), mais l'absence de guillemets laisse implicitement entendre une proximité affective : il fait sien ce dialecte. Il est donc à la fois distant et proche, il parle du dedans, à la manière du poète Barnes, et du dehors, dans une langue savante qui tient son sujet à distance. Cette binarité relève d'une médiation,[4] autrement dit de la mise en contact à laquelle parvient l'écriture, du monde-objet de

1 Bougnoux, « Destins de l'image », *op. cit*., 267.
2 « The Three Strangers » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 22.
3 *Ibid*., 935-936.
4 Ce terme est emprunté à Nathalie Bantz, « Love Medicine and Louise Erdrich's Strategy of Mediation: from the Universal to the Native American ». (mémoire de Maitrise, Université de Metz, 1994). Ce travail étudie les procédés littéraires par

discours et de celui à qui ce discours s'adresse. Il ne s'agirait alors pas pour l'auteur de produire une œuvre académique dont une partie resterait inaccessible aux lecteurs les moins cultivés, ou de réifier ces personnages en spécimens d'une culture archaïque. Il serait plutôt question de se positionner au seuil de ces deux mondes et d'agir, par l'œuvre écrite, comme un trait d'union. Dès lors, la langue académique se justifie tout autant que la présence ou l'absence de guillemets.

Loin de manifester un conformisme de classe qui reproduirait dans le texte la hiérarchie gouvernant le monde de l'auteur, l'écriture montre au contraire que cette posture du seuil est la seule que Hardy envisage. L'exemple de Rodolphe, le fils de Sophie dans « The Son's Veto », montre en effet que l'instruction académique dont le jeune garçon a bénéficié a fini par rompre ses liens avec ses origines, dont le symbole le plus prégnant est la mère. Rodolphe et Sophie ne parlent plus la même langue, et le jeune homme ne se reconnaît pas, ou plutôt se renie, dans celle dont il corrige sans cesse les erreurs de grammaire. L'éducation est certes nécessaire (l'exemple de « On the Western Circuit » en est une preuve, avec Anna, illettrée, qui ne parvient pas à répondre seule aux lettres de son amant), mais elle peut aussi éloigner irrémédiablement l'individu de ses origines. A l'inverse, l'absence d'éducation, la non maîtrise d'un langage commun engendre le repli sur soi, une sorte de petite mort. C'est ce qui arrive à Mr Day, ce peintre parfaitement inconnu parce qu'il n'a jamais vendu de tableaux hors de chez lui : « […] an elderly man who resides in his *native place*, and has never sold a picture *outside* it […] ».[1] Le seuil est ici rappelé en négatif, par la dialectique du dedans et du dehors. Le monde de Mr Day est celui du dedans, il est voué à l'oubli car il n'a pas de lien avec l'extérieur. En revanche, celui de Rodolphe, de l'extérieur justement, n'a plus d'accès à cet intérieur, ce monde des origines, « his native place », représenté par la mère.

A ces deux postures contraires, l'écriture oppose donc celle du seuil. Elle montre que le seul moyen pour ce monde des origines de survivre est de trouver une langue audible par l'extérieur afin de pouvoir s'y transporter

---

lesquels Louise Erdrich, écrivain amérindienne, fait de son roman une œuvre à la fois indienne (Chippewa) et blanche-américaine.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 511. Mes italiques.

pour se dire, se raconter. Cette langue, c'est celle que forge l'auteur. Elle transcrit l'échange intérieur-extérieur accompli dans le texte, l'un se nourrissant de l'autre. Le lecteur est ainsi initié au vernaculaire local du Dorset, et à l'inverse, les personnages acquièrent une autre dimension parce qu'ils sont construits au moyen d'une langue qui cherche à être universelle dans ses références littéraires et ses emprunts à d'autres langues. L'académisme de Hardy ne dessert pas son entreprise de donner une mémoire au monde du Dorset, il est à son service.

2. Parenthèses et tirets[1]

Une autre saillance narrative se présente sous la forme de parenthèses et de tirets. En tant qu'apartés du narrateur, ils sont un phénomène récurrent dans les nouvelles alors qu'ils sont moins réguliers dans les romans. Une explication possible serait que dans les romans, le narrateur n'a pas de concurrent. Il est alors le seul à mener la narration, et se distingue des autres personnages en tant qu'il n'est pas concerné par l'histoire (en résumé, il est extra-hétérodiégétique). Sa présence est celle d'un dieu, lointain mais omniscient, et en tant que tel il s'impose, de droit, comme figure dominante. En revanche, dans les nouvelles, il est décliné selon de multiples postures qui le placent en concurrence avec les autres personnages. L'aparté est ainsi l'un des moyens par lesquels l'écriture sort le narrateur de l'histoire et le distingue de ces autres personnages. C'est peut-être aussi parfois un lot de consolation pour une instance qui, eu égard à la longueur réduite du texte de nouvelle, n'a pas la place nécessaire pour les digressions dans le corps du texte auxquelles a droit le narrateur des romans. Présentés ainsi, les parenthèses et les tirets pourraient avoir pour fonction de réinstaurer une économie textuelle traditionnelle reposant sur un narrateur omnipotent.

Il semble nécessaire, dans un premier temps, de considérer la dimension matérielle de ces apartés. Parenthèses et tirets sont ainsi des

1 Il s'agit du tiret sur cadratin.

« signes typographiques d'insertion »[1] ; les tirets simples ont la même valeur que les tirets doubles, l'absence du tiret fermant s'expliquant simplement par le fait que « devant un signe pausal important, point ou point virgule, le tiret terminal ne se note pas, il cède la place ».[2] Ces signes ont pour fonction de transporter un commentaire, un « détail, un complément d'information […] qui ne sont pas absolument indispensables à l'intelligence du message ».[3] Ils encadrent des « message[s] que l'auteur ajoute à son texte. […] L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal ; […] ».[4] Jacques Drillon considère que « le tiret, plus que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase. Il inclut de force […] une phrase dans la phrase. […] Plus que la parenthèse, le tiret est extérieur à l'unité de la phrase ».[5]

Drillon précise d'ailleurs qu'étymologiquement, le mot « tiret » pourrait provenir pour partie du germanique « arracher ».[6] A l'inverse le grec « parenthesis », « action d'intercaler »,[7] renvoie à une action moins brutale. Pour Doppagne, ils sont relativement interchangeables : « En tant que signes d'insertion, les tirets se situent, pour leur puissance expressive, à peu près au niveau des parenthèses. […] Les parenthèses […] laisseraient la remarque plus dans l'ombre, auraient tendance à la minimiser. […] Les tirets relèvent l'expression au lieu de l'amoindrir, et attirent l'attention sur la remarque qu'ils contiennent plutôt que d'inviter à la négliger ».[8] Ici, ces deux signes sont considérés comme des semblables inversés, le tiret étant horizontal et la parenthèse verticale.

Par ailleurs, c'est essentiellement en tant que marqueurs d'embrayage,[9] et donc de sortie du récit, qu'ils sont abordés ici. Leur

---

1 Albert Doppagne, *La Bonne ponctuation* (Paris : Duculot 1998) 7.
2 *Ibid*., 66.
3 *Ibid*., 54.
4 Jacques Drillon *Traité de la ponctuation française* (Paris : Gallimard, 1991) 257.
5 Ibid., 329-330.
6 *Ibid*.
7 *Ibid*., 256.
8 Albert Doppagne, *op. cit*., 64.
9 C'est aussi ainsi que se définit l'embrayage. Il entraîne un effet de sujet, ou effet de mise en valeur de la présence du narrateur. Voir Gérard Cordesse, Gérard Lebas & Yves Le Pellec, *Langages littéraires*, *op. cit*., 53. Voir aussi page 30 et glossaire page 463.

fonction explicite, encadrer un renseignement, est en effet secondaire par rapport à leur fonction implicite selon laquelle leur présence signale que quelque chose se dit en plus de ce qui est dit. Les tirets et les parenthèses importent en effet moins du point de vue de l'information qu'ils encadrent (leur fonction explicite) qu'en tant que saillances, signaux visibles de la présence du narrateur (leur fonction implicite). Si tel n'était pas le cas, des virgules seraient suffisantes. Or ces dernières ne sont justement pas interchangeables avec des tirets et des parenthèses car elles n'offrent pas la même dimension implicite. En effet elles ne permettent pas au narrateur, ou moins bien, de combler ce « besoin éprouvé », pour reprendre les termes de Drillon, de montrer, d'imposer matériellement, ostensiblement, sa présence, d'affirmer sa voix. Certes, comme avec les tirets ou les parenthèses, le récit est arrêté, et l'attention du lecteur détournée de l'histoire pour un instant. Mais l'embrayage, et donc la sortie du récit, sont moins visibles. La surface du texte reste intacte car l'incise reste dans le corps du texte.

En revanche, par le recours aux parenthèses et surtout aux tirets plus emphatiques, l'auteur-narrateur rompt avec cette discrétion. Il altère physiquement la surface du texte en le marquant, horizontalement avec les tirets, verticalement avec les parenthèses, créant des béances par lesquelles il rend sa présence visible. Son incise est une incision dans le corps du texte.

Les parenthèses et les tirets sont notables dans toutes les portions de texte relevant du discours narratif, tous schémas confondus. Ils sont une caractéristique de l'idiolecte du narrateur et en tant que phénomène récurrent, ils invitent à la réflexion.

Chacune des portions entre tirets a pour fonction de préciser ce qui vient d'être dit à la manière d'une note de bas de page. Graphiquement séparées du corps du texte, elles sont, comme ces notes, des arrêts sur image, des pauses du récit, au sens genettien du terme, au cours desquelles les personnages sont, pour ainsi dire, mis de côté (mis littéralement entre parenthèses). Elles sortent le lecteur du récit, et se présentent à la fois comme une forme de faveur puisqu'elles encadrent des informations supplémentaires dont le narrateur-auteur a choisi de faire profiter le lecteur, et comme un commentaire implicite à dimension

métatextuelle selon lequel le narrateur-auteur commenterait implicitement son choix de tirets et parenthèses et son rejet des virgules, par exemple : « Ici, lecteur, j'ai recours à des tirets parce que ce que je dis là n'appartient pas au récit, auquel cas j'aurais plutôt utilisé des virgules ». Le texte devient alors autotélique, n'ayant de but et d'objet que lui-même, et focalisant l'attention du lecteur sur le processus d'écriture.

Une autre conséquence de cette dimension métatextuelle est que, comme dans une situation de communication réelle, le discours semble se construire au moment même où il s'énonce, se complétant et se corrigeant immédiatement après sa diffusion. L'effet produit est celui d'une forte présence de la voix narrative, effet qui vient s'ajouter à celui, commenté en partie précédente, selon lequel le narrateur est construit comme une figure de l'absent.

Dans les nouvelles relevant du schéma 1, autodiégétique pour « How I Built Myself a House » et homodiégétique pour « A Tryst at an Ancient Earthwork », les sorties de la diégèse que sont les parenthèses et les tirets se retrouvent sans surprise puisque le lecteur s'attend là à des récits à la subjectivité ostentatoire. C'est dans les autres schémas que leur présence devient suspecte, et vient contraster avec les stratégies que déploie l'écriture afin de faire du narrateur une figure de l'absent. Ainsi, non indispensables à la compréhension du texte, et ne faisant pas exactement partie de ce dernier, ils mettent certes l'information à l'écart (entre parenthèses et entre tirets), mais surtout ils attirent l'attention du lecteur sur le narrateur. Les effets sont divers.

Voici un premier trio d'exemples tirés de nouvelles de schéma 2 :

> It was on a dark, yet mild and exceptionally dry evening at Christmas-time (according to the testimony of William Dewy of Mellstock, Michael Mail and others), that the choir of Chalknewton — a large parish […] — left their homes just before midnight […].[1]

> It was half-past four o'clock (by the testimony of the land-surveyor, my authority for the particulars of this story, a

1 « The Grave by the Handpost » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 664.

> gentleman with the faintest curve of humour on his lips); it was half-past four o'clock […].[1]

> Besides Swetman himself, there were only his two daughters, Grace and Leonard (the latter was, oddly enough, a woman's name here), and both had been enjoined to secrecy.[2]

Les informations entre parenthèses sont chaque fois attribuables au narrateur (dans le dernier exemple, il est peu vraisemblable que le commentaire soit donné à lire comme venant du discours du tiers). Les deux premiers cas présentent une phrase inaugurale du type « il était une fois ». Elle plonge immédiatement le lecteur dans l'histoire mais aussitôt heurte une parenthèse. Celle-ci interrompt brutalement la magie qui commençait à opérer, et ramène l'attention du lecteur vers le récit, c'est-à-dire vers le discours (narratif) qui transmet l'histoire. Le dernier exemple produit sur le lecteur le même effet, même si l'extrait ne se situe pas en début de nouvelle. Le narrateur semble chaque fois dire : « l'histoire, c'est eux, le récit, c'est moi ».

Ces parenthèses en tant que telles ne sont pas indispensables. L'information ou encore le commentaire entre parenthèses pouvaient en effet être intégrés au corps du texte au moyen de virgules, ou mieux encore pour éviter d'attirer l'attention du lecteur sur le narrateur, par une insertion complète de l'information dans le texte grâce à une formulation différente. Mais comme le montre cet extrait de « The Duke's Reappearance » (CM), il semble que le recours aux virgules n'évite pas la mise en valeur du narrateur, au contraire :

> According to the kinsman who told me the story, Christopher Swetman's house, on the outskirts of King's-Hintock village, was in those days larger and better kept than when, many years later, it was to the lord of the manor adjoining; […].[3]

---

1 « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 788.
2 « The Duke's Reappearance » CM), *ibid*., 750.
3 « Master John Horseleigh, Knight » (CM), *ibid*., 749.

L'information concernant l'identité du tiers est certes mieux intégrée au corps du texte. Mais l'effort de l'écriture afin d'attirer l'attention sur la forme du texte, et donc sur le discours narratif, demeure, et c'est cette fois l'accumulation de compléments entre virgules qui accomplit ce que font ailleurs les parenthèses et les tirets. Cela n'entre pas en contradiction avec le présent propos. Les parenthèses et les tirets rendent simplement plus visible que des virgules ce qui est déjà là, présent dans cette écriture, à savoir la mise en exergue de la présence narrative.

L'aparté n'est pas nécessairement long. Quelques mots suffisent pour manifester ostensiblement le narrateur :

> [The Baron's] hands and his face were white — to her deadly white — and he heeded nothing outside his own existence.[1]

Ce passage de « The Romantic Adventures of a Milkmaid » (CM) présente un tour de force. L'aparté semble donner la parole au personnage, « deadly white » constituant un îlot de discours de personnage (ou zone de personnage). Mais il s'agit d'une parole contrôlée par le narrateur-auteur, encadrée par un système de signes qui rappellent sa présence, comme si elle ne pouvait s'énoncer librement. Or l'exploration de l'axe paradigmatique révèle d'autres possibilités de formulation dans lesquelles la présence de l'instance narrative est moins affichée. En voici deux :

> [The Baron's] hands and his face were white. She thought they were deadly white. And he heeded nothing outside his own existence.

> [The Baron's] hands and his face were white, to her deadly white, and he heeded nothing outside his own existence.

Un discours indirect libre était également possible :

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 791.

> [The Baron's] hands and his face were white. Deadly white. And he heeded nothing outside his own existence.

L'option choisie révèle le travail de l'écriture en faveur d'un rappel explicite de la présence narrative. Mais celle-ci, semble-t-il, vient moins en établir une quelconque supériorité que suggérer une correspondance entre l'espace restreint et strictement encadré laissé à la parole du personnage, et l'absence de liberté de la jeune bergère en tant que femme.

Voici deux extraits de « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT). Chaque fois, les signes d'insertion jouent un rôle de rappel de la présence du narrateur-auteur comme seul véritable pouvoir sur le texte :

> Whenever the subject became too delicate, subtle, or tender, for such words of English as were at [her young German lover's] command, the eyes no doubt helped out the tongue, and — though this was later on — the lips helped out the eyes.[1]

L'information livrée entre tirets est à interpréter avec ce qui suit, le déictique « this » étant ici une anaphore de toute l'indépendante « the lips helped out the eyes ». Le tout est une prolepse qui peut relever du narrateur comme du tiers, Phyllis. Cependant, l'énoncé dans son ensemble, qui par le biais de la personnification fait des yeux puis des lèvres des entités autonomes dotés d'une vie propre, crée une note poétique que le lecteur est fortement enclin à imputer au narrateur-auteur. Ce dernier joue de sa position de seul maître du texte en montrant son choix de reformuler voire de « digérer »[2] le récit du personnage. En effet, hâtant le texte, il en compresse la temporalité et annonce deux événements distants dans le temps (Phyllis et le hussard compensent leur difficulté à communiquer verbalement par des regards puis, plus tard, par des baisers) comme presque simultanés puisqu'il les sépare simplement par la conjonction « and ». Par sa brusque prolepse entre tirets qui interrompt le récit, il

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 39.
2 L'expression est de Claire Goyet. Voir note 8 page 186.

rappelle qu'il domine toute la chronologie des événements, et qu'il revient à son seul désir de conteur d'opter pour une complète restitution des faits ou, comme ici, d'avoir recours à une ellipse puisque la gradation progressive entre les deux gestes n'est pas racontée. Le narrateur-auteur revendique ici un libre choix des sujets qu'il aborde, et de la forme qu'il donne à son texte. Ainsi l'incise met-elle en exergue l'épanadiplose que constitue « the eyes no doubt helped out the tongue, and the lips helped out the eyes », où « les yeux » est répété en croix au début de la première indépendante et à la fin de la deuxième et inversement pour « la langue » ou « les lèvres ». Cette forme de chiasme qu'est l'épanadiplose rend le passage autotélique. Il est en effet fait implicitement référence à l'acte d'écriture, l'auteur semblant jouer avec le langage. Ce moment de plaisir du texte, né de la déviance à la norme qu'est la figure de style, cache une autre déviance, celle de ce qui est dit. L'embrayage entre tirets, de même que le rythme de ce passage, soigneusement équilibré comme le serait un vers, donnent ainsi au passage une légèreté, voire même le déréelise puisque le lecteur est invité à considérer le signifiant qu'est le texte comme construction. La subversivité du signifié, à savoir l'acte commis, l'échange d'un baiser entre un étranger et une jeune fille déjà fiancée, est, elle, masquée..

Parfois c'est en tant qu'instance de véridicité que le narrateur-auteur se manifeste, pour signifier que sa parole suffit à valider celle d'un personnage. Voici le second extrait :

> This pecuniary condition was his excuse — probably a true one — for postponing their union, and as the winter drew nearer, and the King departed for the season, Mr Humphrey Gould set out for Bath, promising to return to Phyllis in a few weeks.[1]

Il est antérieur à celui précédemment cité. Phyllis ne connaît pas encore le jeune hussard, et vient de rencontrer Humphrey Gould, lequel s'est empressé de lui faire la cour. L'aparté fait état d'une appréciation du narrateur quant à ce qu'il énonce dans la proposition principale. Par contraste, le contenu de cette dernière semble dénué de tout jugement,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 37.

comme si le narrateur y restait neutre et se contentait de rapporter fidèlement les propos du tiers, Phyllis. La parole de personnage apparaît donc assujettie à la sentence de la voix narrative pour être validée, de même que la réception de cette parole par le lecteur : celui-ci va accréditer l'interprétation de Phyllis concernant l'excuse fournie par Gould parce que le narrateur lui laisse entendre qu'elle est probablement juste. Le personnage et le lecteur tel qu'il est programmé par l'écriture sont ainsi dépendants de la seule instance d'autorité qui émerge du texte, le narrateur. A nouveau, c'est un commentaire métatextuel qui est implicite ici, dans lequel le narrateur-auteur revendique son pouvoir sur le lecteur puisqu'il fonctionne comme un guide dont celui-ci dépend.

Un autre sens émerge alors pour ces apartés. Si les critiques et les maisons d'éditions dessaisissent d'une certaine façon le créateur de son texte, et en deviennent en quelque sorte co-auteurs en raison des choix et des modifications qu'ils imposent, l'auteur réaffirme par ses parenthèses et ses tirets qu'il se veut seul maître de son œuvre. Au-delà de l'histoire racontée, c'est la liberté de l'écrivain, et la mise en œuvre de son style qui sont ici revendiquées. C'est finalement la mission que Thomas Hardy prête à la littérature qui s'exprime. Le message qu'il énonce implicitement est éminemment politique, comme il le sera une année plus tard, en 1890, lorsqu'il plaidera dans « Candour in English Fiction » en faveur d'une littérature libérée de sa fonction moralisatrice, et réinvestie de son devoir de vérité, de même qu'en faveur de la liberté des écrivains de ne traiter de sujets choisis uniquement en fonction de leur sens de la vérité.

Dans les textes où le rôle du narrateur est fortement diminué par l'introduction d'un narrateur intradiégétique qui assure la narration, il est intéressant de constater que des entorses au contrat de lecture sont pratiquées afin de rappeler, presque à la manière d'un refrain, la présence de ce narrateur. C'est déjà ce qui est fait en schéma 5 où le narrateur extradiégétique raconte lui aussi une histoire, alors que le rôle de conteur dans ce schéma est dévolu au narrateur intradiégétique. Les incises sous forme de parenthèses et tirets sont parfois surprenantes. Certaines, certes, sont indispensables, comme celles qui viennent signaler que le texte qui suit doit se lire en tant que discours intradiégétique :

> I lately had a melancholy experience (said the gentleman who is answerable for the truth of this story).[1]

> In the earliest and mustiest volume of the Havenpool marriage registers (said the thin-faced gentleman) this entry may still be read […].[2]

Les parenthèses d'ailleurs servent à séparer les discours intradiégétique et extradiégétique. Etant donné l'absence de guillemets dans les deux nouvelles d'où sont tirées les citations, «Enter a Dragoon » (CM) et « Master John Horseleigh, Knight » (CM), elles sont ainsi parfaitement justifiées, voire indispensables, pour éviter toute confusion entre les deux narrateurs.

Mais toutes les nouvelles de schéma 4 ou 5 ne suivent pas cette norme, et bien souvent il semble que les parenthèse soient combinées avec d'autres signes dans le seul but de manifester la présence du narrateur extradiégétique. Par exemple, dans « The Doctor's Legend » (uncollected), le discours du narrateur intradiégétique, qui occupe tout l'espace textuel hormis trois lignes de conclusion extradiégétique à la manière des nouvelles de *A Group of Noble Dames*, est introduit par une parenthèse tout en étant encadré par des guillemets citationnels. L'un ou l'autre de ces signes paraît immédiatement redondant : « 'Not more than half a dozen miles from the Wessex coast' (said the doctor) 'is a mansion […]' ».[3] D'autre part, la clausule par le narrateur extradiégétique établit clairement à elle seule l'existence de deux niveaux narratifs, et rend ainsi et la parenthèse et les guillemets citationnels inutiles, d'autant plus que les textes de *A Group of Noble Dames*, recueil auquel « The Doctor's Legend » appartient par nature, ne présentent dans leur grande majorité[4] ni guillemets ni discours attributif entre parenthèses :

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 675.
2 Ibid., 737.
3 *Ibid.*, 901.
4 Exactement neuf sur les dix car seul le premier, « The First Countress of Wessex », présente une parenthèse de discours attributif.

> Here the doctor concluded his story, and the thoughtfulness which it had engendered upon his own features spread over those of his hearers, as they sat with their eyes fixed upon the fire.[1]

Et si le titre contient une ambiguïté (la légende est-elle racontée ou vécue par le docteur ?), ni la parenthèse, ni les guillemets (ni d'ailleurs la clausule), ne sont nécessaires pour la dissiper car elle est levée au cours du texte. Ce n'est donc pas tant la valeur informative qui justifie ces signes que le souci de mettre en évidence la présence du narrateur-auteur sans lequel aucune narration n'est possible. Le nombre d'instances narratives à d'autres niveaux peut ainsi varier, seule l'une d'entre elles importe réellement en tant que c'est sur elle que repose l'existence-même du texte. Aussi bâillonné qui puisse être l'auteur-narrateur en raison des convenances à respecter, il ne peut être réduit au silence. Voilà ce que semble dire ici le texte.

Voici un autre exemple, tiré de « Master John Horseleigh, Knight » (CM). La parenthèse est le fait du narrateur extradiégétique sans être toutefois une proposition attributive :

> I took a copy of it when I was last there; and it runs thus (he had opened his pocket-book, and now read aloud the extract; afterwards handing round the book to us, wherein we saw transcribed the following) […].[2]

Elle fait suite à une première manifestation du narrateur extradiégétique sous forme d'une proposition attributive également mise entre parenthèses.[1] Si le projet auctorial était ici de laisser le narrateur intradiégétique occuper tout l'espace textuel, et de rendre aussi invisible que possible l'auteur-narrateur (il n'y a ni guillemets citationnels, ni paragraphe d'introduction ou de conclusion), l'interruption de ce discours intradiégétique par des parenthèses à deux reprises paraît suspecte et contradictoire. Le narrateur extradiégétique n'est pas « mis entre

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 910.
2 « Master John Horseleigh, Knight »(CM), *ibid*., 737.

parenthèses » au sens où il serait relégué à un rôle second (l'utilisation de la seule parenthèse de discours attributif aurait pu avoir cet effet). Bien au contraire, il montre en quelque sorte la supériorité hiérarchique de son propre discours sur les autres discours puisqu'il peut les interrompre à tout moment. Certes, l'information encadrée par la parenthèse est nécessaire au lecteur car elle renseigne sur le type de schéma que suit cette nouvelle, mais d'autres solutions étaient possibles. Voici un exemple de reformulation :

> The thin-faced gentleman had opened his pocket-book and now read aloud an extract; afterwards handing round the book to us, wherein we saw transcribed the following:
>
> *Mastr John Horseleigh, Knyght, of the p'ysshe of Clyffton was maryd to Edith the wyffe late off John Stocker, m'chawnte of Havenpool the xiiij daie of December be p'vylegge gevyn by our sup'me hedd of the chyrche of Ingelonde Kynge Henry the viiith 1539*.
>
> In the earliest and mustiest volume of the Havenpool marriage registers (he said) this entry may still be found by anyone curious enough to decipher the crabbed handwriting of the date. I took a copy of it when I was last there.[2]

Hormis la parenthèse attributive proposée ici, le discours narratif ne vient pas interrompre le discours intradiégétique. Dans une progression vers le silence, il occupe d'abord l'espace d'un premier paragraphe, puis celui de la parenthèse, et ensuite il se tait.

Les neuf textes de « A Few Crusted Characters » (LLI), autre nouvelle de schéma 5, obéissent à des constantes dans leur présentation du discours intradiégétique qui se voit systématiquement encadré par des guillemets. Mais que le narrateur extradiégétique soit conçu dans le projet auctorial comme omniprésent est plus visible encore en deux occasions, où la même parenthèse enfreint les limites des guillemets citationnels pour interrompre

1 Elle est citée en page 38.
2 Italiques dans le texte.

le discours d'un personnage. Dans le premier cas, tiré de *Andrey Satchel and the Parson and Clerk*, ce personnage est le narrateur intradiégétique :

> '[…] But, at any rate, her being a little ahead of her young man in mortal years, coupled with other bodily circumstances owing to that young man — '
> ('Ah, poor thing!' sighed the women.)
> '— made her very anxious to get the thing done before he changed his mind; […]'.[1]

Le discours extradiégétique fait plus que simplement interrompre le discours intradiégétique, il surgit, inattendu, au milieu d'une phrase. Par ailleurs, la parenthèse encadre à la fois un discours de personnage et une proposition attributive. Ce n'est alors pas tant cette brusque interruption du narrateur intradiégétique par un autre personnage ou encore la proposition attributive qui sont ici suspectes, mais bien plutôt leur mise entre parenthèses. L'embrayage provoqué par la proposition attributive en est renforcé, ce qui est évité dans l'exemple suivant, tiré d'une autre histoire de « A Few Crusted Characters » :

> '[…] It was a dull December afternoon: and the first step in her scheme — so the story goes, and I see no reason to doubt it —'
> ''Tis true as the light,' affirmed Christopher Twink.' I was just passing by.'
> 'The first step in her scheme was to fasten the outer door […]'.[2]

La situation est la même que dans le premier exemple (narrateur intradiégétique interrompu par un personnage réagissant à ce qui est dit), mais il n'y a pas ici de parenthèses. Précédemment, la mise entre parenthèses du discours des femmes soupirantes était une forme de prétérition qui accompagnait implicitement le discours extradiégétique : « je ne voudrais pas interrompre le narrateur intradiégétique mais… ». Elle maintenait plus longuement le changement de mode amené par la proposition attributive qui faisait du narrateur extradiégétique le focalisateur.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 535-536.
2 *Ibid.*, 562.

Dans *Andrey Satchel and the Parson and Clerk* toujours, quelques pages plus loin, le cas de la parenthèse se reproduit, mais cette fois une gradation s'est opérée :

> ' "If anything has happened to her up in that there tower, and no doctor or nuss—" '
> ('Ah — poor thing!' sighed the women.)
> ' " — 'twill be a quarter-sessions matter for us, not to speak of the disgrace to the Church! " '[1]

Le discours intradigétique a été enjambé et c'est le discours de l'un des personnages métadiégétiques (ou intra-intradiégétiques) qui est interrompu par le narrateur extradiégétique.[2] En effet, ici le narrateur intradiégétique rapporte dans son discours des paroles de personnages qui se situent donc, non pas au niveau diégétique, celui du narrateur du même nom, mais à un niveau inférieur, métadiégétique. La parenthèse, qui surgit au sein du discours métadiégétique, fait franchir brusquement au lecteur deux niveaux narratifs, et ramène son attention, certes un bref moment, sur la diégèse, par les paroles de personnages qu'elle contient, mais aussi et surtout sur le narrateur extradiégétique. Cette parenthèse, qui apparaît pour la deuxième fois, devient une sorte de refrain, et possède une valeur moins informative qu'esthétisante. Elle est un clin d'œil de l'auteur-narrateur qui cherche ici moins à créer de l'illusion référentielle qu'à rappeler implicitement au lecteur le pôle poétique du texte : ce qu'il reçoit est un édifice de mots qui entrent en résonance les uns avec les autres. A nouveau, le texte endosse une valeur métatextuelle et devient autotélique. L'auteur-narrateur sort à la fois du récit et de son rôle d'instance-qui-fait-croire-que-tout-est-vrai pour pour devenir ce qu'il est en vérité, un créateur de textes. Car c'est bien là la véritable fonction de la parenthèse dédoublée : détourner l'attention du lecteur du récit et lui faire voir le texte non plus comme le reflet du monde, mais comme langage et comme système.

Au-delà de ce premier clin d'œil, un autre commentaire amusé s'entend avec cette parenthèse dédoublée dont la valeur esthétique (ou

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 541.
2 Les guillemets simples signalent le discours intradiégétique, et les doubles guillemets citationnels encadrent le discours métadiégétique.

poétique) est trop forte pour en rester là. En effet, il semble ici que l'auteur montre qu'il a parfaitement conscience de ce qui est attendu de lui : son texte rapporte en effet qu'une jeune fille est malencontreusement enfermée dans une tour avec son fiancé. Pressentant quelques sourcils froncés chez ses lecteurs, l'auteur fait intervenir le groupe de femmes qui écoutent l'histoire et qui, telles un chœur, manifestent l'angoisse, l'indignation et la compassion appropriées à la situation : l'honneur du texte est sauf puisque des personnages se scandalisent. Si une seule parenthèse suffisait pour remplir cette fonction, l'auteur joue, par ce dédoublement, avec les conventions qui lui sont imposées, et semble même s'en amuser. Les femmes en question, aux lamentations scandées puisque leurs soupirs deviennent une sorte de refrain, sont une version parodique des pleureuses de l'antiquité, et miment le lecteur que Thomas Hardy, sans doute mi-amer mi-amusé, anticipe à contre coeur, un être à la sensibilité aigue qui attend de la fiction une version édulcorée de la vie.

Ces deux interprétations données à l'aparté dédoublé vont de pair pour laisser entendre que l'auteur crée toutes les occasions possibles pour se manifester comme seule réelle autorité sur son texte, premier pied de nez à ses éditeurs, et, second pied de nez, pour exercer sa critique moqueuse à l'égard des règles qui gouvernent, à tort dit-il, la fiction.[1] C'est également dans « A Few Crusted Characters », dans *The History of the Hardcomes* que raconte l'homme d'église (« clerk » ou « church officer ») relayé par le vicaire, qu'une autre parenthèse appartenant au discours narratif apparaît, non indispensable cependant :

> 'The remaining two,' continued the curate (whose voice had grown husky while relating the lovers' sad fate), 'were a more thoughtful and far-seeing, though less romantic, couple than the first […].'[2]

La reprise du discours intradiégétique est en fait retardée par la parenthèse qui vient préciser la proposition attributive et prolonger l'embrayage.

1 Voir son essai « Candour in English Fiction », Harold Orel ed., *Thomas Hardy's Personal Writings*, *op. cit*.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 531.

Facilement intégrable à ce discours, cette parenthèse insiste sur la présence du narrateur extradiégétique comme focalisateur principal, ou focalisateur représentatif de tous les focalisateurs présents. En effet, nul commentaire d'aucun membre du petit groupe ne vient nuancer, infirmer, ou confirmer sa perception que la voix du narrateur intradiégétique devient progressivement rauque, et le lien qu'il établit implicitement entre ce timbre changeant et le dénouement tragique de l'histoire. Or, il était possible de placer ce commentaire dans l'un ou l'autre des discours intradiégétiques, le vicaire s'excusant par exemple que sa voix se voile sous l'effet de l'émotion. Cette formule n'eût pas été éloignée d'une pratique récurrente de l'auteur, celle de couvrir des pages entières de passages dialogués parfois très peu médiatisés.[1] Ici le choix est visiblement de sortir le narrateur extradiégétique des replis du texte.

En schéma 3, où le narrateur est seul responsable de la narration, tirets et parenthèses sont distribués avec régularité tout au long des récits. Comme pour les autres schémas, ils encadrent des informations ou des commentaires qui, moyennant quelques manipulations, auraient facilement pu être intégrés au corps du texte, ce qui eût diminué l'indice de présence du narrateur. Leur forme d'aparté relève donc d'un choix et non d'une contrainte, et ils se trouvent parfois, comme pour les autres schémas, là où ils sont le moins attendus, c'est-à-dire dans le discours de personnage. La chose à remarquer est que, lorsque l'écriture est au service de l'auteur affirmant son droit sur son texte, les personnages sont aussi utilisés à cette fin, même s'il est nécessaire pour cela de sacrifier l'effet de réel au profit de l'effet de fiction. C'est dans ces détails du texte que l'auteur inscrit sa volonté de ne pas se laisser déposséder de sa liberté d'écrivain. L'écriture fait ainsi cohabiter l'absence et la présence, une tendance à minimiser la figure du narrateur et, à l'inverse, une veine qui s'inscrit dans la tradition romanesque selon laquelle le narrateur est un personnage au-dessus des autres.

Voyons quelques exemples. Le premier passage est extrait de « The Three Strangers » (WT). Les convives de Shepherd Fennel reconnaissent

1 Voir page 146.

avec terreur dans le sinistre inconnu qui s'est invité parmi eux le bourreau chargé d'une exécution le lendemain :

> 'O, he's the ——!' whispered the people in the background, mentioning the name of the ominous public officer. 'He's come to do it! 'Tis to be at Casterbridge jail to-morrow […].' 'He' (and they nodded towards the stranger of the deadly trade) 'is come from up the country to do it because there's not enough to do in his own county-town […].'[1]

Le discours direct de personnage est interrompu à un point stratégique, entre le sujet et le verbe. Certes, le discours narratif qui vient ici s'insérer a un rôle de pourvoyeur de didascalies et, au moyen de l'axiologique « deadly trade » résultant d'une focalisation interne avec pour focalisateur le groupe d'invités, montre quel parti défend le narrateur. Mais, parce qu'il laisse en suspens la phrase, et diffère le sens à venir, parce qu'il joue avec l'attente du lecteur, il montre aussi que ce dernier, comme les personnages, est soumis à ses propres choix. Il était pourtant possible de respecter le rythme interne de l'énoncé en l'interrompant dans ses propres lieux de pauses, comme l'illustre ce montage :

> 'O, he's the ——!' whispered the people in the background, mentioning the name of the ominous public officer. 'He's come to do it! 'Tis to be at Casterbridge jail to-morrow […].' Then they nodded towards the stranger of the deadly trade: 'He is come from up the country to do it because there's not enough to do in his own county-town […].'

Lorsque les discours, narratif ou de personnages, se suivent sans s'interrompre comme c'est le cas dans cette manipulation, leur importance semble être équivalente. Le lecteur alors oublie que c'est le discours narratif qui introduit les autres discours. La parenthèse, à première vue, semble avoir elle aussi un effet d'égalisation des discours étant donné qu'elle met

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 18.

littéralement le discours narratif à l'écart, entre parenthèses, comme s'il était secondaire au discours de personnage dans lequel il entre, pour ainsi dire, sur la pointe des pieds. Or, elle provoque simultanément l'effet opposé, à savoir celui de la supériorité du discours narratif qui vient couper celui du personnage, sa forme étant celle d'une entaille verticale de la surface du texte là où les tirets seraient une déchirure horizontale.

Cette brutalité faite au discours de personnage, de surcroît en un point qui disloque la phrase, peut prendre concomitamment plusieurs sens : elle est une manifestation de l'auteur qui affirme son pouvoir sur son texte, retardant le sens à venir, et jouant avec l'attente du lecteur qui doit aller au bout de la parenthèse pour satisfaire sa curiosité. Le narrateur y parle avant que les personnages n'aient achevé leur discours, et ce faisant, il montre qu'il a tout pouvoir sur eux, dont il suspend les paroles et les activités le temps de son aparté. Ce qu'écrit Gérard Genette à propos d'une pause chez Proust décrit fort bien la situation présente :

> […] les vrais 'acteurs de cette scène' […] attendent pour reprendre [leurs occupations] que le récit veuille bien revenir à eux et les rendre à la vie.[1]

Les personnages sont assujettis au narrateur et dépendent, comme le dit Genette, de son bon vouloir. Mais la coupure physique du texte peut aussi reproduire mimétiquement l'effroi des invités découvrant l'identité de l'inconnu, un bourreau chargé d'exécuter un voleur de mouton le lendemain. Et, de même qu'ils ne peuvent prononcer le mot, le narrateur arrête sa phrase. L'écriture montre ainsi son parti pris, et le texte se fait empathique à l'égard des affamés des campagnes, sans travail et sans pain, comme ce fut le cas dans le Dorset en 1830[2] en raison de la maigre récolte

1 *Figures III*, *op. cit*., 134-135.

2 Des modifications ont été effectuées par Hardy sur le manuscrit, puis sur la version feuilleton (1883) et ensuite sur le texte paru en recueil (il y a trois publications en recueil, en 1888, en 1896 et en 1912). Ray précise qu'elles cherchent à établir un parallèle entre Timothy Summers, l'accusé, et les émeutes dans la vallée de Blackmoor dans les années 1830, lorsque les journaliers se révoltent contre l'utilisation de batteuses qui diminuent l'offre d'emploi, et demandent des gages plus élevés. *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 11.

de blé. Il apparaît ici que les stratégies de mise en valeur de la présence du narrateur, tout comme les stratégies d'effacement de cette instance, mènent à l'inscription dans le texte de la position ou du parti pris, souvent subversifs, de l'auteur.

Le second exemple provient de « An Imaginative Woman » (LLI), rédigée près de dix années après « The Three Stangers » et qui montre la pérennité du style :

> A friend of her husband's, the editor of the most important newspaper in their city and country, who was dining with them one day, observed during their conversation about the poet that his (the editor's) brother the landscape painter was a friend of Mr Trewe's, and that the two men were at that very moment in Wales together.[1]

Le mari en question est Mr Marchmill, Mr Trewe étant le poète dont Ella Marchmill est amoureuse. Cette dernière multiplie les tentatives afin de rencontrer le jeune homme. Il s'agit dans cet extrait non de discours direct, mais de discours transposé (ou indirect). Il n'offre aucune assurance quant à la fidélité aux propos originels, et présente des formes variées selon cette fidélité : il peut reprendre les propos mot pour mot moyennant un changement dans le système des pronoms, aussi bien qu'il peut se rapprocher de la narrativisation ; les voix de l'énonciateur initial et de l'instance citante sont donc plus ou moins intimement mêlées. Ici, le narrateur extradiégétique sort de cette fusion des discours et de la forme indirecte pour faire brusquement saillance dans le but, semble-t-il, de corriger une possible ambiguïté alors qu'en fait aucune confusion n'est possible entre l'adjectif possessif et le groupe nominal le précédant étant donné la suite de la phrase. En effet, le lecteur sait que le poète et M. Trewe ne font qu'un, et qu'il ne peut s'agir du frère de ce dernier mais uniquement de celui du sujet de la proposition principale, « un ami de son mari », rédacteur en chef de son état. Cette interruption brutale, entre un adjectif possessif et un substantif, n'a pas la fonction qu'elle semble se

1 « An Imaginative Woman » (LLI), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 393.

donner mais plutôt celle de créer, au sein d'un discours hybride, une « zone de narrateur » sans confusion possible avec un autre discours.

Cette propension du narrateur à se manifester parfois plus que de raison a été maintes fois reprochée à Thomas Hardy, et continue de l'être. Notable également dans les romans, elle est attribuée à l'incapacité de l'auteur, ou à son manque de volonté, à revoir son style, et à l'adapter aux formes plus modernes qui supplantent peu à peu le modèle du roman victorien. Mais jamais, des premiers aux derniers écrits de fiction, romans et nouvelles confondus, l'auteur ne modifie son écriture. Une telle constance mérite que l'on s'y penche et que l'on y voie autre chose qu'une défaillance du style.

Ici donc, le sens de l'incise est avant tout l'inscription textuelle de la présence du narrateur, rappel implicite de celle de l'auteur qui se veut seul géniteur du texte. Pour l'écrivain qu'est Thomas Hardy, ce réflexe revendicatif n'est pas surprenant, lui qui veille jalousement à empêcher tout regard extérieur sur son intimité, et qui rédigera sa biographie sous le nom de sa seconde femme. Or, cette intimité entre l'auteur et son œuvre est précisément ce qui n'est jamais respecté. Chaque nouveau texte, en effet, est exposé à la lecture critique des éditeurs lesquels, par leurs exigences, s'immiscent d'une certaine façon dans le travail d'écriture, ou plus exactement de réécriture, et interfèrent avec le projet initial de l'auteur. Si ce dernier procède néanmoins aux corrections qui sont exigées de lui,[1] il saisit donc également toutes les occasions pour parsemer son texte d'indices de sa présence comme seul auteur légitime, par l'intermédiaire de son double fictionnel, le narrateur, et résiste ainsi à la dépossession de son texte.

Entre les deux nouvelles dont sont tirés les deux extraits précédents, le recours aux parenthèses et aux tirets comme geste revendicatif d'un auteur envers son texte est constant. Ce passage de « Interlopers at the Knap », rédigée à mi-carrière en 1884, est emblématique de la phrase de nouvelle (mais aussi de roman), phrase à tiroirs où chaque mot engendre un commentaire. Ici, parenthèses et tirets sont combinés :

1 *A Textual History of Hardy's Short Stories* (Martin Ray, *op. cit*.) rend compte de toutes les corrections, librement choisies ou imposées, que Thomas Hardy a effectuées sur ses textes de nouvelles.

> They were travelling in a direction that was enlivened by no modern current of traffic, the place of Darton's pilgrimage being an old-fashioned village — one of the Hintocks (several villages of that name, with a distinctive prefix or affix, lying thereabout) — where the people make the best cider and cider-wine in all Wessex, and where the dunghills smell of pomace instead of stable refuse as elsewhere.[1]

Le narrateur extradiégétique, comme à son habitude, transmet au lecteur une pléthore d'informations. Mais, plutôt que de rechercher une fluidité qui permette une lecture aisée et sans embûches, l'écriture fait avancer sa phrase par à-coups, différant le sens et donc la fin vers lesquels irrémédiablement elle se dirige pour revenir sur ce qui vient d'être dit, pour le préciser encore, pour arrêter le temps. Les apartés sont en effet autant de moments hors du temps puisqu'ils ne sont pas dans le récit. Et, par ce présent immobile rendu possible par des parenthèses et des tirets mieux que ne le feraient des virgules, le narrateur retarde la fin à venir, le point final qui marquera le moment où, son rôle étant terminé, il devra se taire et céder au lecteur la phrase achevée :

> They were travelling in a direction that was enlivened by no modern current of traffic, the place of Darton's pilgrimage being an old-fashioned village where the people make the best cider and cider-wine in all Wessex, and where the dunghills smell of pomace instead of stable refuse as elsewhere; it was one of several villages called the Hintocks, lying thereabout, each with a distinctive prefix or affix.

Dans ce montage, le narrateur ne transparaît pas comme élément retardateur, et la phrase court allègrement vers sa fin. Ce type d'intégration de l'aparté au récit est toujours possible, mais très souvent négligé. Les tirets et les parenthèses sont plus systématiquement préférés, signes typographiques qui marquent le texte plus ostensiblement, et manifestent plus efficacement la présence du narrateur comme une figure de pouvoir.

---

1 « Interlopers at the Knap » (WT), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 126.

Par ses embrayages qui arrêtent le récit, le narrateur interrompt le cours du temps. Il fait évoluer le récit par à-coups, par des boucles de retour sur ce qui a été dit plutôt qu'en ligne droite vers ce qui reste à raconter, vers la pause finale, comme si la parole cherchait à rester vive et à distance du silence qui la guette. La phrase fait ainsi constamment marche arrière en quelque sorte. Elle avance, mais à reculons, le récit différant sa mort symbolique qu'est le point final lorsque la passation au lecteur sera complète. Le texte cessera alors d'appartenir au seul narrateur-auteur pour devenir aussi propriété du lecteur, moment que Hardy semble redouter, et qu'il cherche manifestement à repousser, trop méfiant qu'il est des interprétations des critiques et du public. Il pressent que l'œuvre échappe irrémédiablement à son auteur, et que le lecteur y ajoute un sens qui lui est propre et qui n'est pas nécessairement celui qu'il a, consciemment, encodé. C'est ainsi que Gide, dans sa préface à *Paludes* paru en 1895, écrit, sans doute avec plus d'optimisme que ne l'aurait fait Hardy :

> Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. […] car si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela. On dit toujours plus que cela. […] Un livre est toujours une collaboration. […] Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.

Hardy craint plutôt que ces « autres » ne le dépossèdent de son texte. Et par ses incises narratives, il montre qu'il est bien loin d'y renoncer. Il écrit avec l'ironie de celui qui sait ce qui est attendu de lui et qui s'en sert pour asseoir sa critique. L'extrait qui suit est tiré de « To Please his Wife » (LLI) :

> With this he pulled out an enormous canvas bag, full and rotund as the money-bag of the giant whom Jack slew, untied it, and shook the contents out into her lap as she sat in her low chair by the fire. A mass of sovereigns and guineas (there were guineas on the earth in those days) fell into her lap with a sudden thud, weighing down her gown to the floor.[1]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 487.

Le discours narratif rend compte ici d'un moment important de l'histoire : Shadrach (le référent de « he ») rapporte à sa cupide épouse la somme d'argent qu'il a gagnée en mer. Il s'apprête à ouvrir son sac. Le suspense est grand, et l'écriture s'ingénie à le nourrir, l'instant de révélation étant sans cesse différé par des descriptions qui arrêtent le cheminement du récit. Dès que le contenu du sac est mis à jour et que la surprise est passée, le narrateur, qui a donc déjà ralenti son récit par ses pauses descriptives, l'interrompt cette fois brutalement par un commentaire informatif à valeur historique. Mais, en plus de glisser l'information en question, le narrateur, par l'extrême simplification du chronotope du récit, installe subtilement le lecteur dans une atmosphère de conte pour enfants déjà amorcée deux lignes plus haut par la référence à *Jack the Giant Killer*. Comme dans les contes populaires ou les contes pour enfants, le temps de l'histoire est imprécis et lointain, « in those days », et la géographie simplifiée, assimilant le monde de l'histoire au monde entier, « on the earth ». Les personnages sont par conséquent déréelisés, et redeviennent les créatures imaginaires qu'ils sont, mais que le narrateur est censé, en cultivant l'effet de réel, ou effet d'illusion référentielle, faire passer pour vrais. Ici, c'est de nouveau l'effet de fiction qui est activé, selon lequel la fiction abandonne un moment ses efforts pour sembler vraie, et se désigne comme construction. Hardy, qui accuse les bibliothèques de prêt et les périodiques de contraindre les auteurs de produire une fiction édulcorée à l'attention des jeunes gens, et qui plaide en faveur d'ouvrages débarrassés de l'obligation de morale didactique et exclusivement réservés aux adultes, s'amuse peut-être ici à donner à son histoire des airs d'histoire pour enfants.[1] C'est finalement, dénonce-t-il dans son essai « Candour in English Fiction », ce qu'attendent de la littérature l'abonné et le lecteur « grundyist »,[2] une fiction de « charlatan », détachée de la réalité et qui ne doit surtout pas « effaroucher les dames ».[3]

1 Dans « Candour in English Fiction » *op; cit.*, Thomas Hardy parle en ces termes de la fiction anglaise (« purveyor of tales for the youth of both sexes »)
2 « The Grundyist and the subscriber », *op. cit*. Pour « Grundy », voir la première note en page 9.
3 « charlatanry », « fright the ladies ou of their wits » (« Candour in English Fiction », *op; cit*).

Parallèlement, et dans le même registre enfantin, le texte semble aussi prendre un soin amusé à flatter chez le lecteur sa fierté d'appartenir à l'empire britannique. Le passage peut en effet se lire comme une référence hyperbolique à ce dernier, immodestement assimilé au monde entier puisqu'il est dit qu'en ce temps-là « il y avait des guinées sur terre », comme si la monnaie remplacée en 1816 par le souverain était universelle, une référence oblique à l'immensité de l'empire. Thomas Hardy montre finalement, ici qu'il maîtrise parfaitement les codes de la fiction exigée par les éditeurs et les bibliothèques. Et en plus de critiquer, comme il le fait dans ses essais, la vision simplifiée, et même simpliste, du monde qu'une telle fiction véhicule, il joue, semble-t-il, au bon élève, et accomplit docilement l'exercice d'écriture qui va le classer parmi les auteurs fréquentables dont les écrits ne sont pas dangereux.

Il arrive que les apartés soient le fait d'autres personnages que le narrateur. Parenthèses et tirets fonctionnent alors comme des rappels métonymiques de ce dernier. Voici trois exemples tirés de « Interlopers at the Knap » (WT), « The Waiting Supper » (CM) et « For Conscience' Sake » (LLI), nouvelles publiées respectivement en 1884, 1887, 1891. La constance du style est à nouveau notable :

> 'How is it that a woman, who refused me because (as I supposed) my position was not good enough for her taste, is found to be the wife of a man who certainly seems worse off than I?'[1]

> 'Well, when he married he came and lived here with his wife and his wife's father, and said he would travel no more. But after a time he got weary of biding quiet here, and weary of her — he was not a good husband to the young lady by any means — and he betook himself again to his old trick of roving — with her money […].'[2]

> ' […] But I haven't the slightest desire for marriage; I am quite content to live as I have lived. I am a bachelor by nature, and instinct, and habit, and everything. Besides, though I respect

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 139.
2 *Ibid*., 619.

> her still (for she was not an atom to blame), I haven't any shadow of love for her.'[1]

Une réelle volonté d'imitation du discours oral et surtout d'effacement maximal du narrateur-auteur aurait une fois encore plaidé en faveur de signes plus discrets, comme la virgule par exemple, qui n'entaille pas le texte, qui s'y niche plutôt en s'y faisant toute petite. La ponctuation est un code de l'écrit. Elle est censée, dans le cas des discours de personnages, représenter la prosodie. Mais n'étant ni indice ni icône,[2] elle n'entretient aucune relation de « continuité et de contiguïté naturelle »[3] ou encore d'analogie avec « le dénoté »,[4] à savoir la flexion de la voix. Elle est symbole, et représente en codifiant. Toute présence de ponctuation, inévitable certes, est ainsi immédiatement compromettante. Elle crée des effets de fiction et donne à voir, plutôt qu'elle ne la masque l'artificialité de la démarche d'écriture. Le narrateur-auteur des nouvelles peut au mieux éviter, pour le discours de personnage, les parenthèses et les tirets qui, fort répandus dans le discours narratif, sont perçus par le lecteur comme autant de représentations métonymiques de sa présence. Cette ponctuation envahissante, et par trop visible, révèle en réalité la présence du narrateur, et paraît démontrer que le texte est l'œuvre d'un auteur unique.

Certaines manifestations narratoriales par le biais de parenthèses ou de tirets ont aussi pour effet d'inscrire ostensiblement la nouvelle dans le contexte historique et idéologique particulier que l'auteur partage avec son lecteur. Le texte renvoie alors à ce dernier une image réfléchissant son propre univers, réel ou fantasmé. L'exemple qui suit illustre ce propos :

> The vegetables had been well cooked over a wood fire — the only way to cook a vegetable properly — and the bacon was well boiled.[5]

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 419.
2 Daniel Bougnoux explique ces termes dans « Destins de l'image », *op. cit*. 268.
3 *Ibid*.
4 *Ibid*.
5 « Old Mrs Chundle » (uncollected), *Collected Short Stories*, *op. cit*., 871.

Si le focalisateur peut être le jeune vicaire de « Old Mrs Chundle » aussi bien que le narrateur,[1] l'incise est un commentaire strictement narratorial. La phrase suivante, en débutant par « The curate » et en excluant donc ce personnage comme agent de focalisation, semble marquer une continuité avec l'extrait cité, et laisser entendre que cette fonction est assumée dans tout le passage par le seul narrateur. Son commentaire s'impose alors comme un absolu : « the only » a une valeur de superlatif, et en tant que tel, est censé décrire une vérité incontestable. La vision du monde du narrateur, ici en matière de cuisson des légumes, est ainsi imposée par la forme péremptoire et sans appel du syntagme. D'ailleurs, son insertion en incise coupe le commentaire du récit et donc le décontextualise, ce qui le pose comme universel et pertinent quelle que soit la situation. Un effet double est réalisé. D'une part, le narrateur manifeste déjà, en ce début de nouvelle, sa sympathie pour le personnage de la vieille dame, une position qui fera sens dans la suite des événements. De l'autre, il représente pour le lecteur l'autorité patriarcale qui énonce des jugements équivalents à des vérités absolues. Le narrateur est donc la figure masculine et virile idéale dont la parole fait force de loi, un double fantasmé du lecteur victorien. Mais l'ironie veut que la vérité affirmée ressortisse plus à l'univers traditionnellement réservé au féminin, à savoir, la cuisine, comme si l'écriture n'allait pas jusqu'à séparer le féminin et le masculin, mais travaillait à une réconciliation des deux pour devenir épicène.

A ce titre, il est intéressant de rappeler ici quelques-uns des commentaires contradictoires suscités par l'écriture de l'auteur, en fiction tout comme dans sa correspondance privée. Ainsi tout d'abord, un critique anonyme avoue dans un numéro de l'*Athenaeum* de 1871 son incapacité à déterminer si *Desperate Remedies*, roman anonyme, est l'œuvre d'un homme ou d'une femme.[2] Quelque vingt années plus tard, Thomas Hardy évoque l'impact très particulier qu'a sur lui la fréquentation mentale du « groupe des nobles dames » dont il est affairé à écrire les funestes destins. Dans une lettre, il va jusqu'à comparer métaphoriquement la gestation de son texte à une grossesse : « I am *pregnant* of several Noble Dames (this is

1 La focalisation dans cette nouvelle est commentée en page 154 et suivantes.
2 Shanta Dutta, *Ambivalence in Hardy*, *op. cit.*, 1.

an *unnatural reversal* I know, but my constitution is getting *mixed*) ».[1] Curieusement, il n'a recours à aucune métaphore inspirée de la tradition judéo-chrétienne qui le définirait plutôt comme le géniteur qui engendre son texte, envisageant l'auteur dans une relation de paternité avec celui-ci. Au contraire, l'acte de création, comme s'il était exclusivement l'apanage du féminin, mène chez Hardy au brouillage des genres (« my constitution is getting *mixed* »).

Un détour par le hors texte et l'auteur peut s'avérer ici utile, car il montre qu'un parallèle s'établit entre les positions de l'auteur et celles qu'il prête à son narrateur. L'auteur est en effet progressiste en ce qui concerne le droit de vote des femmes, progressiste plus que féministe : il serait anachronique, même si le terme est né dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, d'attribuer à un auteur de cette période un engagement féministe à la fois « conscient et cohérent » :

> […] it would be historically suspect, if nothing else, to hypothesize a male author in the second half of the nineteenth century as having a conscious and coherent feminist philosophy in view.[2]

En matière de droits civiques donc, Hardy, en 1906, affirme dans sa correspondance que la participation des femmes ne peut mener qu'au progrès puisqu'elle favoriserait un débat sur les « conventions pernicieuses » qui opèrent dans le domaine de la religion, des usages, de la famille, des grossesses illégitimes par exemple :

> I think the tendency of the woman's vote will be to break up the present pernicious conventions in respect of manners, customs, religion, illegitimacy, the stereotyped household […]. I do not mean that I think all women, or even a majority, will actively press some or any of the first mentioned of such points, but that their being able to assert themselves will loosen the tongues of men who have not liked to speak out on

1 Cité in Dutta, *Ambivalence in Hardy*, *op. cit*., 94. Italiques de Dutta.
2 Peter Widdowson, *Hardy in History: A Study in Literary Sociology* (London and New York: Routeledge, 1989) 216, in *ibid*., 21.

> such subjects while women have been their helpless dependents.[1]

En dépit de cette attitude favorable au féminin, Thomas Hardy adopte aussi parfois des positions qui semblent la contredire. C'est ainsi qu'en 1908, il décline une invitation à contribuer à un journal suffragiste, marquant sa préférence pour une action des femmes par elles-mêmes (« I think the action of men should be permissive only — not cooperative »).[2] Il pense qu'ainsi elles ne pourront pas reprocher aux hommes leur assistance en cas de mauvaises surprises, comme s'il ne doutait pas que le droit à participer à la vie publique allait entraîner chez les femmes effroi et regrets :

> So, if they should be terrified at consequences, they will not be able to say to men: 'You ought not to have helped bring us upon us what we did not foresee.'[3]

Si Hardy ne précise pas les conséquences qui seraient susceptibles d'inspirer une telle terreur aux femmes, il exprime en revanche ses propres appréhensions sans ambiguïté. Voici en effet ce qu'il écrit en 1910 à Charles Frederic Moberly Bell, journaliste à la direction du *Times* jusqu'en 1908 et signataire d'une lettre contre le droit de vote des femmes dans le quotidien :

> I hold that a woman has as much right to vote as a man; but at the same time I doubt if she may not do mischief with her vote. [4]

1 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, op. cit., III, 238-239.
2 Dutta, *Ambivalence in Hardy*, *op. cit*., 201.
3 In *ibid*.
4 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., IV, 107.

La controverse lui inspire donc à la fois adhésion et doute, et s'il ne remet pas en question la légitimité de la revendication des femmes, il pense qu'y céder n'est pas une bonne politique. Il s'interroge ainsi sur le choix à faire, entre privilégier une action juste (accorder le droit de vote) ou une politique raisonnable (ne pas l'accorder) :

> […] must we do a wrong thing (by withholding [the right to vote]) because it may be good policy, or a right thing (by granting it) even though it may be bad policy?[1]

Pour autant, plutôt que de voir ici une réaction misogyne, peut-être est-il plus pertinent de comprendre, en les remettant en contexte, les hésitations d'un homme qui déplorait l'absence d'éducation des femmes dont il rendait ceux de son sexe responsables : « Man himself is responsible for the *vacuum* in women's brains ».[2] Si la femme possède des capacités, les conventions l'empêchent de les exploiter :

> The drama of a woman's soul; at odds with destiny, as such a soul must needs be, when endowed with *great powers* & *possibilities*, under the present social conditions; where the wish to live, of letting whatever energies you possess have their full play in action, is continually *thwarted* by the impediments & restrictions of sex.[3]

Si c'est là son opinion, et que, dans sa fiction, il cherche moins à critiquer la femme ou à la faire souffrir de façon perverse (« perversely willing suffering on his heroines »)[4] qu'à faire état de la situation qui lui est faite dans la société victorienne, il est toutefois très tôt perçu comme peu flatteur à l'égard des femmes. Dès 1874 en effet, il se doit de préciser que

---

1 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, IV, 107.
2 Lennart A. Bjork, The Literary Notebooks of Thomas Hardy (London: Macmillan, 1985) vol II, 106. In Dutta, *op. cit.*, 202. Mes italiques.
3 Lennart A. Bjork, The Literary Notebooks of Thomas Hardy (London: Macmillan, 1985) vol II, 12. In *ibid*. Mes italiques.
4 Dutta, *op. cit.*, 8.

l'imperfection de ses héroïnes n'implique aucune satire de sa part (« no satire in any case is intended by the imperfections of my heroines »).[1] En 1891 encore, il continue de regretter que ses écrits, en l'occurrence ses romans, ne soient pas vraiment compris :

> […] nearly two decades [after 1874] he is still lamenting that many of his novels 'have suffered so much from misrepresentation as being attacks on womankind'.[2]

Or ce n'est peut être pas lui qui est cruel envers les femmes, mais la vie elle-même :

> It is not Hardy who treats his women cruelly, but life — life as Hardy saw it.[3]

Et Hardy décrit la vie telle qu'il la voit, avec un souci de vérité et de vraisemblance qui l'empêche de peindre une femme sereine, idéalisée et parfaite. La femme dans sa fiction est donc imparfaite, son âme et son corps vivent et souffrent, et sa sensualité n'est pas ignorée :

> [Hardy's physically active women] remove their underwear to undertake clifftop rescues, they ride horses bareback and with legs astride, they dress up, quite casually, as one of the 'young bucks', and they walk out at night unveiled, taking a forthright delight in the life of the senses, exhibiting their palpable exertions as they toil and labour, pulse and sweat, ache and strain.[4]

---

1 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., I, 33 in Dutta, *op. cit*., 204.
2 Ed. R. Purdy & M. Millgate, *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit*., I, 250 in *ibid*., 204.
3 Henry Charles Duffin, *Thomas Hardy: A Study of the Wessex Novels, the Poems, and the Dynasts* (Manchester: Manchester University Press, 1916) 238 in *ibid*., 9.
4 Rosemarie Morgan in Page, *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 478.

Mais cela ne demeure pas sans conséquences, et, en rendant son humanité à l'Ange du Foyer de Patmore, Hardy le descend de son piédestal. D'où les interprétations erronées et les faux procès qui le blessent et l'indignent,[1] notamment lorsqu'on lui reproche d'être misogyne et de ne pas brosser un portrait réaliste de la femme.[2] C'est précisément là, dit Morgan, que l'idéologie entre en conflit avec le vraisemblable. Or, la vraisemblance est justement ce que Thomas Hardy ne veut pas sacrifier : « assez de mièvreries », dit-il en effet en substance dans son essai « Candour in English Fiction ».

C'est donc sans aucun doute avec grande satisfaction que Thomas Hardy accueille l'article de Grace Alexander paru dans le *New York Times Saturday Review of Books and Art* le 13 juin 1908 et intitulé « A Portrait Painter of Real Women: An Inquiry into the Humanity and Femininity of Thomas Hardy's Heroines ».[3] Voici ce qu'écrit entre autre cette critique :

> Looking into the world, [he] has seen that it is the woman, usually, who suffers and the woman who pays, and seemingly with a kind of obligation resting on him he writes as though to offer her artistic compensation. […] women owe to Thomas Hardy a unique debt of gratitude for the fullness and fineness of his comprehension of them.[4]

« L'ambivalence » de « l'attitude de Thomas Hardy envers les femmes »[5] viendrait donc déjà et en partie, dans sa fiction, de ce que son écriture est à la fois empathique et sans concession, fidèle à la réalité du monde telle que l'auteur la perçoit. Par ailleurs, comme le laisse entendre l'extrait cité en page 385 et que les pages présentes commentent, cette empathie n'est pas exclusive mais inclusive. Elle procède d'un intérêt pour le féminin comme pour le masculin, et permet la réconciliation des deux sexes. C'est en cela que l'écriture est épicène, et même androgyne. La femme n'est pas

1 Rosemarie Morgan in Page, *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 479.
2 Ibid.
3 Dutta, *Ambivalence in Hardy*, *op. cit*., 204, 244. Note 23.
4 In *ibid*., 204.
5 Les termes reprennent à dessein le titre de l'ouvrage de Shanta Dutta, *Ambivalence in Hardy. A Study of his Attitude to Women*, *op. cit*.

représentée comme castratrice et menaçante pour l'identité masculine. Elle en est seulement l'autre face.

La position de narration reflète bien celle de l'auteur. L'extrait qui suit est tiré de « To Please his Wife », une nouvelle rédigée en 1891, environ deux ou trois années après « Mrs Chundle ». L'écriture va plus loin encore :

> Joanna waited in the little shop, where Emily had tastefully set out — as women can — articles in themselves of slight value, so as to obscure the meagerness of the stock-in-trade.[1]

Le récit est interrompu dans sa progression naturelle puisque le verbe et son complément d'objet direct sont séparés, comme si l'importance et l'urgence du commentaire en aparté l'emportaient sur l'observance des lois grammaticales. L'emphase est ainsi mise moins sur ce qu'Emily a installé dans sa petite échoppe, que sur le fait qu'elle l'a fait avec goût et que cela est une caractéristique toute féminine. Le temps de l'aparté, il n'y a plus que le narrateur, le lecteur, et la vision des femmes que le premier impose au second. Le narrateur fait en effet passer son opinion : « I think women can tastefully set out objects » pour un fait avéré : « women have a capacity for tastefully setting out objects ». Le lecteur est ainsi confronté à un narrateur qui, non seulement exprime sa vision personnelle du monde, et qui pour cela est prêt à interrompre le récit quand bon lui semble, mais qui cherche à imposer cette vision comme la vérité. En effet, l'absence de toute détermination fait de « women » un générique, une classe considérée hors de toute circonstance particulière. Le modal « can » dans son sens radical, comme c'est ici le cas, exprime une propriété intrinsèque du sujet. Le narrateur se pose donc en ethnologue spécialiste de sous-groupes humains, à savoir ici les femmes, qu'il s'ingénie à définir par des traits caractéristiques. Ainsi son assertion rend-elle possible la définition « Une femme est un individu qui peut arranger les objets avec goût » et son implication « tout individu de sexe féminin peut donc présenter cette caractéristique ». Il n'y a pas de nuance ici ; il n'y a que l'absolu d'une

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 481.

formule qui s'érige en vérité. Le narrateur, dans cet aparté, laisse-t-il entrevoir sa vision du féminin, et plus généralement, une propension à le codifier en le ramenant à une catégorie définissable ? Laisse-t-il entrevoir dans le même temps le profil du lecteur que son texte programme, à savoir un lecteur enclin au même raisonnement, et par conséquent prêt à recevoir une telle définition ? Ou à l'inverse, Hardy commet-il ici un nouveau clin d'œil ? Une mise en contexte est ici éclairante.

L'année de composition de la nouvelle, 1891, est aussi celle de la crise des sexes qui caractérise les deux dernières décennies du siècle. Dans son ouvrage significativement intitulé *Sexual Anarchy*. *Gender and Culture at the Fin de Siècle*,[1] Elaine Showalter explique qu'au cours de cette période, les conceptions traditionnelles du masculin et du féminin sont remises en question, et qu'une profonde réflexion s'engage concernant les identités sexuelles. La catégorisation du féminin et du masculin telle qu'elle avait fonctionné jusqu'alors s'appuyait sur les fonctions biologiques naturellement réparties entre l'un et l'autre sexe et traduites en rôles sociaux assignés à chacun, rôles destinés à être exercés dans des sphères bien distinctes, la famille étant le seul espace d'intersection. Vers la fin du siècle, cette catégorisation est ressentie, notamment par des femmes émancipées, les New Women, et des hommes se réclamant du féminisme[2] ou encore des artistes,[3] comme limitatrice, artificielle, et inapte à rendre compte de la complexité qui préside à l'élaboration d'une identité sexuelle. C'est une période de confusion des sexes, « d'anarchie sexuelle » (« sexual anarchy ») comme le dit le romancier George Gissing cité par Showalter. La New Woman, qui refuse la maternité ou ne l'envisage qu'en union libre, c'est-à-dire hors de l'institution du mariage, et l'homosexuel moderne[4] homme ou femme, qui apparaît à ce moment-là, sont deux agents de cette confusion qui déstabilise l'ordre patriarcal et la famille comme pilier de la société et lieu de transmission de ses valeurs. Face à ce qui est perçu comme une menace de dégénérescence et de décadence de la société, une

1 London: Virago Press, 1992.
2 Le mot commence à être utilisé à ce moment-là. Voir *ibid*., 3.
3 Showalter parle de « male aesthetes », *ibid*.
4 Showalter parle de « the modern homosexual identity », i*bid*.

demande accrue en faveur d'une réaffirmation des normes sociales et culturelles joue alors le rôle d'un contre-mouvement :

> [The] responses are also typical of the *fin de siècle*. In periods of cultural insecurity, when there are fears of regression and degeneration, the longing for strict border controls around the definition of gender […], as well as race, class, and nationality**,** becomes especially intense. If the different races can be kept in their places, if the various classes can be held in their proper districts of the city […] and if men and women can be fixed in their separate spheres, many hope, apocalypse can be prevented and we can preserve a comforting sense of identity and permanence in the face of that relentless specter of millennial change.[1]

La guerre des sexes n'est pas l'unique front des luttes qui secouent le pays :

> The 1880s were a turbulent decade in English history. The making of vast industrial fortunes was balanced by the organization of trade unions and the founding of the British Labour party. Imperialist adventure in Africa, where diamonds were discovered in the Transvaal in 1880, occurred while urban poverty and homelessness in England received dramatic attention. Hopes for the Empire were undermined by acts of political terrorism committed by anarchists and Irish nationalists.[1]

Emeutes sociales et revendications politiques sont ainsi d'autres facteurs de déstabilisation des catégories bien délimitées que sont la classe sociale et l'origine géographique.

Ces turbulences naissent toutes d'une même aspiration à s'émanciper des limites d'une identité imposée par l'ordre institutionnel et vécue comme réductrice. Elles sont toutes accueillies avec hostilité, parce qu'elles obligent à une redéfinition de la société et de l'idéologie sur laquelle celle-ci se fonde, et à une redistribution des rôles sociaux et politiques. C'est ainsi, par exemple, que pour faire taire les voix discordantes qui menacent les

1 Showalter, *Sexual Anarchy*, *op. cit.*, 4. Italiques dans le texte.

fondements traditionnels des identités sexuelles, la pérennité de l'ordre moral représenté par la famille est proclamée plus fort que jamais. Cela se fait notamment par le biais de la définition, arme idéologique efficace. La définition traduit la volonté de contrôler le réel, elle est un rempart érigé contre le chaos. De fait, la division du réel en catégories obéissant à des lois descriptives (c'est le cas de la définition apparaissant dans l'extrait cité plus haut) et explicatives, le fait passer de l'état de masse brute et informe à celui de réalité organisée, donc connaissable, et surtout, contrôlable. La New Woman, ou simplement toute femme refusant le rôle d'Ange du Foyer, dépasse les limites de la définition traditionnelle de la femme comme un être d'abnégation et d'humilité. La femme menace donc d'échapper au domaine du définissable et de (re)devenir un être mystérieux, et par conséquent dangereux car non contrôlable. En effet, elle ne fait pas sens par elle-même: « The meaning of a woman is to be meaningless ».[2] Dans l'imaginaire masculin, le corps féminin est un lieu d'excès[3] et « une source fertile de débordements anarchiques ».[4] L'appétit sexuel de la femme est vorace et castrateur, et la maternité s'accompagne bien souvent de manifestations de violence et même de désir de meurtre, à la fois de l'enfant et de l'époux.[5] La femme est donc associée à l'excès, à l'anarchie, à l'irrationnel. Elle est une mouture de l'humanité à l'état de nature quand l'homme représente l'ordre, la culture et le triomphe de la raison. C'est ainsi qu'en Angleterre, la révolution française a souvent été décrite au moyen de métaphores présentant les révolutionnaires en furies, en harpies, et autres créatures féminines associées à la violence, à la folie, et au déchaînement des instincts :

---

1 Showalter, *Sexual Anarchy*, *op. cit*., 4.
2 Otto Weininger, *Sex and Character* (1903) quoted in Marion Shaw, « "To tell the Truth of Sex". Confession and Abjection in late Victorian Writing », *Rewriting the Victorians. Theory, History and the Politics of Gender*, ed. Linda M. Shires (New York and London: Routledge, 1992) [86-115] 99.
3 « The site of excess is the sexual female body ». Linda M. Shires, « Maenads, Mothers and Feminized Males », *ibid*. [147-165] 156.
4 « […] the female body was seen as a fertile source of anarchic disruption ». Sally Shuttelworth, « Demonic Mother. Ideologies of Bourgeois Motherhood in the Mid-Victorian Era », *ibid*. [30-51] 37.
5 *Ibid*.

> The point is not merely that women in the Revolution were likened to the fierce furies. Rather, the men were 'reduced' to the state of female furies.[1]

La guillotine, instrument de genre féminin dans la langue française, est symboliquement la grande castratrice :

> The guillotine, calling symbolic castration to mind, furnished the major symbol of the Revolution for British printmakers.[2]

Plus tard les Anglais verront dans les « pétroleuses » de la Commune de 1871, le spectre de la guerrière assoiffée de sang, et la New Woman des années 1890 sera interprétée comme la version anglaise de la révolutionnaire française. Voici ce qu'écrit un critique de la revue *The Quarterly Review* à propos de la New Woman, qu'il compare à la révolutionnaire de 1789 et à la pétroleuse de 1871 :

> In her wide-spread, tumultuous battalions. . . she advances, with drums beating and colours flying, to the sound also of the Phrygian flute, a disordered array, but nowise daunted, resolute in her determination to end what she is pleased to define as the slavery of one-half of the human race.[3]

La femme non contrôlée est dangereuse, elle constitue une menace pour l'ordre publique et pour la suprématie masculine. Il apparaît par conséquent urgent de réaffirmer la permanence et la validité des catégories du féminin (et donc par corrélation, du masculin) telles qu'elles sont définies par la société. Et c'est grâce à son enfermement métaphorique dans une définition qui la décrit notamment comme un être pur dont les seules identités

1 Linda M. Shires, « Maenads, Mothers and Feminized Males », *Theory, History and the Politics of Gender*, *op. cit*., 151.
2 Ibid., 152.
3 « The Strike of a Sex » *Quarterly Review* 179 (1894) 290, in Showalter, *Sexual Anarchy*, *op. cit*., 39.

possibles sont celle de la vierge ou de la mère-épouse, que la femme est maintenue sous contrôle.

Compte tenu de ces débats qui agitent les deux dernières décennies du dix-neuvième siècle, comment interpréter le passage en question ? Thomas Hardy, qui connaît suffisamment les codes idéologiques de la société victorienne pour en jouer, et qui sait parfaitement ce qui est attendu de lui, cherche-t-il à rendre le texte à la fois lisible et acceptable pour un lecteur victorien enclin à condamner toute subversivité ? Essaie-t-il en effet de procéder à un équilibrage, et de se positionner dans la droite ligne de ce qu'il est censé produire, alors qu'ailleurs il outrepasse les limites de la bienséance, et s'autorise à écrire comme il l'entend pour un public qu'il veut adulte et prêt à recevoir ce qu'il veut dire ?

L'aparté de l'extrait peut sembler répondre au malaise de l'homme victorien se sentant menacé par une femme qu'il ne maîtrise pas parce qu'il ne la connaît pas, la New Woman qui, comme son nom l'indique, est un phénomène nouveau non encore répertorié ouvrant sur de nouveaux débats. Le texte adresse en effet ici un message subliminal rassurant au lecteur parce qu'à l'instar de ce dernier, il va faire usage du procédé de la définition qui permet de passer de l'inconnu (dangereux, non maîtrisable) au connu, et de rendre la femme définissable, codifiable et donc contrôlable. Ainsi, l'affirmation à valeur de définition de l'extrait nie, dans le sens qu'elle refoule, toute réalité d'un autre mode d'existence possible pour la femme et rejette hors de son champ, autrement dit hors de ce qu'elle définit et impose comme le féminin, tout ce qui ne s'y conforme pas. Tout écart par rapport à la définition officielle est, dans un tel système idéologique, interprété comme une déviance par rapport à la nature, c'est-à-dire comme une tare : la New Woman par exemple fut traitée d'hystérique et de malade. Elle n'était pas considérée comme un être tout à fait normal au sens littéral d'être en dehors de la norme.

La femme créée par le texte est donc parfaitement inoffensive. Elle est l'incarnation de l'ordre qui vient effacer le désordre provoqué par l'instabilité des catégories qu'engendrent les débats et les nouveaux questionnements. Son bon goût, autrement dit son implicite souci de beauté, d'harmonie, et donc d'ordre, selon l'esthétique classique, en fait un agent du bon et du bien. Cette image presque pieuse de la femme ici suggérée rappelle que

dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, avant justement que les catégories dessinées par les définitions ne soient remises en question, la perception de la femme cesse de s'inspirer « de la croyance héritée du christianisme médiéval » qui en fait un être inférieur et imparfait, voire dangereux, symbolisé par Ève, à la fois corruptible et corrupteur ».[1] « La femme alors « n'est plus Ève mais un ange pour Coventry Patmore ou Tennyson, une Madone pour John Ruskin, la Vierge Marie pour Sarah Ellis ».[2]

Emily est une synthèse harmonieuse et rassurante de tout cela. Elle ne représente ni l'excès ni le débordement. Elle n'est pas une femme phallique au désir incontrôlé et castrateur. Elle n'est pas masculine ou asexuée.[3] Elle est une femme telle que le lecteur victorien aime à la définir, une figure de douceur, de beauté et d'ordre, et son bon goût est un reflet de son âme :

> Taste is the internal sense of a harmonic order perceived in certain objects and belonging to them and to the perceiving mind as well.[4]

Les belles choses sont ainsi créées par de belles âmes ou encore, il faut avoir une belle âme pour créer de belles choses. Et dans cette nouvelle, Emily, petite femme douce (« a slight and gentle creature »)[5] est opposée à Joanna dont la taille symbolise l'ambition dévorante et insatisfaite : « a tall, large-framed, deliberative girl ».[6] Emily épousera un homme aisé et mènera une vie confortable sans plus avoir à travailler comme par le passé, tandis que Joanna, autrefois plus riche qu'Emily et à présent dans le besoin, contraindra son mari Captain Jolliffe à retourner en mer pour y chercher

---

1 Muriel Pecastaing-Boissière, *Les Actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme* (Paris : L'Harmattan, 2004). Le résumé dont est tirée la citation est disponible à l'adresse suivante :
http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/pecastaing.htm
2 Ibid.
3 « Les représentations de la Femme Nouvelle étaient multiples et contradictoires ». Jil Larson*, Ethics and Narrative in the English Novel* (Cambridge: CUP, 2001) 45.
4 Giorgio Tonelli, « Taste in the History of Aesthetics from the Renaissance to 1770 », *Dictionary of the History of Ideas,* vol. 4, 355. (texte électronique)
5 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 479.
6 *Ibid*.

fortune. Elle causera sa perte car il ne reviendra jamais. Faut-il lire ici qu'Emily connaît un destin heureux parce qu'elle n'a aucune ambition et qu'elle s'en remet entièrement à son riche mari alors qu'à l'inverse, Joanna court au malheur parce qu'elle agit contre ce que le destin lui assigne ? Certes, la nouvelle expose à juste titre les méfaits d'une ambition qui ne se satisfait pas d'un bonheur simple. Certes aussi, elle dénonce une union conçue sur des bases fragiles : Joanna épouse Captain Jolliffe uniquement, comme l'explique la théorie du mimétisme amoureux de René Girard, parce que le jeune homme aime une autre femme (Emily) et en est aimé. Jusqu'ici, le texte ne présente rien de plus qu'une vision conventionnelle de la femme. Celle-ci est en effet, sous les traits de Joanna, futile et envieuse. Elle va même jusqu'à jalouser l'amour des autres et se l'approprier puisqu'elle prend Jolliffe à Emily une fois qu'elle découvre le sentiment qui les lie. Voyant d'un mauvais œil la réussite sociale d'Emily, elle sacrifie son mari et ses enfants en les envoyant en mer pour y trouver fortune. A l'inverse, la femme peut aussi, sous les traits d'Emily, incarner la beauté (le bon goût), la douceur, l'abnégation (elle sacrifie son amour pour Jolliffe), la bonté (elle pardonne à Joanna et l'invite même à venir vivre chez elle pour lui éviter la solitude et la misère), la parfaite femme de maison, l'Ange du Foyer (elle est suffisamment riche grâce à son mari, s'occupe de ses enfants, de son intérieur et s'acquitte de ses obligations sociales). Hors cette présentation binaire, point de salut pour la femme semble-t-il, comme si le texte abondait dans la direction de ce qui est attendu de lui : d'une part, montrer le bien fondé de la définition du féminin comme représentant du beau, de l'ordre, de la douceur, de la non-action face au masculin (Emily est choisie par son mari et se laisse docilement convaincre de l'épouser alors que Joanna choisit Jolliffe) ; de l'autre, prouver la pertinence de la restriction de la femme à la sphère domestique (Joanna commet l'irréparable en se mêlant de l'activité professionnelle de son mari).

Pourtant l'écriture n'en reste pas à cet apparent conformisme. Et une fois encore, elle joue avec les codes comme pour mieux les invalider. Ainsi, Emily, loin d'être une représentante passive de l'ordre et du bon goût comme cela est attendu de la femme victorienne, est active en tant qu'elle est créatrice de cet ordre (« set out » est un verbe actif). Mais si elle n'est pas le prototype de la femme par essence synonyme de désordre ou de

chaos, elle n'a rien non plus d'un ange, d'une madone ou d'une vierge. L'écriture ici désacralise et met à nu les stéréotypes du féminin. Ni ange ni démon, la femme que crée l'écriture ne naît pas des terreurs ou des désirs contradictoires du masculin, elle est au contraire inscrite dans le réel. Emily est simplement une modeste femme qui arrange avec soin et avec goût les articles de sa petite échoppe de façon à masquer la pauvreté de son stock. C'est envers cette figure du féminin démythifié que l'écriture se fait bienveillante. Emily est comme Tess, personnnage que l'auteur affectionnait : « a pure woman », « pure » étant ici à comprendre comme authentique, réelle, non stéréotypée ou formatée, pour employer un terme moderne, par les exigences et les conventions.

Mais l'écriture ne s'arrête pas là non plus. Rédigée alors que la crise des sexes sévit, la nouvelle dans cet extrait, tout en décrivant Emily comme une représentante de son sexe en ce sens qu'elle a un sens de l'esthétique développé, se garde bien de prescrire cette qualité comme un attribut systématique du féminin mais la présente simplement comme une potentialité. C'est ce qu'exprime le modal « can ». En effet, l'écriture ne dit pas :

> Joanna waited in the little shop, where Emily had tastefully set out — as women *do* — articles in themselves of slight value […].

mais :

> Joanna waited in the little shop, where Emily had tastefully set out — as women *can* — articles in themselves of slight value […].[1]

Si « do » eût énoncé une propriété systématique, « can » exprime une possibilité non systématiquement réalisée. Subtilement, toute prescription systématique relative au sexe, féminin mais aussi masculin, en vertu du même raisonnement, est invalidée par l'écriture. Le texte montre par

ailleurs combien la femme peut être variée dans son être puisqu'il oppose Joanna et Emily selon un jeu des contraires, plus descriptifs qu'axiologiques : en effet l'écriture parviendra à susciter chez le lecteur de la sympathie pour Joanna lorsque celle-ci paiera chèrement son âpreté au gain par la perte de son mari et de ses fils. Plus généralement, les nouvelles, mais aussi les romans, représentent la variété infinie du féminin autant que du masculin, et remettent en question le cloisonnement des catégories. Emily, tout comme Joanna d'ailleurs, est une version possible (c'est ce qu'implique « can ») du féminin parmi d'autres.

L'écriture est ici à nouveau épicène en ce sens qu'elle refuse d'attribuer de façon systématique une caractéristique à un sexe, et préfère rester sur le terrain du possible. Selon la définition que Barthes donne de ce qu'il appelle le Neutre,[2] l'écriture « annule le paradigme », ou encore « le binarisme » qu'implique « toujours » (c'est ce que « as women do » aurait sous-entendu) ou « jamais » (qui est l'exact inverse). Au contraire, elle « l'esquive », et choisit ce que Barthes nomme le « tertium », ce troisième terme hors du paradigme. Ainsi, l'écriture est épicène ou encore « neutre » au sens barthien. Cette neutralité, qui permet une fluctuation des frontières entre les sexes, permet une réconciliation du féminin et du masculin en ce sens que l'un et l'autre ne sont pas posés comme des catégories fixes. Cela explique que chez Hardy, les femmes semblent parfois très masculines alors que certains hommes paraissent privés de leur masculinité. Le titre d'un article d'Elaine Showalter en témoigne : « The Unmanning of the Mayor of Casterbridge ».[1] Le texte se rend donc finalement parfaitement intelligible pour le lecteur victorien parce qu'il revêt l'apparence d'une affirmation péremptoire (et rassurante), et semble avoir choisi l'un des deux termes du paradigme. Or, en les rejetant l'un et l'autre et en préférant le Neutre, il ouvre en fait un champ de possibles.

Tirets et parenthèses, en tant qu'indices métonymiques du narrateur et en tant qu'apartés qui arrêtent le lecteur dans sa progression, œuvrent à faire de l'instance narrative une figure de pouvoir que le lecteur victorien

1 Mes italiques.
2 Les termes qui suivent sont empruntés au cours intitulé « Le Neutre » qu'a donné Barthes au Collège de France le 18 février 1978. Disponible sur Internet.

masculin perçoit nécessairement comme un représentant de l'ordre patriarcal dans lequel il se reconnaît lui-même. Les lectrices et lecteurs, féministes, du vingtième siècle ne s'y sont pas trompés. Pourtant, à nouveau, le texte dépasse ce premier niveau, comme si la reproduction à l'échelle du texte du modèle de hiérarchisation des classes et des sexes était avant tout une mise en conformité destinée à endormir les méfiances. Au-delà de cet effet, il s'avère ainsi que l'écriture, au moyen de ces apartés, renchérit sur le rôle de l'auteur comme seul créateur du texte, et se moque des éditeurs et des critiques prompts à la censure. De même, ils permettent au texte de véhiculer, comme un passager clandestin, une réflexion plus complexe qui ne peut se mener ouvertement. Et c'est dans cet au-delà du sens immédiat qui sert de paravent, que l'écriture accomplit ce que Hardy appelle sa mission : rendre compte de la réalité humaine, nue et brute, sans les artifices de la bienséance.

Ainsi, dans de nombreux cas, les apartés encadrés par les parenthèses et les tirets semblent procéder d'une idéologie que le lecteur peut reprendre à son compte. Ils offrent en effet à ce dernier un quadrillage du réel sous forme de définitions rassurantes (« — the only way to cook a vegetable properly — », « — as women can — »), ou encore ils lui proposent une vision positive de l'empire auquel il appartient (« (there were guineas on the earth in those days) »).

Mais au-delà de ce sens premier se cache une pensée qui cherche à échapper à l'enfermement catégoriel, et qui en cela appartient déjà à l'ère moderne. La facture classique et traditionnelle de la nouvelle chez Hardy est ainsi un habillage qui recouvre sa dimension iconoclaste. La présence et l'absence (partie II ci-dessus) se retrouve donc ici sous la dénomination « ostentation/dissimulation », qui la complète et la précise. L'absence est chez Hardy une dissimulation, ou plutôt un travestissement puisque le sens réel est travesti en un sens premier destiné à donner au texte un label de bonne moralité. Mais la patte blanche cache celle du loup de la fable, la présence d'une brèche ouverte dans les catégories sexuelles, pour citer cet exemple, pouvant être perçue comme un réel danger menant à terme à une

1 In Dale Kramer ed., *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy* (London: Macmillan, 1979).

« apocalypse sociale » dont les apôtres seraient la New Woman et la figure de « l'Homme Décadent » :

> The figures of the New Woman and the Decadent […] were widely felt to oppose not each other but the values considered essential to the survival of established culture.[1]

C'est en effet la survie de « la race »[2] qui est en jeu, et c'est pourquoi la dissolution des différences sexuelles que laissent entrevoir ces figures « jumelles »[3] est ressentie dans ce contexte d'anxiété radicale (« in a cultural context of radical anxiety »)[4] comme une menace extrême :

> […] the Decadent and the New Woman were twin apostles of social apocalypse.[5]

Le lexème « travestissement », pour parler des stratégies narratives qui œuvrent à dissimuler le sens réel,[6] n'est pas choisi au hasard. Etymologiquement en effet, il convoque la notion d'un vêtement (« vestis ») qui permettrait de traverser des limites (« trans » signifiant « au-delà » en latin). Or si le texte se déguise, s'il se travestit en ce sens que ce qu'il donne à voir n'est pas exactement ce qu'il est puisque son conformisme dissimule sa dimension transgressive, il se trouve aussi que de nombreux personnages de leur côté camouflent leur identité en changeant de patronyme, les femmes adoptent des habits d'hommes et inversement. La nouvelle chez Hardy est donc dérangeante parce qu'elle ne fait pas nécessairement coïncider ce qu'elle montre et ce qu'elle dit, et aussi parce qu'elle met en évidence la fragilité des frontières créées par les catégorisations existantes du réel. L'objet (texte ou personnage) est plus

1 Linda Dowling, « The Decadent and the New Woman in the 1890's » *Nineteenth Century Fiction*, vol. 33, numéro 4, (mars 1979), [434-453] 436.
2 Dowling parle « d'extinction de la race » (« racial extinction ») in *ibid*., 446.
3 Voir citation ci-après.
4 Linda Dowling, «The Decadent and the New Woman in the 1890's », *op. cit*., 447.
5 *Ibid*.
6 Voir page 402.

que ce qu'il semble être, et il échappe aux limites prescrites par sa définition.

Le texte prône ainsi un décryptage du réel qui ne soit ni rigide ni normatif, mais qui prenne en compte tous les possibles. Admettre l'existence de ces possibles (le désir féminin, le féminin sans mariage ou maternité, ou encore le mariage comme antonyme du bonheur) et ne pas les nier, est en soi une démarche moderne. En cela, la nouvelle est une partie légitime de l'œuvre. Les romans posent en effet la même question : Knight rejette Elfride parce qu'il la réduit à son expérience passée, et Angel juge que Tess est une femme déchue sans voir qui elle est réellement (ou trop tard). Elfride et Tess et ne sont jamais appréhendées dans la totalité complexe de leur être. Elles sont victimes d'une catégorisation simpliste qui précipite leur destin. Le monde que représentent Knight et Angel est celui qui fera de Jude et de Sue des « pionniers martyrs »[1] :

> « Finally the world is not illuminated enough for such experiments as ours. Who were we, to think we could live as pioneers! »[2]

3. Le péritexte

Le titre fait partie du péritexte, une notion empruntée à Genette[3] qui évoque, par le préfixe grec du mot, ce qui est « autour », en périphérie. En tant que saillance, le titre relève de la même analyse que les italiques, les parenthèses et les tirets.

En tant que discours intitulant, le titre est ainsi au seuil du texte, c'est-à-dire ni complètement dedans, ni complètement à l'extérieur non plus. Il embrasse la totalité de l'histoire et la réduit à un minimum qui, aussi court

---

1 Penny Boumelha, *Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Sussex: Harvester Press, 1982) 150.
2 *Jude the Obscure* (London: Penguin Classics,)360.
3 Genette parle du péritexte dans *Seuils* (Paris : Seuil, 1987). Voir le glossaire en page 463 pour une définition.

soit-il, en rend la substance. Sa forme paraliptique[1] en fait une énigme que la lecture est censée résoudre.

Les divisions en parties, les titres des nouvelles et de recueils relèvent du choix original de Thomas Hardy. Voici ce que dit le professeur Martin Ray au sujet du découpage des textes en parties :

> I have today checked quite a few of Hardy's manuscripts or, where they have not survived, the original serial publications, and in every case the stories' divisions (numerals or wording) are always Hardy's own, so they were definitely part of his original conception of the story and not an editorial addition at a later stage.[2]

La formule intitulante du recueil est son « nom propre »[3] qui, une fois les nouvelles mises en recueil, est le premier lieu de rencontre entre l'œuvre et le lecteur. L'observation des titres des quatre recueils permet de conclure que chacun semble laisser le lecteur à distance. Le titre joue donc un double rôle : il cherche à séduire en suscitant le désir d'entrer dans les textes tout en créant une distance. Nous allons y revenir.

Les recueils présentent deux types de titres. *The Wessex Tales* et *A Changed Man* (dont le titre complet est *« A Changed Man », « The Waiting Supper », and Other Tales, Concluding with « The Romantic Adventures of a Milkmaid »*), respectivement le premier et le dernier volume, sont rhématiques en ce sens qu'ils désignent chaque fois ce qu'est l'ouvrage : un recueil de textes. *A Group of Noble Dames* et *Life's Little Ironies*, les deux intermédiaires, sont thématiques car ils indiquent ce dont ils parlent.

« The Wessex Tales » en tant que titre-syntagme marque la première utilisation par l'auteur du toponyme « Wessex », lorsque Hardy juge qu'il est temps d'en revendiquer la paternité. C'est en 1888 :

---

1 Genette parle de « paralipse », ou rétention d'information. *Figures III*, *op cit*., 211-212.

2 Courrier électronique daté du samedi 10 janvier 2004, en réponse à mon courriel du 27 décembre 2003.

3 Serge F. Bokobza, « Déictique énonciatrice et poétique : Les fonctions du titre » in *French Literature Series*, vol. xi : *The French Novel*. *Theory and Practice*, (The University of South Carolina: SCUP) [33-46] 36. Article en ligne.

> I find that the name *Wessex*, which I was the first to use in fiction, is getting to be taken up everywhere: & it would be a pity for us to lose the right to it for want of asserting it.[1]

Le vocable « tales » est explicite. Il opère un décalage entre le réel et le monde du recueil, et suggère implicitement au lecteur qu'il ne va pas s'agir de son monde à lui. « Wessex » a la même fonction. Il n'est pas nécessairement identifié comme désignant le royaume anglo-saxon établi au sud-ouest de l'Angleterre du sixième au onzième siècle, finissant avec la conquête normande. Ne faisant pas partie des comtés connus, il est plutôt assimilable à quelque contrée imaginaire. La lecture des textes ne dément pas trop cette première impression puisqu'ils traitent d'une époque révolue alors que la révolution industrielle grossit les villes et vide les campagnes. Les citations suivantes rendent compte de ce qu'est le Wessex de Hardy, un monde parallèle et aussi « le monde d'hier »[2] : « […] the world of rural occupations and traditional crafts […] ».[3] Ce n'est plus celui du lecteur victorien : « [it was a world where] 'the social order [was] represented by church, manor-house, farm, cottage and village-inn […]' ».[4]

A Group of Noble Dames paraît en 1991. A l'origine censé être une longue nouvelle à l'instar de « The Romantic Adventures of a Milkmaid »,[5] ce recueil est présenté par l'auteur comme une seule unité : « I may say that it is to be a Tale of Tales — a series of linked stories — […] ».[6] C'est bien ce que « groupe » anticipe, et le thème est donné dès le titre : il va s'agir de nobles dames qui ont nécessairement des points communs puisqu'elles forment un groupe. Le syntagme « nobles dames » crée un nouveau décalage, historique ou au moins sociétal, et le lecteur anticipe qu'il va quitter son propre univers pour voyager dans le temps. L'ironie est aussi un ingrédient non négligeable puisque l'auteur joue avec des

---

1 *The Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, I, 171. Cité in Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit.*, 3. Italiques dans le texte.
2 *Die Welt Von Gestern*. C'est le titre de l'autobiographie de Stefan Zweig (1881-1942), publiée en 1948.
3 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit.*, 168.
4 *Ibid*. Ray cite Norman Page.
5 *Ibid*. 70.
6 *Collected Letters of Thomas Hardy*, *op. cit.*, VII, 113.

catégories très fortement connotées en terme de bienséance pour un esprit victorien.

Le titre « Life's Little Ironies », en 1894, est également thématique, mais il révèle plus. Pour tout lecteur familier de la prose de Hardy en effet, l'opposition entre « life » et « little » (l'un suggérant ce qui est grave et l'autre venant contrer cet implicite) est immédiatement suspecte, et conduit à interpréter « little ironies » comme une expression antiphrastique. Il ne s'agirait donc pas tant de petites ironies que de grands malheurs. Le titre est ainsi lui-même ironique, une ironie qui fait obliquement référence à la stratégie déployée par l'auteur afin de rendre ses textes moralement acceptables : le ton enjoué du titre doit endormir les méfiances. Le décalage est bien celui de l'ironie, l'ironie naissant, comme pour « Group of Noble Dames » de la distance entre un fait (ici les thèmes abordés par les textes) et la présentation qui en est faite (ce que le titre promet).

C'est en 1898 que Hardy envisage de faire éditer ensemble ses textes non encore parus en recueil. Le projet voit le jour en 1913 avec *« The Waiting Supper », and Other Tales, Concluding with « The Romantic Adventures of a Milkmaid »*, second titre rhématique. Il est encore moins explicite que le précédent. Il ne laisse que supposer l'absence de lien thématique entre les textes, à la différence de *The Wessex Tales* (le premier titre rhématique), et la préférence de l'auteur pour trois nouvelles parmi les douze du volume.[1] Ce titre qui n'en est pas un, laisse les nouvelles faire leur propre promotion puisqu'elles ne renvoient qu'à elles-mêmes. Cette autoréférentialité garde les textes à distance du lecteur puisqu'elle ne lui donne pas de clé pour y entrer.

Nul conformisme donc, dans ces titres. Et s'ils attirent parce qu'ils éveillent la curiosité, ils instaurent une distance qui se révèle être le schème des nouvelles. La distance, en effet, c'est ce qui régit la posture du narrateur, entre les pôles extrêmes que sont l'absence et la présence, ou la dissimulation et l'ostentation. Les titres de recueil s'appréhendent également à partir de cette dialectique du présent-montré et de l'absent-caché. Ils ne servent pas tant à éclairer le lecteur sur ce qu'il va découvrir qu'à masquer la lecture critique que les textes proposent. En tant que

1 Brady, *op. cit.*, 157.

saillances narratives et premières manifestations de l'auteur dans sa posture de narrateur, les titres des nouvelles sont un autre lieu possible d'une mise en conformité du texte avec les attentes du public victorien.

Dans les textes avec narrateur intradiégétique (schémas 4 et 5), le titre est chaque fois, hormis dans un cas, une formulation du narrateur extradiégétique. Or, confier la responsabilité du titre à un personnage autre que le narrateur serait une façon d'abolir les hiérarchies. Le narrateur second est ainsi court-circuité puisque le lecteur reçoit des indices concernant l'histoire avant même que cette instance ait pris la parole. « Master John Horseleigh, Knight » est en revanche la seule nouvelle dont la formule intitulante provient d'un discours inférieur au discours extradiégétique. Il s'agit même de discours métadiégétique, car c'est un personnage dans le récit intradiégétique qui prononce ce syntagme. Pour cette nouvelle, l'écriture ne cherche donc pas à créer un modèle hiérarchique qui poserait le narrateur extradiégétique au sommet d'une pyramide des pouvoirs et qui reconstituerait, comme pour le valider, l'ordre des classes sociales que le lecteur connaît et accrédite. Au contraire, les pouvoirs sont délégués.

Les autres titres en revanche tendraient à prouver l'inverse. En effet, alors que le discours intradiégétique (lorsqu'il est clairement délimité) pouvait être utilisé *verbatim* pour le titre, ce dernier est reformulé, comme s'il nécessitait une correction. Or, la parole étant une extension métonymique de la personne, la déférence à celle-ci passe par la déférence à sa parole : on la cite, on ne la reformule pas. La reformuler, c'est la faire taire, et imposer la reformulation comme supérieure. C'est ce qui se passe pour « Enter a Dragoon » (CM) ou « A Committee-Man of the Terror » (CM) par exemple, dont le discours intradiégétique ou même le discours de personnage métadiégétique fournissent quantités de syntagmes comme autant de titres potentiels. Voici des exemples pour « Enter a Dragoon », accompagnés chaque fois des numéros de pages : « Selina's first intended husband » (683), « All's well that ends well »(679), « Sergeant-Major of Dragoons John Clark » (678-680), « Selina's delayed wedding » (684), « Mrs John Clark, widow of the late Sergeant Major of Dragoons » (692). Dans « A Committee-Man of the Terror », l'un des personnages parle de « Monsieur B—, Member of the Committee of Public safety » (727). En

revanche, la formule « a committee-man » n'apparaît pas dans le discours intradiégétique, qui ne mentionne d'ailleurs pas non plus « the Terror ».

Ces deux nouvelles montrent un narrateur qui cherche non pas à s'effacer en citant les personnages (il peut le faire, « Master John Horseleigh, Knight » le prouve), mais à se manifester en imposant sa langue, au moins dans le titre puisque l'espace textuel est pour lui réduit. Pour « Enter a Dragoon », le choix d'une didascalie en guise de titre renforce même l'effet de fiction, et déréelise en quelque sorte les personnages, narrateur intradiégétique compris, qui apparaissent pour ce qu'ils sont, des personnages de fiction.

Le cas est le même pour les textes intradiégétiques de « A Few Crusted Characters » (LLI). Par exemple pour « Tony Kytes, the Arch Deceiver », si « deceiver » est une reprise du discours intradiégétique, l'adjectif « arch » en revanche ne l'est pas. En fait, le syntagme « false deceiver » relève de l'un des personnages, Hannah, dont le cocher rapporte le discours direct :

> 'Little did I think when I was so soft with him just now that I was talking to such a false deceiver'.[1]

Le narrateur intradiégétique fait ce que le narrateur extradiégétique ne fait pas : il rapporte les propos d'autres énonciateurs sans les reformuler dans son propre discours. L'effet inévitable qu'entraîne une reformulation est évité, à savoir la perte de crédit de la version première dont la reformulation passe en fait pour une correction. C'est ce qui se passe pour le titre. En effet, passant outre les limites de l'intra-intradiégèse (l'intradiégèse, ou diégèse, étant la scène dans la carriole), le narrateur corrige la formule d'Hannah : Tony n'est pas un « faux » imposteur, mais un authentique affabulateur. Le choix de l'adjectif « arch », au double sens de « malicieux » et « véritable », ajoute une distance et une tonalité amusée qui ne relèvent ni du personnage-victime de Tony ni du narrateur intradiégétique, lequel rend compte de l'histoire sans apporter ni commentaire ni jugement concernant le personnage éponyme et ses

frasques amoureuses. Hannah, en tant qu'énonciateur est donc décrédibilisée (sa langue est revue et corrigée), et le narrateur intradiégétique est contourné. En effet, avant que ce dernier ne commence son histoire, le lecteur sait déjà, grâce au ton amusé du titre, dans quel esprit aborder le texte : par son titre, le narrateur communique avec lui et le renseigne sur l'intra-intradiégèse, alors que ce rôle, compte tenu du type de schéma, est réservé au narrateur intradiégétique. Plus généralement, l'autorité du narrateur intradiégétique et le crédit d'Hannah sont entamés. Le lecteur peut alors interpréter le pouvoir discursif du narrateur extradiégétique, identifié comme membre d'une classe intellectuelle et lettrée, comme la reproduction métaphorique du pouvoir exercé par les élites sur le peuple.

Voici un autre exemple. L'adjectif dans le titre « The Superstitious Man's Story »[2] relève de l'interprétation subjective du narrateur extradiégétique. Ainsi, avant même que ce narrateur intradiégétique, présenté comme un homme mélancolique, ne prenne la parole, le lecteur est en quelque sorte mis en garde. Il ne sait pas encore si l'homme superstitieux est celui qui raconte (le titre serait alors calqué sur le modèle « The Doctor's Legend ») ou le héros des faits racontés, mais l'adjectif oriente son approche de l'histoire en créant chez lui une distance et un doute. Par comparaison, aucune mise en garde de ce type n'est formulée par le narrateur extradiégétique pour « The Withered Arm » (WT), titre d'une autre nouvelle rapportant des croyances populaires locales ; la formulation, relativement neutre, procède d'une volonté de faire état d'un fait, et ce faisant, de le faire passer pour vrai et non sujet à débat. Mais cette nouvelle obéit au schéma 3 : le narrateur extradiégétique est seul à raconter l'histoire, et c'est de sa propre crédibilité qu'il s'agit.

Dans le cas de « Andrey Satchel and the Parson and Clerk »,[3] il s'agit à nouveau d'une reprise corrigée d'un discours de personnage, le narrateur intradiégétique cette fois :

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 522.
2 *Ibid*., 532.
3 *Ibid*., 535.

> ‘You don’t know, Mr Lackland, I suppose, what a rum start that was between Andrey Satchel and Jane Vallens and the pa’son and clerk o’ Scrimpton ?’[1]

Dans sa reformulation, le narrateur extradiégétique ne se contente pas de corriger l’accent, il fait également disparaître arbitrairement l’un des personnages cités, Jane Vallens. En fait, il semble ici occupé à jouer avec le langage, et sa polysyndète, qui active la fonction poétique, produit un effet de fiction, déréelisant en quelque sorte les personnages dont il est question. Ils deviennent des mots avec lesquels le narrateur extradiégétique joue, et son humeur facétieuse de narrateur amusé colore dès le titre les événements racontés. Une explication possible de la disparition de Janes Vallens de la liste des personnages principaux est alors que son nom ne compte pas un nombre de syllabes intéressant pour que le syntagme rythme harmonieusement : de « Andrey Satchel » à « and clerk », les syllabes vont décroissant, de cinq à deux en passant par « and the parson », qui en compte quatre, tout comme « and Jane Vallens » ; l’un des deux est à éliminer. Mais le choix ne peut être neutre. Il implique nécessairement que le personnage éliminé n’ait pas, comme le personnage restant, le statut de personnage principal. La lecture s’en trouve orientée puisque le lecteur va se concentrer sur les personnages cités dans le titre, et va immédiatement leur conférer plus d’importance qu’aux autres. Or cela est en contradiction avec ce que dit le maître-couvreur avant de commencer son histoire :

> ‘Well, I can soon tell it,’ said the master-thatcher, schooling himself to a tone of actuality. ‘Though as it has more to do with the pa’son and clerk than with Andrey himself, it ought to be told by a better churchman than I.’[2]

La chose est également démentie par ce que la lecture fait découvrir, à savoir que l’histoire est tout autant celle de Jane. Or d’autres formulations

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 535.
2 *Ibid*.

existent dans le discours intradiégétique ou le discours de personnages rapporté dans ce discours intradiégétique ; elles ont en commun de n'impliquer aucune prise de position du narrateur extradiégétique. Curieusement, toutes ont été écartées, comme par exemple « Poor Jane and Andrey » (542), « The Parson's regret » (le terme « regret » est employé par le pasteur, 542), « The queer experience of a pa'son and clerk » (c'est ce que dit le narrateur intradiégétique avant de commencer son histoire, 535), ou encore « How Jane Vallens and Andrey Satchel's knot was tied » (542).

Dans le titre « Absent-Mindedness in a Parish Choir »,[1] toute marque du narrateur intradiégétique a disparu. Des syntagmes tels que « How the musicians of the choir got into a scrape » (545), « How the musicians of the old choir lost their character as officers of the church » (545), « The old choir », « The unfortunate church band » (547), ou encore « How the unfortunate church band lost their senses », (expression dont la forme antonymique se trouve dans le discours intradiégétique : « Then the unfortunate church band came to their senses » 545), seraient des versions plus fidèles au discours intradiégétique car elles en reprendraient les termes. En fait, deux langues s'opposent, dans le titre et dans le corps du texte : le vocabulaire soutenu du narrateur extradiégétique qui a recours aux processus complexes de la dérivation et la composition, et celui du narrateur intradiégétique, constitué souvent de bases nominales (c'est-à-dire de noms simples), au nombre de syllabes réduit. Ainsi «Absent-mindedness » s'oppose-t-il à « scrape » : nom formé par ajout de suffixe sur un participe passé lui-même un mot composé, il est aussi complexe dans sa nature qu'il est long à prononcer, ses sonorités riches et variées contrastant avec l'unique syllable de « scrape », vocable appartenant à une langue plus fruste de laquelle le narrateur, visiblement, cherche à se démarquer. « Absent-mindedness » contraste aussi avec l'expression « lose — ou « come to » — one's senses », comme une formule synthétique et précise s'oppose à une périphrase descriptive trahissant une ignorance du terme approprié. La détermination est aussi une façon pour le narrateur de se démarquer, de se poser comme n'appartenant pas au monde dont il

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 545.

parle. Ainsi, l'article indéfini « a » du titre renvoie à la distance (temporelle, spatiale, et situationnelle) qui sépare les personnages du narrateur extradiégétique et du lecteur : le chœur n'existe ni dans le monde du lecteur, ni apparemment dans celui du narrateur. Pour les personnages en revanche, même pour l'exilé de longue date qui revient au village, les lieux et les personnages dont il est question dans l'histoire, même lors de leur première apparition dans le texte, sont, soit déterminés par des articles définis, soit, si ce sont des noms propres, annoncés sans présentation préalable : ils appartiennent au monde des personnages réunis dans la carriole. « A parish choir » s'oppose donc à « the old choir » ou encore « the old musicians », d'autant plus que « the old choir» est utilisé par l'exilé avant que le narrateur intradiégétique ne commence son récit[1] : le chœur est donc déjà identifié pour le lecteur lorsque le titre apparaît sur la page. L'article indéfini du narrateur extradiégétique, en déterminant ce qui est déjà connu du lecteur, a donc plus une valeur de distance de la part de ce narrateur.

En ce qui concerne le titre « Incident in the Life of Mr George Crookhill »,[2] « Mr » est un terme du narrateur extradiégétique, tout comme « incident » d'ailleurs : ce titre est une forme de résumé minimal du texte qu'il introduit. « Mr », à l'instar de « a » dans l'exemple précédent, signale une distance entre le narrateur extradiégétique et ce personnage. Au contraire pour le narrateur intradiégétique, l'homme est « Georgy », même avant le début du texte lorsqu'il en parle pour la première fois en utilisant son patronyme : « Georgy Crookhill ».[3] Comme dans les exemples précédents, le titre aurait pu être une citation presque littérale du discours intradiégétique : « How Georgy Crookhill had a narrow escape » (556), « Georgy Crookhill and the deserter » (558), « How Georgy Crookhill robbed the robber » (559). Au lieu de cela, le narrateur se démarque ; il prend ses distances, et impose cette posture au lecteur.

Le même procédé se présente dans « A Tradition of Eighteen Hundred and Four » (WT). Solomon Selby, le narrateur intradiégétique, confesse la défaillance de sa mémoire qui le fait hésiter entre l'année 1804 et l'année

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 545.
2 *Ibid.*, 556.
3 *Ibid.*, 555.

1805 pour situer les événements qu'il rapporte. Le titre, lui, ne laisse subsister aucun doute, et corrige en quelque sorte l'imprécision de Solomon Selby. Le narrateur est une sorte de voix hors champ qui s'ajoute à celle du narrateur intradiégétique pour en superviser la narration, et éventuellement apporter des compléments d'informations et des précisions. Plus de neutralité était possible, comme par exemple avec « Old Selby's Tale », sur le modèle de « The Doctor's Legend ». Ce dernier titre, tout comme « Alicia's Diary », semble en effet dénué de toute manifestation subjective de la part du narrateur extradiégétique. Dans ces deux cas, le lecteur, au contact du texte, se rend compte qu'Alicia et le docteur sont deux narrateurs intradiégétiques et que le « journal » et la « légende » désignent le texte lui-même, et non ce dont le texte parle. En maintenant l'ambiguïté et en laissant le lecteur la résoudre seul, par sa lecture, le narrateur extradiégétique reste neutre. Cette neutralité est un choix et une faveur faite aux narrateurs intradiégétiques. Mais elle ne l'est qu'en partie seulement parce que ces deux titres restent, de toute façon, un espace réservé au narrateur extradiégétique, un lieu de passage obligé, la seule porte qui ouvre sur le texte. Or aucun de ces deux titres n'est une citation du discours intradiégétique, ce qui eût signifié un renoncement plus total, le narrateur extradiégétique étant alors réduit au rôle de simple énonciateur chargé de transmetteur d'un discours qui n'est pas le sien, et non plus de locuteur.

L'exemple de « The Duke's Reappearance » est également un cas intéressant. Ce titre résout l'énigme posée par le texte, comme si le narrateur extradiégétique se posait en détenteur de la vérité. Le discours narratif, qui obéit au schéma 2, reste lui, réservé quant à l'identité de l'inconnu qui séjourne un temps chez les Swetman. Il ne prend pas position, et affiche une certaine neutralité, se contentant de rendre compte des réflexions de Chistopher Swetman :

> The possibility that his guest had been no other than the Duke made Swetman unspeakably sorry now ; […].[1]

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 754.

> […] it had been only the night before this present day of Friday that he had seen his former guest, whom he ceased to doubt could be other than the Duke, […].[1]
>
> His belief in the rumour that Monmouth lived, like that of thousands of others, continued to the end of his life.[2]

D'autre part, le terme « reappearance » n'est pas une seule fois employé dans le discours narratif. Bien au contraire, ce sont plutôt des termes antonymiques, mis pour l'occasion en italiques, qui sont utilisés à la fois pour l'étranger et pour le duc :

> […] the Duke himself, with one or two lords and other friends, had *fled*, no one knew wither.[3]
>
> The yeoman lighted [the stranger] out to the garden hatch, where he *disappeare*d through Clammers Gate by the road that crosses King's-Hintock Park to Evershead.[4]
>
> Nothing occurred in Hintock during the week that followed, beyond the fitful arrival of more decided tidings concerning the utter defeat of the Dukes' army and his own *disappearanc*e at an early stage of the battle.[5]
>
> […] the rumour spread abroad […] that the Duke had been assisted to *escape* out of the country […].[1]

Ainsi texte et titre œuvrent-ils dans des directions opposées. Le premier, énoncé hybride, maintient le lecteur dans le doute par sa neutralité ; le narrateur en effet reformule ou rapporte le récit du tiers sans prendre position. A l'inverse le second, énoncé strictement narratorial celui-ci, prend en quelque sorte le contre-pied du corps du texte. Tout d'abord, il se présente comme une assertion qui ne laisse pas de place au doute. En effet, le syntagme nominal, « the duke's reappearance » sous-entend le

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 755.
2 *Ibid*., 756.
3 *Ibid*., 751.
4 *Ibid*., 753.
5 *Ibid*., 754.

pré-supposé « the man is the duke ». Et d'autre part « reappearance » se lit comme une reprise inversée, voire même comme une correction à posteriori, des termes cités plus haut. Mais il est également possible de considérer que le narrateur ne présente pas de solution au texte au moyen du titre, et qu'il vient simplement, avec son titre à dimension proleptique, apporter son soutien à la version de l'histoire telle que la présente Swetman.

Comme les autres saillances que sont les italiques ou les parenthèses et les tirets, les titres semblent d'abord fonctionner comme une forme de caution donnée à l'ordre social propre au lecteur et à l'auteur, pour révéler ensuite un autre sens possible qui invalide cette première suggestion. En effet, lorsque l'énoncé intitulant vient déréeliser les personnages en mettant en valeur le travail de l'auteur sur la langue ou, au moyen d'une didascalie, lorsqu'il fait mine de laisser entrevoir les coulisses du texte, ce n'est pas tant la supériorité du narrateur extradiégétique sur les autres personnages qui est exprimée que la forte présence du narrateur-auteur et son autorité sur le texte, puisque le premier lieu d'exercice de cette autorité est le titre, énoncé programmatique qui va guider le lecteur en créant son horizon d'attente.

Rétrospectivement, l'omission de « Jane Vallens » du titre « Andrey Satchel and the Parson and Clerk » ressemble fort à ce qu'effectue le travail du rêve lorsqu'il passe sous silence un élément-clé de l'interprétation, ou qu'il déplace l'attention sur un élément moins porteur de sens afin de ne pas choquer le surmoi du dormeur et provoquer son éveil. Dans la nouvelle, l'ivresse d'Andrey et la négligence de l'ecclésiastique parti à la chasse sont problématiques en raison de l'existence et la présence de Jane, laquelle doit, de toute urgence épouser le père de l'enfant qu'elle attend. De même, le syntagme « the withered arm » invite à lire la nouvelle non pas en fonction de ce qui a provoqué le flétrissement du bras (dont le titre n'identifie même pas le propriétaire, comme si cela était de moindre importance), ce qui est tout de même la clé du texte, mais se limite à mentionner le phénomène. Le bras semble être le lieu du sens alors qu'en fait, celui-ci est à chercher ailleurs.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 755.

Dans les autres nouvelles, le guidage se fait sur le même principe, de sorte que le titre ne dit rien du sujet réel. Ainsi, « Fellow-Townsmen » feint de s'intéresser à des hommes habitant la même bourgade, ce qui n'est pas inexact, mais demeure toutefois éloigné de la vérité. « Interlopers at the Knap » opère le même déplacement, mais fait surgir une ambiguïté à la fin de la lecture qui, elle, contient la problématique posée par le texte : qui sont les intrus, d'Hélène et son mari qui précipitent l'annulation du mariage de Sally, ou de Farmer Darton qui représente un ordre patriarcal auquel Sally s'oppose?

Pour le titre « A Mere Interlude » (CM), le narrateur adopte le mode focal de l'héroïne, et exprime ainsi la sympathie (« narrative sympathy ») dont parle Shanta Dutta.[1] Le personnage principal de la nouvelle, une jeune femme nommée Baptista, quitte le village où elle enseigne pour aller se marier avec un homme bien plus âgé qu'elle. Pendant le voyage, elle recontre un ancien camarade d'école, l'épouse, puis l'accompagne à la mer où il se noie. Elle se retrouve donc mariée et veuve en quelques heures. Elle décide de reprendre le cours de son trajet interrompu et de ne rien changer à ses projets de mariage avec le vieux Mr Heddegans, un bon parti aux dires de ses parents. Un interlude est une pause, un temps hors du temps qui n'a de raison d'être qu'en tant que jointure, lien entre deux moments ; il ne s'y passe rien puisque le temps s'est arrêté, c'est un temps mort. L'adjectif « mere » ne modifie pas « interlude ». Il n'apporte aucune nuance au substantif qu'il qualifie mais au contraire en renforce le sens pour le restreindre à n'être rien d'autre que ce qu'il est et affirmer qu'il l'est à la perfection. « Interlude » est une référence oblique à certains vocables du corps du texte tels que « interval » (768), « ephemeral » et « meteor-like » (770), tandis que « mere » fait écho par contraste avec « strange », « mad », et « passionate » (768). Plus encore, le mot file la métaphore que commet Baptista en considérant les derniers événements comme une pièce de théâtre dans laquelle il lui est difficile de se rappeler qu'elle a joué un rôle :

1 Voir page 357.

> With his personal disappearance, the last three days of her life with him seemed to be swallowed up, also his image, in her mind's eye, waned curiously, receded far away, grew stranger and stranger, less and less real. Their meeting and marriage had been so sudden, unpremeditated, adventurous, that she could hardly believe that she had played her part in such *reckless drama*.[1]

Ce passage se lit aisément comme une narration personnelle rétrospective dont le focalisateur serait Baptista, laquelle se considérerait avec la distance d'un observateur extérieur. La nouvelle obéit au schéma 5. Par rapport au corps du texte qui est censé relever d'un discours intradiégétique non délimité, le titre apparaît comme le seul lieu attribuable avec certitude au narrateur extradiégétique. Sa formulation montre, à la lumière du passage ci-dessus, que ce narrateur épouse le point de vue de la jeune femme.

La métaphore théâtrale présente dans le titre joue donc un double rôle. En tant qu'image, elle reste dans l'implicite et préserve les apparences. Dans le même temps, elle permet à l'écriture de se faire empathique à l'encontre de la jeune femme, hantée par son secret. « A mere interlude » semble dire qu'aussi tragiques que soient les événements, ils ne représentent qu'un moment dans toute une vie, et que celle-ci ne doit par conséquent pas être considérée par leur seul prisme. Quelques années avant *Tess* (« A Mere Interlude » est rédigée en 1885, et Hardy commence le roman en 1888) et plus d'une décennie après *A Pair of Blue Eyes* (écrit en 1872-1873), le thème de la femme ayant connu d'autres hommes avant de se marier revient. La solution est la même que celle proposée plus tard avec « The Fiddler of the Reels » (1892-1893) : le passé a, certes, son importance, mais il faut agir en pragmatique et vivre dans le présent. C'est bien cela que « a mere interlude » signifie, et Knight et Angel ne savent pas considérer que le passé d'Elfride et celui de Tess ne sont que de simples interludes avant le grand moment de leur rencontre amoureuse. Lorsque Baptista rassemblera son courage pour avouer son secret, David Heddegan n'agira pas comme Knight et Angel. Bien au contraire, il passera à son tour aux aveux et dévoilera son propre passé qu'il a caché à sa nouvelle épouse et à tout le village. La vie qui s'ouvre au couple est de bon augure puisque

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 768. Mes italiques.

règne un respect mutuel de l'intimité de chacun sans nulle attente d'une conformité à un code, à l'instar de Knight ou d'Angel. A nouveau, les nouvelles sont plus audacieuses que les romans, même si Hardy ne se permet pas d'aller plus loin encore, et de faire de Mr Heddegans l'époux idéal dont pouvait rêver Baptista. Un réel bonheur en effet, après ce que le public victorien considère certainement comme une faute de la part d'une toute jeune fille, ne peut être proposé comme envisageable sans gros risque pour l'auteur.

D'autres titres présentent une formule fallacieusement positive, comme pour laisser implicite l'amertume du narrateur. C'est le cas de « The Son's Veto », « For Conscience' Sake » et « To Please His Wife ».[1] Le premier des trois se lit comme le nœud de l'intrigue, l'élément catalyseur des faits sur le point d'être relatés, et quoique « veto » soit chargé d'une valeur négative, « son » rétablit l'équilibre en dénotant la parenté et donc en connotant, entre autres, l'amour filial. Les deux titres suivants sont des énoncés explicatifs : ils indiquent la motivation à l'origine des événements à suivre. Chacun des termes transporte une connotation positive : « conscience » renvoie à la morale, « sake » offre la certitude que dans cette histoire, elle ne sera pas bafouée mais au contraire respectée ; « please » et « wife » évoquent, ensemble, la félicité domestique, l'entente qui mène au sacrifice de soi pour l'autre.

Or la lecture des textes inverse ces premières impressions, et laisse au lecteur le sentiment d'avoir été abusé. Au fil de leur déroulement, les trois histoires annulent l'impression favorable de départ, et infirment le programme que leurs titres semblaient promettre. Le veto, l'action entreprise au nom de la bonne conscience, et celle menée pour plaire à l'épouse, s'avèrent des erreurs qui mènent au désastre. Les titres se lisent alors comme des énoncés ironiques. Ils font plus que rapporter des états de faits, ils dénoncent comme inapproprié, en même temps qu'ils l'énoncent, l'énoncé qu'ils transportent, ou plus exactement ses sous-entendus positifs. Ils n'abritent pas la neutralité du narrateur, mais au contraire le jugement que ce dernier porte à l'endroit des différents aspects du code de vie des Victoriens, à savoir, le strict respect de l'étiquette qui régit la classe sociale

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 402, 416, 478.

(« The Son's Veto »), le scandale des filles-mères (« For Conscience' Sake »), et l'argent comme valeur première (« To Please His Wife »). Dans ces trois textes, le malheur est précipité par l'observance de ces impératifs.

« Destiny and a Blue Coat »[1] offre un autre exemple de titre faussement léger. A sa lecture, le lecteur comprend immédiatement qu'il va s'agir d'un destin scellé à cause de ou grâce à (la chose est à déterminer), un manteau bleu. Que l'issue soit heureuse ou non, l'énoncé établit immédiatement une distance amusée entre le narrateur et l'histoire. En effet, il se lit comme une forme de zeugme, figure de style qui généralement est au service du comique. Le narrateur met ainsi en relation deux référents appartenant à des domaines opposés : l'un est abstrait, de l'ordre du concept (le destin), l'autre est concret, et relève de la pure matérialité (le manteau). L'effet d'inattendu et d'insolite donne immédiatement le ton : il est léger, et toute gravité semble exclue, à tel point que pour toute situation rencontrée au cours de la lecture, l'effet rémanent du zeugme en colore l'interprétation. Par ce procédé, le tragique du destin en question est édulcoré, le zeugme agissant comme un filtre. Le lecteur a ainsi l'impression de lire une bonne farce plutôt qu'une sombre critique de la condition faite aux femmes.

C'est peut-être aussi du côté d'une revendication auctoriale sur le texte que la présence quelque peu incongrue du narrateur dans des titres de parties trouve une explication. C'est le cas pour deux nouvelles, « The Distracted Preacher » (WT) et « Alicia's Diary » (CM). Il se trouve en fait que les textes les plus longs sont divisés en chapitres, et généralement publiés dans deux numéros, chacun proposant un certain nombre de ces chapitres. Pour certaines nouvelles toutefois, « The Distracted Preacher » et « The Romantic Adventures of a Milkmaid », les pauses du texte n'ont pas été respectées, et les coupures se font indépendamment des divisions choisies par l'auteur. C'est ainsi que « The Distracted Preacher » paraît dans cinq numéros de *Harper's Weekly*, du 19 avril au 16 mai 1879, chaque numéro finissant un chapitre entamé dans le précédent et en commençant à son tour un nouveau.[2] Le cas est le même pour « The Romantic Adventures

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 879.
2 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit.*, 55.

of a Milkmaid », parue du 23 juin au 4 août 1883 en sept épisodes, dans *Harper's Weekly* également.[1]

La publication d'un texte entraîne donc une perte de contrôle de l'auteur sur celui-ci, qui est de deux ordres. En plus des modifications exigées par les éditeurs et cruellement vécues par Thomas Hardy, les textes subissent en effet également des césures qui ne respectent pas nécessairement le rythme prévu. Certes, seules deux nouvelles sont concernées par les titres de parties. Mais le fait que l'une, « Alicia's Diary », soit un journal, et soit donc incompatible avec ce type de manifestation narratoriale, peut nourrir la thèse du narrateur affirmant sa supériorité hiérarchique sur les personnages, ici de surcroît une femme. Or l'autre texte, « The Distracted Preacher », obéit au schéma 3, et le personnage en question est masculin. A nouveau, l'hypothèse d'un texte conformiste est à rejeter. Et si les titres de chapitres mettent le lecteur en état d'anticipation au lieu de le laisser découvrir seul le texte, avec par exemple « How His Cold Was Cured »,[2] ou s'ils en disent parfois trop, au risque d'entamer l'effet de surprise, comme avec « She Beholds the Attractive Stranger »,[3] l'enjeu ne se trouve cependant pas dans la relation narrateur-personnages. Aucun message idéologique ne se cache ici, la raison de ces rappels intempestifs de la présence du narrateur-auteur étant plutôt à chercher dans le rapport qu'entretient l'auteur avec le monde du hors texte. La publication implique en effet une dépossession du texte (les manuscrits sont remaniés pour l'édition en magazine). Et si le retrait est nécessaire pour encoder ce que la censure guette, il n'en demeure pas moins stratégique car l'auteur-narrateur n'abandonne en aucun cas son texte. Il ne s'en absente pas, mais se cache pour surgir parfois à l'improviste et rappeler qu'il s'en veut la seule autorité.

De tous les titres, « A Tragedy of Two Ambitions »[4] est le seul qui transporte un jugement moral, et qui joue un rôle de chef d'accusation. Le corps du texte reste beaucoup plus neutre, et lorsque le narrateur fait référence à la mort du père survenue par la faute de ses deux fils qui ne lui

1 Ray, *A Textual Study of Hardy's Short Stories, op. cit*., 327.
2 « The Distracted Preacher », *Collected Short Stories*, *op. cit*., 153.
3 « Alicia's Diary », *ibid*., 640.
4 *Ibid*., 432.

prêtent pas assistance alors qu'il se noie, il a recours à des termes n'impliquant aucune prise de position. Il parle de « their father's body » et « the discovery »,[1] mais nulle part, hormis dans le titre, les vocables « tragédie » et « ambitions » n'apparaissent. L'énoncé intitulant ose ainsi affirmer ce que le texte ne dit pas explicitement, mais explore et dévoile, à savoir que l'ambition peut mener au désastre, et que le système de pensée sur lequel elle repose est une machine infernale et aveugle qui broie ce qui est sur son chemin. A la différence de « crime », « tragedy » implique en effet que le sort en était jeté, que les deux frères étaient condamnés à réagir comme ils l'ont fait, et que le père devait mourir. Mais loin d'être des brutes, les fils qui ne lui portent pas secours alors qu'il est en train de se noyer dépassent les stéréotypes dans lesquels ils peuvent rapidement être rangés, à savoir celle des ambitieux prêts à commettre un crime pour parvenir à leurs fins. Par « tragedy » encore, l'auteur-narrateur semble en effet montrer que le geste fatal (ou plutôt l'absence fatale de geste) dépasse la dimension privée de ces personnages, et trouve son explication dans un mal qui ronge la société en général. D'ailleurs, l'ambition qui a poussé les frères à leur crime est autant celle qu'ils nourrissent pour eux-mêmes que celle qu'ils ont pour leur jeune sœur Rosa, promise à un aristocrate local : les agissements de leur père, un ivrogne qui a dilapidé jusqu'au dernier sou l'argent gagné par la mère décédée, menacent de ternir la réputation de leur sœur et par conséquent, de compromettre le projet de mariage. Sans aucun manichéisme, le texte montre que la culpabilité est partagée par tous parce que la tragédie est celle d'un monde gouverné par l'ambition et le souci de bonne réputation, où les parents n'honorent pas leurs responsabilités (le père) ou meurent trop tôt (la mère), et où les enfants sont la raison de la mort des parents (le père mais aussi la mère, dont l'ambition pour ses fils l'a menée à s'épuiser au travail).

La nouvelle se termine sur de sombres perspectives :

> 'I see him every night', Cornelius murmured. . . [...] 'But now I often feel that I should like to put an end to trouble here in the selfsame spot.'
> 'I have thought of it myself', said Joshua.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 452.

> 'Perhaps we shall, some day,' murmured his brother
> 'Perhaps,' said Joshua moodily.
> With that contingency to consider in the silence of their nights and days they bent their steps homewards.[1]

C'est peut être aussi ici qu'est la tragédie, ainsi que, finalement, la lumière du texte : l'ambition n'a pas éteint le sens du bien et du mal, et leur conscience n'a pas abandonné les protagonistes. Leur ambition est certes satisfaite, mais leur existence n'est plus vivable. La disparition du père, loin de les libérer, les a rapprochés de leur propre fin en installant une fois pour toutes la mort dans leur vie : ils passent ainsi leur vie à penser à mourir. Et le texte se clôt sur la perspective d'une répétition sans fin de ce dialogue qui n'aboutit à rien puisqu'il ne génère de décision de la part d'aucun des deux hommes. Il s'agit d'ailleurs moins d'un dialogue que d'un monologue à deux voix dans lequel les propos du premier locuteur sont repris en écho par le second, comme si la parole n'ouvrait sur rien d'autre que sur elle-même, comme si, à défaut de produire du sens, elle se générait elle-même à l'identique. Elle ne mène à rien, et si elle menait à quelque chose, ce serait à la mort (au suicide). Elle est, le narrateur le dit, la seule alternative possible au silence. Le choix est donc entre le silence et le rien. L'impression d'absurde, d'absence de sens, d'attente immobile qui mène au néant, d'inanité d'une parole qui est déjà un reflet du néant, a, par anticipation, des accents très beckettiens. Le titre impliquait déjà tout cela, et les derniers mots du texte invitent le lecteur à y revenir pour compléter l'acception à donner à « tragedy » : l'homme est aussi condamné à subir les affres de sa concience qui vient demander des comptes à ses actes.

La formule du titre de cette nouvelle ouvre ainsi sur divers sens possibles, et permet au narrateur d'encoder sa lecture critique du monde sans avoir à prendre position dans le corps du texte. Ce dernier se lit ainsi comme un conte très moral où des fils ambitieux précipitent la mort de leur père, et finissent par être punis par leur conscience, ou comme une réflexion plus profonde et plus générale sur la société de l'auteur, et même comme une méditation philosophique sur la condition de l'homme.

---

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 454. L'endroit dont il est question est celui où le père s'est noyé.

Le titre en tant que saillance n'est donc pas seulement un lieu de concession faite au lecteur et de mise en conformité du texte avec les attendus du public. Il est aussi déjà le texte, ou plus exactement, un condensé du texte parce qu'il en présente toutes les caractéristiques. Ainsi, dès le titre, la distance qui s'applique à la posture du narrateur et d'où naît la dialectique de la présence/absence et du montré/caché, est annoncée. Du titre au point final, la nouvelle rend compte d'une stratégie cohérente et, semble-t-il, jamais remise en cause.

Dans tous les exemples étudiés, les saillances narratives relèvent de la cohérence de cette stratégie. Elles ne viennent pas résoudre l'ambiguïté en ambivalence parce qu'elles n'œuvrent pas à redonner au texte un équilibre et à faire co-exister deux sens contraires, à savoir un conformisme et une subversivité. En effet, si la saillance établit une forme de conformisme, celui-ci ne reste jamais qu'à la surface du texte. Il n'est que le reflet de ce qu'attend le lecteur victorien, et n'a pas d'au-delà. La saillance semble ainsi mettre fin à toute ambiguïté, mais aussi à toute ambivalence en ce qu'une fois traversées les apparences, le texte n'admet qu'une interprétation possible, celle qui donne voix à une remise en question et à une contestation des principes sur lesquels repose le système de pensée victorien en matière de fiction, de classes sociales, d'appréhension du réel, et aussi au regard de la question des femmes. La saillance est aussi le lieu où l'auteur manifeste la paternité de sa création, et revendique le droit d'en jouir seul. Accusé parfois de complaisance envers les éditeurs, l'auteur n'a pour autant jamais supporté l'immixtion de leur œil mutilant. D'ailleurs, une fois la fiction en prose abandonnée, il recourra moins régulièrement à ces procédés. Dans les poèmes en effet, les italiques jouent le rôle de didascalies, les parenthèses sont peu nombreuses et les tirets dans le sens d'apartés sont pour ainsi dire un phénomène rare.

Ces conclusions peuvent être mises à l'épreuve d'une forme de saillance particulière, l'image. De fait, une catégorie d'images que crée l'écriture est particulièrement récurrente, et reste longtemps en mémoire une fois la lecture achevée.

4. Masques

Les images relèvent de la dimension non verbale du texte, lorsque le contrôle des mots cède le pas au travail du langage sur lui-même. Par les images qu'il crée, un texte peut manifester son adhérence à un système normatif, ou inversement, sa prise de distance par rapport à celui-ci. Dans les nouvelles, une image est particulièrement récurrente, celle du masque. Elle fait des personnages le corps métaphorique du texte qui ne peut que se travestir pour se dire.

Le « masque » en tant que terme générique désigne tout ce qui modifie, transforme, recouvre l'identité ou le corps. En tant que tel, il concerne de nombreuses nouvelles, et fait de l'instabilité de l'identité l'un des thèmes principaux du corpus, ouvrant sur un questionnement du soi et du genre. Il est peut-être la meilleure façon d'appréhender la notion d'auctorialité. Il prend des formes variées.

Il s'incarne déjà et avant tout dans la fausse identité. C'est le cas du condamné de « The Three Strangers » (WT),[1] qui se dit charron afin de ne pas être reconnu par le bourreau alors qu'il est horloger ; c'est celui de Milly, forcée par sa maîtresse de se faire passer pour la mère de son enfant illégitime[2] ; celui d'Ella Marchmill, qui publie ses poèmes sous le pseudonyme de John Ivy[3] ; ou encore de la jeune illettrée Anna, dont les lettres d'amour sont écrites par sa maîtresse Edith Harnham.[4]

Le masque se réfère également à toute les tranformations physiques qui altèrent l'apparence. C'est le bras flétri de Gertrude qui, en devenant un souci de tous les instants, cause indirectement le vieillissement précoce de la jeune femme et l'altération de sa santé mentale[5] ; c'est aussi la variole qui enlaidit le visage de Betty Dornell et met à l'épreuve l'amour de son soupirant[6] ; c'est encore les graves brûlures qui déforment les traits parfaits

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 7-27.
2 « The Marchioness of Stonehenge » (GND), *ibid.*, 277-289.
3 « An Imaginative Woman » (LLI), *ibid.*, 379-401.
4 « On the Western Circuit » (LLI), *ibid.*, 455-477.
5 « The Withered Arm » (WT), *ibid.*, 52-78.
6 « The First Countess of Wessex » (GND), *ibid.*, 209-246.

d'Edmond Willowes et le rendent hideux aux yeux de sa femme qui lui retire son amour.[1]

Pour finir, est appelé « masque » tout travestissement de genre acquis par le port d'un vêtement de l'autre sexe. Deux exemples sont tirés du même texte, « The Distracted Preacher » (WT)[2] : Lizzie Newberry la contrebandière se dissimule sous des habits de son défunt mari, et ses acolytes les hommes du villages endossent des vêtements de femmes pour ne pas être reconnus par les officiers des douanes.

Le masque est ainsi une image dominante qui pose la question de l'identité. Si le soi n'est plus reconnaissable dès lors qu'il est masqué (parce qu'il prend une autre identité, qu'il présente un aspect différent ou qu'il endosse un vêtement de l'autre sexe par exemple) et qu'il devient aisément un autre pour autrui, instance nécessaire qui vient valider l'identité (je ne suis moi que par rapport à autrui), qu'est-il véritablement ? N'est-il qu'une apparence sans siège véritable ? Est-il une construction plutôt qu'une donnée préalable ?

Lorsque Betty (« The First Countess of Wessex ») et Edmond (« Barbara of the House of Grebe ») deviennent laids, les réactions sont les mêmes : l'amoureux de la première et l'épouse du second cessent de les aimer car ils ne reconnaissent plus l'objet de leur amour. Or rien d'autre n'a changé hormis l'apparence. Le soi se réduit-il à l'enveloppe charnelle ? L'élan vers l'autre n'est-il guidé que par le paraître au détriment de l'être ?

Il semble qu'au moyen du masque, qui subsume la dialectique de l'absence/présence et de l'ostentation/dissimulation en tant qu'il montre autant qu'il cache, qu'il rend présent autant qu'absent, l'auteur s'engage dans une réflexion qui remet en cause le soi tel qu'il est alors défini. En effet, chez Hardy, le soi n'apparaît pas comme une donnée fixe et stable, déterminée une fois pour toutes et immuable. Plutôt, le soi se construit en se choisissant. C'est ainsi que Milly n'est pas mère par nature, mais le devient simplement en le décrétant et en agissant en tant que telle (sa maîtresse secrètement enceinte lui confie son enfant à peine né, et lui enjoint de se faire passer pour sa mère). Elle sera d'ailleurs pour l'enfant la

1 « Barbara of the House of Grebe » (GND), *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 247-276.
2 *Ibid.*, 153-204.

mère qu'il reconnaîtra comme sienne et qu'il se choisira lorsque la Marquise, des années plus tard, cherchera à reprendre son fils. Le lien créé est alors plus fort que le lien naturel : « 'She *is* my mother, and I will always be her son !' »,[1] lance le jeune homme à la Marquise pour lui signifier qu'il ne quittera pas sa mère adoptive. L'auxiliaire « être » n'est pas contracté dans la première indépendante (« she *is* my mother ») car c'est sur lui que repose le sens : Milly « est » mère, « être » étant presque ici un défi au réel puisqu'en réalité, elle « n'est pas ». L'identité choisie l'emporte sur l'identité réelle.

La problématique qui s'engage ici prend avant l'heure la direction de la réflexion développée beaucoup plus tard par l'existentialisme sartrien selon laquelle l'existence précède l'essence. Pour Hardy déjà, semble-t-il donc, on naît d'abord, on est ensuite. On n'est pas par simple définition, mais on devient ce que l'on fait de soi. Il n'y a donc ni nature ni essence, le soi étant une construction. La Marquise de Stonehenge est mère par nature car elle a donné la vie. Mais ses actes ne la confirment pas dans cette définition qui n'est donc pas validée. C'est au contraire Milly qui devient la mère que l'enfant reconnaîtra comme telle. De même, John Ivy est la seule identité que Trewe connaît à Ella Marchmill puisque c'est celle que la jeune femme s'est donnée, par obligation, pour entrer dans le monde des lettres où la présence d'une épouse et mère n'est pas recommandée. La méprise sera fatale. La construction du soi peut être fallacieuse, comme dans le cas d'Anna. Les conséquences sont alors désastreuses puisqu'elles ne se limitent pas à la seule personne mais entraîne autrui. La réponse à la question posée plus haut est, alors, que le siège du soi est aussi en autrui car seul autrui valide ce que je suis.

La problématique de l'identité comme construction et non comme donnée est ébauchée dès 1879 avec « The Distracted Preacher », et même plus tôt, en 1874 avec « Destiny and a Blue Coat ». En effet, dans cette nouvelle, Oswald Winwood tombe amoureux de celle qu'il croit être Frances Lovill simplement parce que la jeune fille, Agatha Pollin en réalité, porte le même manteau bleu. Le thème du vêtement qui change l'identité est repris

1 « The Marchioness of Stonehenge » (GND), *Collected Short Stories*, *op. cit.*,288-289. Italiques dans le texte.

cinq années plus tard avec « The Distracted Preacher », où cette fois il s'agit d'emprunter l'apparence de l'autre sexe. En laissant Lizzie revêtir les habits de son mari (elle évite ainsi d'être reconnue lorsqu'elle se livre à ses activités de contrebandière une fois la nuit tombée), et en montrant l'attitude scandalisée du pasteur Stockdale, Hardy offre au lecteur à la fois le poison et l'antidote. Le jeune homme représente la morale bien pensante : il n'imagine pas un instant que le manteau, le chapeau et les pantalons puissent appartenir à Lizzie. Il n'est d'ailleurs pas le seul car la jeune Martha Sarah est tout aussi incrédule. Lizzie elle-même rougit fortement lorsqu'elle est surprise à brosser les vêtements maculés de boue, ce qui signifie qu'elle a parfaitement conscience que son acte suppose un écart de conduite, voire une transgression. De fait, la légèreté de ton de la nouvelle cache, masque pourrait-on dire, la complexité de la problématique posée par « l'expérience transgenre »[1] de la jeune femme, qui, assez logiquement, présente à la fois les caractéristiques supposées féminines de la douceur et de la séduction, et le courage, la fermeté et la détermination généralement attribués au masculin. Le travestissement « met à nu le mécanisme de construction des genres ; il dévoile l'ordre sexuel, qu'il défie ».[2] Lizzie est une figure androgyne, ce que confirme la fin du texte qui, tout conformiste qu'elle soit selon la note de Hardy en fin de texte, fait entrer la jeune femme dans l'autre sexe de façon masquée en faisant d'elle un écrivain, la plume fonctionnant comme un symbole phallique.

La force de la subversion de l'auteur vient ici de ce qu'il semble affirmer l'artificialité du cloisonnement des sexes, interrogeant leur construction qu'il tend à présenter comme non naturelle. A nouveau, le passage traditionnnel par la définition est mis à mal. Qu'est-ce qu'une femme si elle se comporte comme un homme et en a même l'apparence : Lizzie s'est finalement substituée à l'homme, son mari mort, et fait à présent vivre la famille qui lui reste ; tout homme est devenu inutile puisqu'elle en joue le rôle. Par le recours à cette forme de masque qu'est le travestissement, Hardy brave un interdit, et adopte une démarche réellement féministe puisqu'il remet en cause « la 'loi naturelle' qui assigne

1 Christine Bard in Guyenne Leduc & Christine Bard, *Travestissement féminin et liberté(s)* (Paris : L'Harmattan, 2006) 16.
2 *Ibid*., 13.

à chacun une place, un rôle, une identité ».[1] Lizzie sort, et de sa place, et de son rôle, et de son identité, et cela pour subvenir aux besoins de sa famille, autrement dit dans le but de devenir, symboliquement, l'homme de la famille. Comme Judith Butler le dit à propos du travesti dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Hardy semble penser que la femme en vêtements d'homme, « en imitant le genre, […] révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même — ainsi que sa contingence ».[2] A l'opposé de la pensée victorienne traditionnelle, le genre est ici vu comme une construction qui repose sur une imitation. L'appartenance à un sexe en raison de l'anatomie n'est donc pas déterminante puisque, comme le dit Butler, le genre est contingent.

Le modernisme de Hardy ne s'arrête pas à sa posture féministe puisque son interrogation ne se restreint pas au féminin, mais concerne le genre en général. En effet, dans « The Distracted Preacher », les hommes du village complices de Lizzie dans l'activité de contrebande se transforment en femmes afin de ne pas être reconnus par les douaniers. Le masculin et le féminin sont à nouveau questionnés, d'autant plus que les hommes travestis en femmes sont présentés comme beaucoup plus virils que leurs adversaires les douaniers. Les stéréotypes attachés aux genres sont ainsi à nouveau démontés. Les femmes, tant Lizzie par son courage que ses complices devenus femmes en apparence, sauvent la situation, alors que les hommes, représentés par le douanier Latimer et ses acolytes cherchant à quatre pattes les fûts d'alcool,[3] font de piètres figures du masculin viril et triomphant. En effet, c'est ce qui pourrait être nommé une « dévirilisation » du masculin qui a lieu ici, et qui est également métaphoriquement suggéré par les carrioles réquisitionnées pour le transport de l'alcool confisqué qui, toutes, présentent une anomalie empêchant leur fonctionnement. La petite Martha Sarah annonce la nouvelle à une Lizzie non étrangère aux événements :

---

1 Bard, *op. cit*., 21.
2 (Paris : La Découverte, 2005) 261. In *ibid*., 22.
3 « They spread themselves out round the field, and advancing *on all fours as before*, went anew round every apple-tree in the enclosure ». *Collected Short Stories*, *op. cit*., 191. Mes italiques.

> 'The king's officers can't get the carts ready nohow at all ! they pull Thomas Artnel's, and William Rogers's, and Stephen Sprake's carts into the road, and off came the wheels, and down fell the carts; and they found there was no linch-pins in the arms; and then they tried Samuel Shane's wagon, and found that the screws were gone from *he*, and at last they look at the dairyman's cart, and *he*'s got none neither!'[1]

Son emploi erroné du pronom personnel qui a troqué un « it » contre deux « he » montre bien la métaphore travaillant à un effet d'émasculation du masculin. Plus loin, alors que les douaniers ont été retenus prisonniers, ficelés à des arbres, les lexèmes sont ceux plus généralement réservés à la description du féminin : « The voices were not at all feeble or despairing but unmistakably *anxious* »,[2] « '*Poor* Will Latimer the Custom-officer !' said one *plaintively* '[…] We were *afraid* nobody would pass by to-night ».[3]

Les frontières des genres sont repoussées, ou plus exactement elles sont rendues floues, comme s'il s'agissait de « dénoncer la masculinité comme mascarade ».[4] On pourrait ajouter « et le féminin » à cette citation puisque la tendance de Hardy à prendre la défense du féminin, plus opprimé et moins libre, ne l'empêche pas de laisser entendre que les deux genres sont tout aussi artificiels l'un que l'autre en tant qu'aucun n'existe comme nature ou essence. Sur ce point aussi, une lecture existentialiste des textes est possible.

Sans apporter de réponse, les nouvelles, plus que les romans, ont le mérite d'adopter une attitude déconstructiviste pour questionner et remettre en cause les catégories du soi et du genre, dont la nature et la fonction sont strictement définies et imposées comme des vérités par la religion et le consensus victorien.

Une dernière remarque concerne la transformation de l'apparence qui change l'identité. Deux personnages subissent ainsi une altération de leur physique qui les rend hideux aux yeux de qui prétend les aimer. A deux années d'intervalle, l'idée est reprise : en 1888-1889, dans « The First Countess of Wessex », la jeune femme éponyme s'inocule le virus de la

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 194. Mes italiques.
2 *Ibid*., 197. Mes italiques.
3 *Ibid*., 198. Mes italiques.
4 Bard, *op. cit*., 15.

variole afin de tenir à distance son mari, qu'elle n'aime pas. Malheureusement, c'est son jeune amant, dont elle ne doutait pourtant pas du sentiment, qui se détourne d'elle. L'amour de son époux Stephen Reynard est, en revanche, inébranlable. Betty finira d'ailleurs par l'aimer aussi. Deux années plus tard, en 1890, « Barbara of the House of Grebe » aborde le même thème, mais cette fois il s'agit d'un homme, Edmund Willowes, qui subit non une modification temporaire de son visage et de son corps, mais les dégâts permanents et ravageurs du feu. Lui, le roturier, dont la noble épouse adore le beau visage deviendra, après le drame, insupportable à regarder pour cette dernière. Lorsque, meurtri, le jeune homme partira, et que Barbara recevra une statue de marbre le représentant dans toute sa beauté d'avant l'accident, elle se repentira amèrement. L'idée était déjà en germe en 1888 avec « The Withered Arm » (WT), où un bras flétri finissait par transformer indirectement une jeune et douce beauté en épouse irritable.

Plusieurs réflexions s'imposent. Tout d'abord, les personnages masculins et féminins sont traités avec égalité puisque les deux sexes sont à la fois victimes d'une altération physique et d'un désamour (Gertrude, Betty et Edmund). Chacun est également coupable de frivolité. En effet, Farmer Lodge a épousé Gertrude pour sa grâce et sa beauté, un choix indirectement eugénique :

> […] the woman [Farmer Lodge] had wooed for her grace and beauty was contorted and disfigured in the left limb; moreover, she had brought him no child […].[1]

Quant à Betty, son amoureux la quitte. Et pour finir, l'amour de Barbara pour Edmund, né d'une attirance pour son physique parfait, faiblit lorsque le jeune homme part se cultiver en Europe et n'est plus disponible à son regard (« […] her husband being no longer in evidence to fortify her in her choice of him »),[2] et ne résistera pas à la dégradation physique dont Edmund est victime.

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 66.
2 *Ibid.*, 254.

La démonstration semble toutefois dépasser le simple constat du caractère parfois superficiel des sentiments. C'est en effet à nouveau le problème du soi et de l'identité qui est posé, mais cette fois à partir de l'autre. Les manifestations matérielles de l'être (le corps, la voix, le parfum, le grain de la peau) sont les seuls moyens qu'a l'autre pour appréhender le soi. Et Hardy semble nous dire que le soi est aussi construit par le désir de l'autre. Et à partir du masque comme représentation symbolique de la construction de soi par l'autre, l'auteur parvient à déjouer la vigilance des éditeurs pour parler du désir. Il montre que le sentiment amoureux n'existe pas sans désir, mais aussi, et moins moralement acceptable, que la réciproque n'est pas vraie. Par exemple, Farmer Lodge se détourne de sa femme lorsqu'il juge celle-ci trop transformée en raison de son bras. De son côté, Stephen Reynard voit en Betty l'objet de son amour et de son désir, à la différence du jeune amant de la demoiselle. Lorsque celle-ci est affectée physiquement, l'amant en question ne reconnaît plus Betty comme celle qu'il aime ou plus exactement comme objet de son désir, et sa flamme s'éteint. Pour Reynard en revanche, aucun changement ne s'opère dans son sentiment qui reste intact. Son désir aussi par conséquent, ce qu'il prouve par un baiser, symbole de son appétit sexuel. A l'inverse, Barbara n'a pour Edmund qu'une attirance sexuelle, ce que ne peut dire ouvertement l'auteur, qui, au moyen de ce personnage, démonte finalement le mythe de la femme pure et aimante pour montrer qu'elle n'est pas moins que l'homme (le jeune amant de Betty par exemple) mue par la force de son élan charnel, lequel peut tout aussi rapidement faiblir. Stephen Reynard ne voit qu'une seule Betty, celle qu'il aime et désire malgré son « masque » temporaire. L'esprit de Barbara en revanche perçoit deux Edmund, celui qui est beau et inspire sa libido, et celui qu'elle abhore et qui la laisse de marbre, clin d'œil à la statue qu'elle va contempler chaque nuit.

Les réactions à cette nouvelle ont été virulentes, et sans jamais parvenir à reprocher à l'auteur le thème qu'elle aborde réellement, les détracteurs ne s'y sont pas trompés. Deux des sujets sensibles et des tabous qui sous-tendent la pensée victorienne sont en effet abordés : la femme comme être pur échappant aux soi-disant bassesses du corps, et la sexualité comme pulsion indépendante de tout sentiment amoureux. Hardy

commet une forme de sacrilège en unissant les deux : c'est ici la femme qui est soumise à sa libido.

L'image du masque au sens de travestissement ou d'altération physique, récurrente dans les nouvelles alors qu'elle est plus rare dans les romans, laisse entendre que ce genre littéraire est pris au sérieux par l'auteur, qui l'utilise pour exploiter des thèmes qui seront longuement étudiés au vingtième siècle approchant. Sa pensée telle qu'elle se révèle dans les textes peut ainsi, sans imprudence, être appelée moderne. Non seulement elle anticipe l'existentialisme et le soi comme construction et non comme donnée, mais elle annonce également la psychanalyse freudienne en montrant la place de la sexualité et la construction de soi comme objet du désir de l'autre. Elle écorne en passant le mythe de la femme sans corps et suggère, de façon codée certes, l'existence du désir féminin, plus encore refoulé par la morale victorienne que la sexualité en général. Pour finir, elle dépasse les limites normées du féminin et du masculin en abordant la problématique du genre comme construction et comme rôle social, comme masque finalement, pour reprendre notre thématique. Elle laisse en effet entrevoir l'instabilité et l'ambivalence du genre en montrant que les frontières sont aisément franchies (par le travestissement par exemple). Ces réflexions annoncent déjà les idées de Judith Butler, par exemple, qui centre sa réflexion sur le genre et le corps sexué comme normes intégrées :

> Butler [explores] the ways that linguistic constructions create our reality *in general* through the speech acts we participate in every day. By endlessly citing the conventions and ideologies of the social world around us, we enact that reality; in the performative act of speaking, we « incorporate » that reality by enacting it with our bodies, but that « reality » nonetheless remains a social construction. […] In particular, Butler concerns herself with those « gender acts » that similarly lead to material changes in one's existence and even in one's bodily self: « One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well ».[1]

1 Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990) 272. In Dino Felluga,

Les nouvelles pressentent ces débats à venir. Par cette image du masque, elle n'embrassent pas la norme mais la déconstruisent et la remettent en cause. Elles sont, non moins que les romans ou les poèmes, le lieu des questionnements intimes de l'auteur.

« Modules on Butler: On Performativity », *Introductory Guide to Critical Theory*. Document électronique. Italiques dans le texte.

Chapitre III

Conclusion :

Eloge du Neutre

Est-il possible de dire, à l'issue de cette troisième partie, que la langue du narrateur reproduit, tout de même, un certain conformisme avec la pensée victorienne qui rend le texte lisible par le public ? La réponse est affirmative, dans un premier temps au moins.

De fait, si un effet d'absence du narrateur est créé au moyen des procédés d'écriture étudiés dans les parties précédentes, dans le but d'encoder un sens non conventionnel tout en protégeant cette instance, un effet de forte présence vient, en contrepoids, rétablir un ordre reconnaissable par le lecteur victorien et incarné par un narrateur devenu alors une figure du père, auquel échoit la responsabilité de mener d'une poigne vigoureuse la narration à son terme. Ce narrateur est alors tout puissant, à l'image de celui de Hugo dans *Les Misérables* (1862) qui peut dire en ouverture du troisième chapitre de la seconde partie, « Cosette » :

> Retournons en arrière, c'est un des droits du narrateur, et replaçons-nous en l'année 1815, et même un peu avant l'époque où commence l'action racontée dans la première partie de ce livre.

Le narrateur chez Hardy tient donc aussi de cette figure omnipotente et omnisciente, et s'impose au lecteur comme un double, ou plus exactement comme un double rêvé par le lecteur bourgeois. C'est ainsi que tout d'abord, sa langue, soit le distingue des autres personnages, soit contamine les autres discours, et tend par conséquent à s'imposer comme l'idiolecte de référence. D'une part, l'écriture fait donc du narrateur une figure de l'absent, et de l'autre, elle le réinstalle dans un rôle d'instance de pouvoir. Comme le montrent à première vue les saillances narratives, l'écriture instaure une économie textuelle traditionnelle fondée sur une hiérarchie des pouvoirs que le lecteur victorien reconnaît et accrédite. A cet égard, la sur-représentation des classes moyennes et supérieures en tant que sujets de discours, par opposition aux classes plus modestes qui sont essentiellement

des objets de discours, est ainsi reconnue comme norme par le lectorat, plutôt conservateur et issu des classes moyennes.

Mais ceci n'est qu'un premier aspect du texte. En marge de ce qui est dit, l'écriture en effet cache un « inexprimé », un « non-exprimé », pour reprendre l'expression de Virginia Woolf dans *The Common Reader* :

> […] there is always about [the novels] a little blur of unconsciousness, that halo of freshness and margin of the unexpressed which often produce the most profound sense of satisfaction. It is as if Hardy himself were not quite aware of what he did, as if his consciousness held more than he could produce.

Si cette remarque concerne le travail de l'inconscient, et si sa portée s'arrête aux romans, parce qu'alors on tendait à ne considérer chez Hardy que l'œuvre romanesque et poétique, elle peut néanmoins facilement s'étendre aux nouvelles en terme de travail d'écriture. L'écriture travaille justement à encoder, en marge du texte officiel, un « inexprimé » qui ne peut se dire ouvertement. Chaque saillance, certes, pose le narrateur comme instance de pouvoir, mais il s'agit bien plutôt du pouvoir de l'auteur sur son texte, et du sens que, malgré tous les obstacles, celui-ci parvient à y inscrire.

L'observation des saillances montre que la conventionalité est finalement au service de la contestation puisqu'elle est un masque que revêt le texte alors qu'au-dessous, il demeure critique de la norme. L'écriture prête aux personnages modestes une langue à l'image de celle du narrateur. Mais c'est moins pour nier à ces derniers une voix propre que pour leur donner accès au pouvoir du langage et permettre au monde qu'ils représentent, monde mourant, de se dire et d'être audible au-delà de ses frontières. Aux moyens des parenthèses et des tirets, elle fait du narrateur une instance omniprésente. Mais il ne s'agit pas tant d'exprimer une supériorité hiérarchique par rapport aux personnages, et par là reproduire un modèle social favorable au lecteur bourgeois, que de manifester l'auteur dans son droit sur son texte à l'endroit des critiques et des éditeurs. Et lorsque la saillance semble à première vue répondre au désir de définition

du lecteur, à la seconde, il semble plutôt annuler toute définition et ouvrir le champ des possibles, notamment lorsqu'il s'agit du féminin et du masculin.

Il n'y a donc pas à proprement parler d'ambivalence, en ce sens que le conformisme et la subversivité ne sont pas exactement les deux faces du même objet, à savoir le texte. Il serait plus exact de dire que, plutôt que coexister l'un avec l'autre comme l'entend la définition de l'ambivalence, le conformisme joue un rôle d'écran de protection qui recouvre la subversion. C'est ici que s'affirme la cohérence de la stratégie d'écriture des nouvelles : chaque artifice est au service du même objectif. Une conventionnalité d'apparence s'ajoute ainsi à l'effet d'absence du narrateur pour cacher ce qu'une écriture sous tension ne peut dire ouvertement.

Mais si l'écriture n'est pas ambivalente, elle a pour sujet l'ambivalence, et montre que c'est une donnée de l'expérience humaine. C'est le cas lorsqu'elle joue à déplacer les frontières entre le féminin et le masculin et priviliégie la zone intermédiaire, le « tertium » de Barthes, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais pourrait bien être des deux à la fois. C'est là qu'émerge la figure du Neutre, catégorie non définie *a priori* mais qui selon la situation, oscille plutôt d'un côté, ou de l'autre. A nouveau, un parallèle s'impose avec la pensée de Judith Butler :

> […] in other words, rather than being a fixed attribute in a person, gender should be seen as a fluid variable which shifts and changes in different contexts and at different times.[1]

Le Neutre est aussi la posture que Hardy a choisie pour son narrateur : à la fois présent et absent, ni complètement l'un ou l'autre, celui-ci est au seuil, dans cet entre-deux qu'est le « tertium ». Posture stratégique, certes, car au final c'est le narrateur-auteur, bien présent, qui manipule le lecteur. Mais c'est vers un réel débarrassé de toute moralité et réfractaire aux définitions qu'il guide ce dernier, là où les mères ne sont pas nécessairement aimantes, où les femmes préfèrent leur indépendance à la

1 David Gauntlett (University of Westminster) dans son résumé en ligne de *Gender Trouble* intitulé « Judith Butler ». http://www.theory.org.uk

félicité domestique, où cette dernière, justement, est parfois une illusion, où les enfants n'honorent pas toujours les parents, où le parent désigné peut être plus méritant que le parent naturel, où le désir n'est pas systématiquement l'autre face de l'amour, où le mariage n'est pas le seul objectif des amants, où la vie ne ressemble pas à une fiction bien ordonnée dont la fin correspond à la résolution des conflits du début, en germe ou avérés.

Par son éloge du Neutre, Hardy manifeste, à l'inverse de l'esprit victorien tenté par une catégorisation du réel pour le définir et donc mieux le maîtriser et lui donner une dimension morale, une propension à accepter l'ambiguïté et l'ambivalence, et donc l'amoralité de ce réel. Il annonce par là le vingtième siècle et les remises en question propres à l'homme moderne. Il a choisi la nouvelle pour héberger de telles réflexions, et à ce titre, ses textes courts ont leur juste place au sein de son œuvre.

CONCLUSION GENERALE

A l'issue de cette étude, une première conclusion s'impose : celle de l'occasion rare que fournit la nouvelle de définir plus avant la notion d'auteur-dans-le-texte que Maurice Couturier, en citant Roland Barthes, nomme « figure de l'auteur ». Qu'est-ce donc que le « sujet in-texte »[1] dans le cas présent ? Que désigne « Hardy » lorsqu'on sait qu'il ne s'agit pas là de l'auteur-personne ?

Si notre étude des procédés stratégiques d'écriture a mis au jour le fonctionnement des nouvelles de Hardy, et a démontré leur qualité en tant que textes littéraires tout en les replaçant dans le contexte de l'œuvre dans son entier, elle soulève en effet également la question complexe de l'auctorialité. Dans les nouvelles plus que dans les romans (lesquels offrent moins de possibilités en termes de schémas narratifs, ou d'introduction du merveilleux par exemple), l'écriture est affairée à brouiller les pistes. La référence à l'auteur–personne dans son combat avec l'ordre environnant y est par conséquent une donnée quasi constante. Il est à ce titre éclairant de rappeler que dans notre étude, le nombre d'occurrences où le substantif « narrateur » n'apparaît pas seul mais en compagnie d'« auteur », est très élevé. Il semble en effet parfois difficile d'en rester à la seule mention « narrateur », certains aspects du texte étant explicables et compréhensibles essentiellement par le hors texte, trop contraignant pour que l'écriture puisse ne pas en tenir compte. L'instance narrative est ainsi une donnée textuelle, mais elle se confond aussi ça et là avec l'auteur-personne : dépassant le domaine du texte, elle établit un pont avec le hors texte. L'écriture déconstruit donc la dichotomie narrateur/auteur, et crée un troisième terme hors du paradigme, ni complètement dans le hors texte ni complètement dans le texte, mais dans les deux à la fois.

Ce narrateur-auteur émergeant des nouvelles est, comme en roman, extra-hétérodiégétique. Mais les schémas narratifs, qui leur sont exclusifs, permettent des variations quant au rapport à l'histoire qu'entretient cette instance, et quant au degré de sa présence ou de son absence, lequel est parfois minimal mais jamais nul. Cette instante représente l'auteur et rappelle le pouvoir auctorial sur le texte : « je suis dans les moindres

1 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, *op. cit*., 244.

interstices, et m'efforce par tous les artifices de l'écriture de dire ce que j'ai à dire », semble affirmer cet auteur. Et c'est cette présence d'écriture dont les signes sont bien dans le texte, mais qui dépendent du hors-texte qui peut se nommer « figure de l'auteur ». Ce que dit Maurice Couturier à propos de *Madame Bovary* pourrait être repris textuellement pour les nouvelles :

> […] la modernité de ce roman provient en grande partie de ces glissements énonciatifs subtils à travers lesquels on voit se profiler la figure de l'auteur en train d'organiser son texte et de chercher à produire sur le lecteur tel ou tel effet.[1]

Les glissements énonciatifs existent en effet dans les nouvelles, ils ont été étudiés ici. La phrase est également tout aussi valable pour ces textes si le syntagme « ces glissements énonciatifs subtils » est remplacé par « les variations de schémas narratifs ». C'est, semble-t-il, dans ses manipulations incessantes, ses abandons, ses reprises, ses modulations et ses entorses au contrat de lecture, que la figure auctoriale apparaît, et qu'un sens possible de ce qu'elle manifeste émerge. La diversité des situations énonciatives dans les nouvelles montre cette « projection parcellaire de l'auteur »[1] ainsi à l'œuvre, et surtout révèle l'endroit précis où son effort se porte : l'instance de narration de l'histoire, car c'est bien elle qui ne change pas en roman, mais qui varie en nouvelles et en poèmes.

Ainsi est-il possible de dresser l'inventaire suivant, avant de formuler des propositions de conclusion. Dans le roman tout d'abord, le narrateur parle « au sujet de » ; il est extra-hétérodiégétique (schéma 3), et le plus souvent omniscient, au moins pour les personnages principaux, sans doute parce que ce point de vue est plus facile à mener qu'une focalisation interne ou externe, toutes les deux limitées dans leur champ d'exercice, et alors peu courantes. La narration intradiégétique est également évitée, pour les mêmes raisons de limitation de point de vue et aussi parce que l'auteur considérait certainement encombrante la présence d'un discours-cadre. Cet extra-hétérodiégétisme n'est pourtant pas seulement une contrainte ou une

1 *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, 127.

commodité. Il est aussi un choix. Il est repris dans les nouvelles et dans les poèmes, deux genres courts qui rendent pourtant aisés l'intradiégétisme et les points de vue limités. Par ailleurs, avec l'introduction d'autres schémas narratifs dans les nouvelles, il arrive aussi qu'une autre instance se substitue au narrateur extra-hétérodiégétique pour « parler de » (le tiers dans le schéma 2, même s'il ne raconte pas directement, ôte à ce dernier son autorité sur l'histoire et sa narration). Mais le rôle de cette instance (incarnée aussi par les narrateurs intradiégétique des schémas 4 et 5) se limite justement à cela. Intervenant en général sous la forme d'un personnage très convenable, cette instance est une caution morale et un écran nécessaires permettant à l'auteur de se tenir à distance : l'histoire présentant des agissements ou des personnages peu conformes aux conventions, il est impératif que la voix délivrant le récit ou supposée l'avoir délivré, soit irréprochable. A ce titre, Phyllis de « The Melancholy Hussar of the German Legion » est non seulement absoute de sa faute par son grand âge au moment où elle est censée avoir raconté son histoire au narrateur, mais aussi et surtout parce qu'elle est morte lorsque ce dernier la livre.

Les choses changent dans les poèmes, et à nouveau, la figure de l'auteur transparaît dans les choix de la voix narrative. Cette fois, les manipulations aboutissent à une suppression du niveau intradiégétique et à une variété plus grande de narrateurs extradiégétiques, de surcroît absolument improbables en prose. En effet, ni Margery ni Barbara of the House of Grebe ni Edith Harnham ou encore Ella Marchmill[1] n'étaient éligibles pour la fonction de narrateur de leurs histoires par trop éloignées des bonnes mœurs. Chacune était objet de discours. Dans les poèmes en revanche, là où l'écriture n'est plus contrôlée et où le hors-texte ne joue plus un rôle de censure, le narrateur (extradiégétique) des romans et des nouvelles laisse sa place à d'autres voix narratrices, donc sujets de discours : l'homme pauvre du roman en « je » narrant et jamais publié *The Poor Man and the Lady* repris dans le poème « A Poor Man and a Lady », Tess à l'innocence perdue dans le poème « Tess's Lament », la femme aux regrets de « On Martock Moor », une vagabonde dans « A Trampwoman's

1 L'expression est de Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, 132.

Tragedy », ou encore la voix non identifiée de « The Torn Letter ».[2] L'instance narrative ne parle donc plus seulement « de », elle parle, tout simplement, et se raconte. Le narrateur extradiégétique lui-même peut prendre une pose autobiographique et confessionnelle, comme dans « Domicilium », « When I set out for Lyonnesse », « A Dream or No ».[3] Cela n'était pas plus concevable dans le cas du roman que dans celui de la nouvelle, même si en fiction courte, l'écriture anticipe celle des poèmes par des tentatives autodiégétiques (« How I Built Myself a House ») ou homodiégétique vingt ans plus tard en 1885 avec « A Tryst at an Ancient Earthwork » ; des exemples de narration homodiégétique se retrouvent également timidement en schéma 2 et 4, lorsque la narrateur extradiégétique se met en scène, et en schéma 3 lorsqu'il montre sa présence entre autre par des « nous » inclusifs. L'extra-hétérodiégétisme n'est pas pour autant abandonné, et sa place dans le genre littéraire de prédilection de l'auteur montre bien qu'il s'agit là d'un choix.[4]

Le « projet poétique » de la « figure auctoriale »[5] telle qu'elle se laisse deviner dans cette observation des situations et des voix narratives apparaît alors sans peine. En poésie, l'élimination de l'intradiégétisme et des tiers, autrement dit des schémas 2, 4 et 5, marque la volonté de supprimer autant que possible la distance entre le narrateur et le lecteur. Les schémas conservés sont les numéros 1 et 3, ce dernier visiblement considéré et manipulé comme une forme d'homo- ou d'autodiégétisme[6] ; cette présente étude a en effet montré que le discours de schéma 3 est en fait fortement modalisé, ne serait-ce que par le « nous » inclusif, et au vu du grand nombre de manifestations narratoriales qui invitent, ou même obligent, le lecteur à quitter un instant le personnage pour remonter vers la source de l'énonciation. C'est sans aucun doute le silence imposé au narrateur

---

1 « The Romantic Adventures of a Milkmaid », « Barbara of the House of Grebe », « On the Western Circuit », « An Imaginative Woman ».
2 Voir ces poèmes en annexe pages 487, 491, 493, 495,500.
3 Voir ces poèmes en annexe pages 484, 489, et 502.
4 « Imaginings » est cité comme exemple de poème en schéma 3 en annexe page 504.
5 Les termes sont empruntés à Maurice Couturier, *op. cit*., 132, 142.
6 Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains titres de poèmes, tels que « She at His Funerals » ou encore « He Fears His Good Fortune » (annexes pages 490 et 503) laissent présager une narration en schéma 3 alors qu'il s'agit chaque fois d'un schéma 1 avec « je » autodiégétique.

extradiégétique dans les schémas 4 et 5 qui explique l'abandon de ces derniers en poésie. Ce silence est d'ailleurs tout théorique, car les entorses au contrat de lecture imposé par ces schémas existent, et prouvent que le projet d'écriture est avant tout lié à l'expression d'une parole libre sans écran de protection ni intermédiaire. Car dans les nouvelles, c'est bien ce rôle que jouent les narrateurs intradiégétiques ou encore les tiers. Par comparaison, aucun poème (ou très peu) ne bâtit sa légitimité sur une circulation éventuelle de l'histoire dans le temps, alors que c'est finalement le cas de toutes les histoires des schémas 2, 4 et 5.

L'étude des nouvelles se révèlent donc indispensable pour distinguer les choix contraints des choix réels, et au-delà, pour observer la figure auctoriale à l'œuvre. Il est alors possible de conclure que cette figure, ainsi que cela était pressenti, se définit comme un tertium, un entre-deux « qui annule le paradigme »[1] étant donné la nature paradoxale de son projet poétique. Ainsi, il est tout à la fois question de se dire et de se raconter, mais le choix de la fiction comme moyen d'expression manifeste une volonté d'établir malgré tout une distance de protection. Il n'est peut-être pas déplacé ici de rappeler combien l'auteur (réel cette fois) fuyait tout contact charnel (le verbe est ici choisi à dessein car il fait écho à cet auteur en fuite dont parle Maurice Couturier). Hardy explique ainsi que l'enfant qu'il fut tout comme l'adulte qu'il devint reculait devant tout contact direct :

> He tried also to avoid being touched by his playmates. One lad, with more insight than the rest, discovered the fact: 'Hardy, how is it that you do not like us to touch you?' This peculiarity never left him, and to the end of his life he disliked even the friendly hand being laid on his arm or on his shoulder.[2]

Dans son autobiographie, il explique avoir toujours préféré tirer son expérience de l'observation (il se définissait comme « l'homme qui regarde »)[3] en tant que témoin invisible plutôt que de l'implication personnelle, charnelle, avec les autres. Cette autobiographie est d'ailleurs

1 L'expression est de Barthes. Voir en page 401.
2 *Life*, *op. cit*., 25.
3 *Ibid*., 431.

elle-même rédigée en schéma 3, et imposée comme l'œuvre de sa femme, ce qui prouve la relation intime chez Hardy entre l'hétéro- et l'autodiégétisme, et qui est aussi le meilleur exemple de ce besoin de mise à distance. Le narrateur entre présence et absence dont il a été question ici est donc bien la figure même de cet auteur.

La poésie est la seule forme qui permette cette distance (la forme poétique est une fiction et ne permet jamais une complète adéquation entre le « je » énonciatif, apparent ou non, et celui de l'auteur), tout en conservant les deux schémas favorisant une écriture intensément personnelle (le schéma 3) et confessionnelle (le schéma 1). Elle représente donc un lâcher prise parce qu'elle libère les voix que la prose muselle, celle de l'auteur, mais aussi celles dont l'auteur se fait porte-parole (les pauvres, les femmes) parce qu'il les estime spoliées de leurs droits. Cette identification, dans les poèmes où le « je » est celui d'une femme ou d'un pauvre (« the poor man » n'a d'ailleurs pas de nom, il est en quelque sorte un générique) s'explique pour Rosemarie Morgan par l'adéquation qui semble naturellement s'établir entre l'auteur et ceux dont il parle :

> Indeed, his intense feelings of isolation, his deep sense of alienation from the Victorian middle class world he had entered as a popular, if controversial, novelist, must have urged him to a close understanding of the condition of women, in so far as he and they felt, sorely, the effect of society's institutionalized values; in so far as each had to struggle to be heard, to gain recognition; in so far as oppression by either class or sexual division was the experience of both.[1]

Cette lutte le rapproche ainsi de tous ceux qui, à ses yeux, sont victimes des institutions de la société victorienne :

> Not only did Hardy identify with the oppressed classes, seeing himself (to use his word) a 'misfit' in the society [sic], and not only did he have to bowdlerize his own texts to tailor them to the Victorian drawing-room where public readings were encouraged in polite company, but he was also constantly, painfully, at loggerheads with critics. Such perpetual censure,

1 Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*, *op. cit*., xv.

> such unremitting condescension on the part of the critics, such a sense of suffocation, frustration and humiliation must surely have intensified what is in my opinion his acute sensitivity towards, and sympathetic insight into, the plight of women curbed and bound to 'fit' in the world of men.[1]

En poésie, ces voix (celle de la vagabonde, emblématique car elle est à la fois femme et pauvre, ou encore le « je » confessionnel) ont ainsi leur discours propre. Elles sont affranchies, et parviennent à l'autonomie du sujet libre. En cela, la figure de l'auteur, du roman aux poèmes en passant par les nouvelles (bien que non chronologiquement car les trois formes coexistent au moins jusqu'au début du vingtième siècle) est une figure éminemment politique en ce qu'elle est celle du partisan d'une libération symbolique des identités réduites au silence. Cet aspect contestataire de l'écriture n'a pas été perçu à sa juste mesure par les censeurs et les critiques, qui se référaient plutôt à la bienséance et au bon goût. Pourtant c'est bien là que se loge la dimension subversive du projet poétique de Thomas Hardy. Il vise, et il y parvient dans les poèmes, à la suppression de tout discours encadrant qu'il ressent comme inévitablement normatif.

Et si Hardy, le romancier ou même le nouvelliste, a maintes fois été accusé d'être misogyne, donc finalement de représenter un discours inspiré d'une norme, les poèmes, tels autant de tests-témoins, constituent un vigoureux démenti :

> […] if sexist assumptions were indeed deeply rooted in the Hardyan consciousness, the freer medium of poetry might reasonably be expected to reflect them. On the contrary, Hardy's verse, which adopts en even greater variety of voices than does his prose, invokes no such generalizations about women.[2]

Dans les nouvelles, il arrive à l'écriture, certes, d'afficher des commentaires peu amènes sur les femmes. Mais alors c'est une conformité de surface qui

1 Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*, *op. cit*., xv-xvi.
2 Le terme est emprunté à Rosemarie Morgan in Norman Page ed., *Oxford Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 478.

recouvre un sens qui l'est nettement moins, et par ailleurs la gent masculine n'est pas épargnée. L'écriture utilise certains des codes appartenant à la pensée dominante, mais c'est pour mieux les dénoncer.

Ainsi, l'épisode relaté ci-dessous peut-il au premier abord sembler très misogyne, et participer de la fétichisation du corps féminin. Il est tiré de « Destiny and a Blue Coat », première nouvelle de schéma 3 rédigée en 1874. Cette date est d'importance car elle révèle que dès les premiers textes de fiction courte, les thèmes de prédilection de Hardy sont déjà présents. Agatha, promise par son oncle au vieux Lovill pour honorer une dette, attend avec ferveur le retour de son fiancé. C'est pour elle le seul moyen d'échapper à son sort. La jeune fille est à présent occupée à laver une de ses chemisettes de corps dans la rivière. Elle est absorbée par son reflet dans l'eau, et ne remarque pas que le vieil homme l'observe à loisir, elle et son image réfléchie. Il serait plus exact de dire qu'il ne voit pas un visage dans sa globalité, mais que sa vision morcelle ce dernier :

> The river, though gliding slowly, was yet so smooth that to the old man on the bridge she existed in duplicate — the pouting mouth, the little nose, the frizzled hair, the bit of blue ribbon, as they existed over the surface, being but a degree more distinct than the same features beneath.[1]

Agatha, ou plus exactement Agatha devenue image, voire image morcelée, est ici un objet de plaisir à l'instar de Suzanne pour les deux vieillards libidineux. Le lecteur moderne est invité à comparer cette scène à une scène de voyeurisme filmique, avec Lovill comme voyeur-scopophile et la rivière comme écran. Les parties du visage d'Agatha sont alors autant de métaphores du sexe féminin : les cheveux frisés, la bouche et les lèvres, le petit nez.

Le jeu des regards, celui de Lovill regardant Agatha, mais aussi celui du lecteur regardant Lovill regardant Agatha, et regardant lui aussi Agatha,

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 886.

entre dans le cadre de ce que dit Laura Mulvey[1] à propos du spectacle cinématographique :

> In « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey also made use of psychoanalytic theories of Lacan and Sigmund Freud to explore the practices of representation and spectatorship in films. Mulvey argues that cinematic viewing is the interplay between narcissistic identification and erotic voyeurism.[2]

Et si Lovill est scopophile, le lecteur y ajoute le narcissisme :

> Selon la théorie de Laura Mulvey […], il existe deux sources principales du plaisir visuel au cinéma : la scopophilie et le narcissisme. La scopophilie, telle que définie par Freud, consiste au plaisir de regarder, pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes où l'individu s'empare de l'autre comme objet de plaisir soumis au regard contrôlant. Le narcissisme, quant à lui, rappelle la théorie de Lacan, où le miroir (dans ce cas-ci l'écran) devient le lieu de la reconnaissance du soi, mais un soi supérieur, un « ego idéal », le spectateur entrant à la fois en état de fascination et d'identification avec son alter-ego écranique.[3]

La suite de la scène développe l'idée de morcellement du corps de la femme en suggérant des images subliminales, cette fois franchement violentes. Lovill manifeste sa présence à Agatha qui, dans un mouvement de surprise, lâche son linge. La chemisette commence sa course dans le courant et se dirige droit vers la roue du moulin :

> 'There — it will get into the wheel, and be torn to pieces!' She exclaimed.

---

1 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, no.3, Autumn, 1975.
2 Phil Lee, « Eye and Gaze », *Theories of Media*, *Keywords Glossary*. Department of Art History, The University of Chicago. Winter 2003.
http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/eyegaze.htm
3 Bruno Cornelier, « La Femme charcutée », *Cadrage.net*, 2001.
http://www.cadrage.net/films/hannibal/hannibal.html

> 'I'll fish it out with my stick, my dear,' said Farmer Lovill. […] 'What thing is it — of much value?'
>
> 'Yes; it is my best one!' she said involuntarily.
>
> 'It — what is the it?'
>
> 'Only something — a piece of linen.' Just then the farmer hooked the endangered article, and dragging it out, held it high on his walking-stick — dripping, but safe.
>
> 'Why, it is a chemise!' he said.
>
> The girl looked red, and instead of taking it from the end of the stick, turned away.[1]

Il ne s'agit plus de voyeurisme. L'écriture va ici jusqu'à suggérer un viol, celui de l'intimité de la jeune fille au moins, ce qui immanquablement rappelle que le vieil homme est censé devenir son époux, autrement dit une autorité assermentée par la loi pour jouir à son gré du corps de sa femme. La chemisette est ainsi une présentation métonymique de ce corps. Elle n'est, pas plus que lui, censée être vue. Or dans cette scène, elle est exposée, et le danger qu'elle court dans le courant est celui que ressent l'impuissante Agatha face à un homme qui la domine en raison de la revendication qu'il a sur elle. La rougeur qui monte à ses joues est celle de la femme surprise nue, et qui souhaite préserver sa vertu. La cane de Lovill, tel un phallus dressé, brandit alors victorieusement la chemise. Le vieux fermier est l'homme conquérant qui s'est approprié l'hymen d'une jeune vierge. Devant cela, Agatha fuit, comme elle tentera de le faire à la fin de la nouvelle, sans succès.

Une telle scène pose question. Il est en effet légitime de se demander si l'auteur se complaît à laisser Agatha dans l'effroi en suggérant ce qui l'attend une fois mariée, ou si, sorte de troisième spectateur, autre double de Lovill et du lecteur s'identifiant à Lovill, il est un représentant d'une masculinité tout aussi apeurée qu'Agatha, mais apeurée celle-ci devant le mystère de la femme :

> La femme étant constamment associée à la peur primordiale de la castration masculine dans l'inconscient de la société patriarcale, sa « fétichisation » par le regard voyeuriste du héros masculin (donc du spectateur par identification narcissique) et par le contrôle sadique qu'il porte sur elle (le

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 886.

> héros étant celui qui contrôle, punit ou récompense la femme) rassure le spectateur et enclenche son regard.[1]

Cette hypothèse pourrait être validée, n'était la place que le passage occupe dans la nouvelle et qui l'invalide tout de bon. Il se situe en effet juste avant la scène de la douche froide que Lovill reçoit sur la tête alors qu'Agatha arrose ses fleurs.[2] C'est là une occasion de se venger qui est donnée à la jeune fille, alors qu'il s'agit pour Lovill d'une nouvelle démonstration de son ridicule. La prise de position de l'écriture ne fait aucun doute. A partir de ces moments-clés d'ailleurs, le discours narratif est agrémenté de portions en discours indirect libre dont la voix superposée à celle du narrateur est celle d'Agatha. Le narrateur, dans un geste protecteur, semble offrir à la malheureuse l'hospitalité et la protection de son discours, elle qui, finalement, n'a rien.

Agatha est en effet l'une de ces voix qui ne sont pas entendues. Elle est l'un de ces personnages silencieux qui sont à la merci des autres, et que le discours narratif des nouvelles héberge pour leur donner une existence. La poésie en revanche permet leur réelle émancipation et leur accès à un statut de réel sujet de discours, lorsque tout l'espace du texte leur est offert. L'image de la bouche est à ce titre assez significative. Dans cette nouvelle ancienne (1874), elle est l'organe, ou l'un des organes, par lesquels Agatha charme bien malgré elle le vieux Lovill. Dans *Tess*, à plus d'une décennie de là, la bouche est investie de la même fonction. Ce passage de *Tess* rappelle d'ailleurs étrangement « Destiny and a Blue Coat » :

> […] her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape. She wore a red ribbon in her hair […].[1]

Le ruban, certes, a changé de couleur, comme une prolepse du sang qui sera répandu plus tard. Toujours est-il que la bouche séduit, et mène à

---

1 Bruno Cornelier, « La Femme Charcutée », *op. cit*.
2 La scène est commentée en page 219.

l'assujettissement et non à la libération par la parole, car c'est une bouche sans voix. De façon générale, la bouche charme, se conforme et se tait. C'est le cas pour Agatha et Tess, mais aussi pour Edmund Willowes (« Barbara of the House of Grebe » GND), qui a eu la mauvaise idée d'aimer la fille d'un baron. Comme par hasard, les flammes qui vont le défigurer lors du voyage qui doit faire de lui un gentleman, effacent presque sa bouche :

> […] the schoolmaster drew upon paper a sketch of the disfigured head, explaining with bated breath various details in the representation.
>
> 'It was very strange and terrible!' said Lord Uplandtowers, taking the sketch in his hand. 'Neither nose nor ears, nor lips scarcely!'.[2]

Peut-être Edmund paye-t-il symboliquement le prix d'avoir exprimé son sentiment alors que son rang social lui imposait de rester à sa place et de se taire.

Dans les poèmes en revanche, l'image de la bouche revient bien moins souvent, comme si là, cette bouche retrouvait sa fonction première. Elle n'est plus alors ce qui est regardé. Elle ne se voit plus, elle parle, et elle a mille voix qui parlent en leur nom propre, telles la vagabonde, l'homme pauvre, ou l'auteur dans sa rêverie. La poésie de Hardy semble faire le silence pour nous faire entendre ces voix multiples.

En fin de compte, les nouvelles semblent avoir une fonction cruciale au sein de l'œuvre. Elles sont, par leurs différences et leurs similitudes avec les romans et les poèmes, un espace médian entre ces deux genres. En tant que tel, elles offrent une perspective enrichissante sur les uns et les autres, présentant en effet l'intérêt d'amener le lecteur à voyager dans l'œuvre en évoluant par de constants allers-retours entres ses différentes composantes. Elles mettent ainsi les écrits en dialogue, et ouvrent sur des comparaisons fécondes. Aucune réflexion sur les romans ou les poèmes ne peut faire l'économie d'une référence aux nouvelles, dont le statut intermédiaire permet de mieux comprendre le reste de l'œuvre. La réflexion sur la figure de l'auteur que rendent possible les nouvelles serait incomplète

---

1 *Op. cit.*, 20.
2 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 270.

si seuls les romans et les poèmes étaient pris en compte. La position intermédiaire que cette partie de l'œuvre occupe impose donc une ultime conclusion. Les nouvelles ne représentent pas une production secondaire au regard de l'ensemble des écrits de Hardy, mais constituent des textes à part entière en ce sens qu'elles ont fait l'objet, non moins que les romans ou les poèmes, d'un travail d'écriture minutieux dans lequel l'auteur a engagé tout son art. Elles possèdent un fonctionnement particulier, qui leur est propre et qui les distingue. On peut donc affirmer sans exagérer aucunement que l'écriture de Hardy demeure cohérente, au sens anglais de « consistent », d'un genre à l'autre. Elle est, pourrait-on dire, la même, mais chaque fois différente, eu égard aux contraintes et aux caractéristiques spécifiques des genres dont l'auteur semble avoir tiré avantage en les mettant au service de son projet.

L'écriture de la nouvelle, forme et fond tout à la fois, ressemble ainsi à celle des romans et des poèmes, quoique des particularités rendues possibles par ce type d'écriture s'ajoutent. Le terme « particularités » convient ici mieux que « contraintes », Hardy n'étant pas auteur à enfermer son écriture dans un carcan formel, lui qui met le genre au service de son projet d'écriture et non l'inverse. Hardy n'est pas un dogmatiste de la forme, quand bien même il doive se plier aux codes stricts régissant le roman. En revanche, les nouvelles, comme les poèmes d'ailleurs et en cela aussi les deux genres sont proches, lui permettent de donner libre cours à son élan naturel qui le mène à conter une histoire tout en contournant les exigences de la fiction telle qu'elle était alors pratiquée : avec un début-crise suivi de rebondissements et d'une fin synonyme de félicité et de retour à l'ordre. Certes, dit Rosemary Sumner dans *A Route to Modernism*,[1] certains des romans hardyens avant *Jude the Obscure* présentent une fin scellant la mort de personnages principaux tout en offrant aussi une perspective de renouveau et de vie, ou encore de tranquillité. C'est le cas d'Elizabeth Jane dans *The Mayor of Casterbridge* :

> And in being forced to class herself among the fortunate she did not cease to wonder at the persistence of the unforeseen,

1 *Op. cit.*, 78.

> when the one to whom such unbroken tranquility had been accorded in the adult stage was she whose youth had seemed to teach that happiness was but the occasional episode in a general drama of pain.[1]

Dans *Tess*, Angel et Lisa-Lu s'en vont main dans la main, et peuvent suggérer un bonheur naissant après la tragédie.

Par contraste en revanche, la première version de *The Well-Beloved* se termine sur une vision d'horreur :

> The reappearance of Marcia as a 'parchment-covered skull' and Pierston's concluding ironical laughter drop the reader into a void.[2]

C'est là ce que Rosemary Sumner nomme « dissonance » ou encore « discordance ». Ces termes définissent l'effet grotesque de ce qui choque, s'entrechoque, de ce qui est une fausse note par rapport à ce qu'attend le public, le retour à l'ordre, à la beauté qui lui est nécessairement attribuée, et au calme. Ainsi, à la fin de *Jude*, la dissonance s'installe avec les contrastes. Ils opposent les bruits de l'extérieur au silence de la pièce où repose le corps de Jude ; les couleurs éclatantes des personnes dans la rue au blanc livide du mort ; la mort enfin, incarnée par Jude mais également par Sue qui est finalement déjà morte elle-aussi, à Arabella, pleine de vie.

De ce point de vue, les nouvelles sont prémonitoires puisque la dissonance comme schème y est présente dès les premiers écrits. La dissonance dans ces textes, hormis pour quatre d'entre eux, est en fait le point d'aboutissement auquel l'écriture mène. D'une façon à peine caricaturale, les choses commencent en général plutôt bien, ou moins mal qu'elles ne le pourraient, et finissent mal ou pire. Autre comparaison : dans le roman, Hardy parvient à subvertir la formule « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », mais le mariage reste tout de même l'aboutissement de rigueur. Dans les nouvelles en revanche, ce type

1 (London: Penguin Books, 1985), 411.
2 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 78.

d'événement se situe plutôt en début ou au moins en cours de texte. Un exemple se trouve dans « Lady Mottisfont » (GND) : « […] they went home to Deansleigh Park, and made a beginning of living happy ever after ».[1] La formule implicite semble bien être cette fois « et alors les ennuis commencèrent ». Le contraste est saisissant avec le roman, et rend très bien compte de l'utilisation que fait Hardy du texte court, qui échappe à certaines règles du genre romanesque.

Par ailleurs, que la nouvelle s'achève sur des situations non résolues, ou qu'une solution vienne clore l'intrigue, le lecteur ne peut réfréner un sentiment d'attente non satisfaite parce que le point final n'arrête pas, semble-t-il, le texte. Il vient signifier que la lecture est terminée, certes, mais il « semble appeler un au-delà du texte »,[2] ainsi que le dit Pierre Tibi à propos des « nouvelles ouvertes »,[3] comme si la phrase de clausule avait prononcé une sentence fatale, et laissé entendre que le ou les personnages étaient condamnés à subir pour l'éternité le sort décrit dans les dernières lignes. C'est le cas par exemple dans « The Western Circuit ». Charles Raye est assis, sombre, dans un train qui l'emmène lui et sa jeune épousée loin de celle qu'il aime. Les mots de Tibi sont tout à fait adaptés ici : « [les] éléments conflictuels sont maintenus dans un état de tension ironique non résolue ».[4] De même, aucune tendresse paternelle n'est promise au fils de Squire Petrick (« Squire Petrick's Lady », GND) ou à celui de William Marchmill (« An Imaginative Woman », LLI). Ils sont tous deux orphelins de mère, et rejetés par leur père. Ces nouvelles s'achèvent sur un discours direct du père qui ne laisse aucun espoir pour l'enfant concerné. Squire Petrick était bien décidé à faire contre mauvaise fortune bon cœur, autrement dit à tirer profit de la soi-disant aventure adultère de sa femme avec un marquis : le fils de la défunte, de sang bleu, serait l'honneur de la famille. Or Petrick découvre bien vite que sa femme a menti, et que son fils est bien de lui. Son verdict est sans appel, et enferme le garçonnet dans une double contrainte sans issue :

1 *Collected Short Stories*, *op. cit*., 291.
2 Tibi, *La Nouvelle, op. cit*., 15.
3 *Ibid*.
4 *Ibid*., 20.

> ‘Why didn’t you have a voice like the Marquis’s I saw yesterday? […] Why haven’t you his looks, and a way of commending, as if you’d done it for centuries — hey?’
>
> ‘Why? How can you expect it, father, when I’m not related to him?’
>
> ‘Ugh! Then you ought to be!’ growled his father.[1]

Les mots de William Marchmill sont tout aussi cruels et définitifs, un effet accentué ici par le silence du narrateur qui ne reprend pas la parole mais laisse la nouvelle se conclure sur la haine d’un père pour son fils : « ‘[…] Get away, you poor little brat! You are nothing to me!’ ».[2]

Dans « To Please His Wife », c’est le même sentiment de désolation qui l’emporte, avec cette phrase terrible adressée innocemment par un jeune homme à Joanna qui attend son mari et ses fils partis chercher fortune à sa demande : « ‘No; nobody has come’ ».[3] Cette réponse à la question angoissée de Joanna éclaire rétrospectivement toute la nouvelle : personne n’est venu et ne viendra jamais ; Joanna est condamnée à se repentir de son âpreté au gain.

Ces mornes perspectives, inimaginables dans les romans, sont tout aussi courantes dans les poèmes. Pour les quatre nouvelles qui s’achèvent sur une note heureuse, on note tout de même chaque fois un élément de discordance. Ainsi dans « The Distracted Preacher » (WT), écrite en 1879, la félicité domestique annoncée par le mariage du jeune pasteur et de la contrebandière Lizzie est tout de même nuancée par une note de l’auteur indiquant que ce n’était pas là son choix mais qu’il a cédé aux impératifs de la fiction en vigueur alors. C’est d’ailleurs la seule concession que Hardy fera en matière de conclusion dans l’ensemble des nouvelles. Dans « The Honourable Laura » (d’abord intitulée « Benighted Travellers » et écrite en 1881), l’héroïne éponyme retrouve celui qu’elle aime malgré son moment d’égarement avec un autre homme. Elle ne sera donc pas condamnée à mourir en femme coupable mais finira sa vie heureuse. Les deux amants de toujours de « The waiting Supper » (1885) se retrouvent et décident de continuer à s’aimer sans se marier. Pour finir, dans « A Mere Interlude », publié pour la première fois en 1888, chacun des deux nouveaux époux a

1 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 323.
2 *Ibid.*, 401.
3 *Ibid.*, 493.

un secret à révéler concernant sa vie antérieure ; l'ideal de pureté et d'innocence à l'entrée dans le mariage est quelque peu écorné, mais contrairement à ce qui se passe dans *A Pair of Blue Eyes* ou *Tess*, homme et femme sont traités à égalité. En effet, la femme n'est pas rejetée, et l'homme saisit l'occasion de son aveu pour libérer à son tour sa conscience. Ces exemples montrent que la nouvelle telle que Hardy la pratique, sorte d'anecdote qui doit surprendre le lecteur, forme privilégiée qui, à l'instar de la poésie, peut introduire l'étrange ou le merveilleux, a les moyens d'aller à l'encontre de la pensée officielle (notamment dans son traitement des rapports entre les sexes) sans s'exposer à la virulence qui guette les romans. Mais, cette thèse a voulu le montrer, l'écriture en nouvelle n'est tout de même pas aussi libre qu'en poésie. D'où les stratégies d'écriture dont il a été question ici, et d'où, finalement, l'abandon de la prose.

Dans les autres textes, qui finissent moins bien, il ne s'agit pas pour l'auteur d'exprimer un quelconque pessimisme, un qualificatif qui lui a souvent été donné. De façon générale, il cherche simplement à décrire l'expérience humaine telle qu'il la perçoit, à la fois universelle et ancrée dans le contexte particulier des dernières décennies de l'Angleterre victorienne.

Tout ceci montre que la nouvelle n'est pas l'antichambre du roman ni sa version condensée. Au contraire, le texte court semble, à l'instar des poèmes, être chaque fois avant et après le roman, en anticipation ou en aboutissement : les personnages de romans et les intrigues se retrouvent bien souvent de nouvelles (ou de poèmes) en romans et de romans en nouvelles (ou en poèmes), mais leur traitement diffère.

D'autres éléments apparaissant dans les romans sont également notables dans les nouvelles, et concourent aussi à montrer la légitimité de l'écriture des nouvelles comme forme aboutie. Il s'agit d'images qui témoignent, pour Rosemary Sumner, de l'intérêt commun de Hardy et des Surréalistes à venir, pour l'étrange et pour une autre façon de regarder la réalité.[1] A cet effet, Hardy amène le lecteur à voir la réalité autrement qu'au travers du prisme habituel, autrement dit en fonction de ce qui est connu. Pour Sumner, Hardy cherche, bien avant que le formaliste Viktor Shklovsky

1 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 35-36.

invente le terme, à « défamiliariser » : « Long before Shklovsky, Hardy understood the need for 'defamiliarizing'».[1] Ce qu'écrit Viktor Shklovky dans *Art as Technique* aurait d'ailleurs pu être rédigé par Hardy :

> The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception […].[2]

Ainsi, Sumner cite le début de *The Return of the Native*, lorsque la route traversant la lande devient une raie séparant des cheveux :

> Along the road walked an old man. […] Before him stretched the long, laborious road, dry, empty, and white. It was quite open to the heath on each side, and bisected that vast dark surface like the parting-line on a head of black hair, diminishing and bending away on the furthest horizon.[3]

L'imagination peut alors vagabonder :

> If we imagine this, the heath becomes a scalp, beneath the scalp a head, beneath the head a vast body stretching down into the earth.[4]

Au sujet de *Tess of the d'Urbervilles*, Sumner mentionne également la tache au plafond, au-dessous de la pièce où gît le corps d'Alec. Elle ressemble à une grosse carte à jouer portant un as de cœur en son milieu :

> As [the householder, Mrs Brooks, leant back in her chair] her eyes glanced casually over the ceiling till they were arrested by a spot in the middle of its white surface which she had never

1 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 36.
2 Essai publié en 1917 et consultable sur internet : http://www.vahidnab.com/defam.htm
2 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 34.
3 (London: Penguin Popular Classics, 1994) 8.
4 (Oxford: The World's Classics, OUP, 1991) 369.

> noticed there before. It was about the size of a wafer when she first observed it, but it speedily grew as large as the palm of her hand, and then she could perceive that it was red. The oblong white ceiling, with this scarlet blot in the midst, had the appearance of a gigantic ace of hearts.[1]

En un moment aussi dramatique, l'écriture cherche, semble-t-il, à provoquer des réactions contradictoires, à savoir l'effroi aussi bien que la curiosité : « I think Hardy is here, as so often, making us respond in diverse, even contradictory, ways simultaneously ».[2]

De tels exemples sont fréquents dans les nouvelles, ainsi que le montre cet extrait de « The Withered Arm », où, comme dans *The Return of the Native*, la nature et l'environnement sont comparés au corps humain. La masure décrite est celle de Rhoda :

> [The cottage] was built of mud-walls, the surface of which had been washed by many rains into channels and depressions that left none of the original flat face visible; while here and there in the thatch above a rafter showed like a bone protruding through the skin.[3]

La personnification de l'habitation provoque chez le lecteur ce sentiment d'étrangeté face à ce qui est regardé autrement, et comme pour la première fois. La métaphore suggérée (« face » suggère l'idée de « visage », qui est l'un de ses sens) et la comparaison obligent le lecteur à voir la maison en termes de dégradation du corps, et à découvrir des relations insoupçonnées entre la nature et l'humain :

> Much of Hardy's imagery intensifies our awareness of the relationship between human beings and the natural world.[4]

L'effet provoqué n'est alors pas loin de celui que visera plus tard Magritte :

---

1 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 35.
2 *Ibid*.
3 *Collected Short Stories*, *op. cit.*, 53.
4 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 38.

> I make a point as far as possible of painting only pictures that evokes the mystery of all existence. . . images of everyday objects combined and tranformed in such a way that their agreement with our preconceived ideas, simple or sophisticated, is obliterated.[1]

Chez Hardy, c'est par l'écriture que sont élaborées ces images déconcertantes et même dérangeantes, et dans les nouvelles non moins que dans les romans. Ces images participent du choix auctorial qui consiste à poser devant le lecteur le champ des possibles avec ses ambiguïtés et à l'amener à les envisager sans leur opposer aucun jugement moral. A nouveau, le terrain de l'écriture est le « tertium » de Barthes, là où le réel est saisi dans sa diversité. C'est ainsi que dans la maison de Rhoda, les chevrons de la toiture ressemblent à des os qui poindraient sous la peau. Cette image fonctionne comme un signal avertissant le lecteur qu'il entre non pas dans une autre réalité, mais dans une façon nouvelle d'appréhender celle-ci, et montre que dans le texte, le narrateur prend subtilement parti pour le personnage paria qu'est Rhoda. Déjà ici, l'écriture plaide implicitement en sa faveur puisqu'elle sous-entend un rapprochement métaphorique entre le personnage de cette femme et son habitat : ces os sous cette peau sont une référence oblique à son corps, maigre sans aucun doute, et à la pauvreté qu'elle affronte seule avec son fils.

Le rôle de ce type d'images est ainsi de préparer le lecteur à renoncer à ses certitudes, et de l'inviter à accepter le réel dans son amoralité. A nouveau, la cohérence de l'écriture apparaît, puisque, comme dans le cas des autres choix d'écriture, c'est une stratégie d'encodage d'un sens iconoclaste qui est à l'œuvre.

Les nouvelles ont ainsi une place légitime et non secondaire au sein de l'œuvre. Elles sont liées aux romans par un rapport de similitude dans la différence, et leur écriture se montre plus variée dans les procédés mis en place pour déjouer la censure. La poésie opère une gradation supplémentaire puisque là, dit l'auteur, le fond et la forme jouissent d'une totale liberté.

---

1 Sumner, *A Route to Modernism*, *op. cit.*, 43. Sumner cite Magritte in P. Waldberg,

Trop longtemps négligées comme compositions mineures, les nouvelles n'ont donc pas fini de révéler du sens, de poser des questions, et de montrer leurs riches liens avec les romans ou les poèmes. Sortes de traits d'union entre l'écriture plus contrainte des romans et celle, plus libre, de la poésie (contrainte et liberté étant à envisager non du point de vue de l'écriture elle-même mais par rapport au contexte socioculturel de l'époque), elles ouvrent une perspective sur l'œuvre, et font apparaître les ressorts latents du fonctionnement de l'écriture. Elles occupent ainsi une position, certes, intermédiaire, mais également centrale parce qu'essentielle.

Plus généralement encore, elles offrent une occasion rare d'éclairer plus avant cette notion, cruciale mais quasiment impossible à cerner efficacement, qu'est l'auteur. Ainsi, en esquissant la figure d'un auteur insaisissable qui n'est ni complètement dans le texte ni totalement hors le texte, elles lèvent un coin du voile qui rend si inaccessible, et en même temps, et peut-être pour cette raison même, si fascinant, ce rapport étrange qu'entretient un auteur avec son œuvre. Elles montrent les tensions en jeu dans l'écriture et les efforts de l'auteur pour s'effacer autant que pour signaler sa présence. Elles invitent le lecteur à assister en observateur actif à à ce jeu de double contrainte imposé à la fois par le hors-texte à l'auteur (il doit échapper à la censure mais doit aussi se poser en tant qu'auteur) et par l'auteur au lecteur (dont il faut empêcher qu'il ne se substitue à un auteur qui, dans le cas de Hardy, se veut seule autorité sur le texte).[1] Mieux que les romans ou les poèmes, ce sont les nouvelles, cette partie discrète de l'œuvre, qui donnent à voir avec une grande netteté les deux pôles antagonistes mais inséparables, la présence et l'absence, auxquels tout projet d'écriture obéit.

Dans le cas particulier de l'œuvre de Thomas Hardy, et du fait même de sa réticence insistante, les nouvelles méritent donc amplement notre attention critique et notre considération.

Surrealism (New York: Skira, 1962).

1 Alain Bony parle de « tentatives de dépossession» in « Non, la figure de l'auteur n'est pas une figure imposée », *Cycnos*, Volume 14 n°2. Mis en ligne le 18 juin 2008, URL : http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=1408

ANNEXES[1]

1 Tous les poèmes cités en annexe apparaissent dans *The Works of Thomas Hardy* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd) 1994.

A. GLOSSAIRE

Autodiégétique (narrateur) : cet adjectif qualifie un narrateur qui raconte sa propre histoire.[1]

Clausule : séquence finale d'un texte.

Diégèse : c'est le monde désigné par le récit. Ce terme est synonyme d'intradiégèse.

Embrayage : sortie, même très brève, du récit, et retour à l'instance de discours, ou source d'énonciation, et donc aux déictiques « je-ici-maintenant ».

Enallage temporelle : elle se produit lorsque le locuteur rapporte des faits comme s'ils étaient contemporains de son discours (il va par exemple utiliser le présent pour des faits passés).

Enonciateur : il livre un énoncé sans en être géniteur.

Hétérodiégétique (narrateur) : ce narrateur, « avant d'ouvrir la bouche »,[2] n'est pas personnage d'une histoire.

Homodiégétique (narrateur) : il s'agit d'un narrateur racontant une hisoire dont il a été témoin.

Hypertexte : « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple […] ou par transformation indirecte ».[1]

Hypotexte : le texte antérieur dont il est question ci-dessus.

---

1 Les termes diégétique, extradiégétique, intradiégétique, homodiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique sont repris de Genette, *Figures III*, *op. cit.*, *Nouveau discours du récit*, *op. cit*.
2 Je cite Genette. Voir note 2 page 17.

Incipit : c'est le début d'un texte.

Intradiégétique (narrateur) : le narrateur, « avant d'ouvrir la bouche », est déjà personnage d'une histoire. C'est un narrateur second.

Locuteur : à l'inverse de l'énonciateur, il livre un récit dont il est géniteur.

Métadiégèse : c'est le monde désigné par le récit second livré par le narrateur intradiégétique. Ce terme est synonyme d'intra-intradiégèse.

Narration personnelle rétrospective : l'expression est fondée sur un oxymore. Elle désigne une narration autobiographique, mais prise en charge par un tiers, le narrateur.

Péritexte : c'est ce qui est périphérique au texte lui-même, comme la préface, le titre et les titres de chapitre de même que certaines notes.[2]

Polyphonie : Le terme désigne une pluralité de voix. Il est pris ici dans un sens plus restreint que celui que lui donne Mikhail Bakhtine pour qui, « la polyphonie littéraire ne désigne […] pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques […]. Chez Dostoïevski, la polyphonie des consciences s'exprime aussi par une pluralité de styles et de tons ».[3]

Zone de personnage : ce sont de petits îlots de discours de personnage au sein du discours narratif.

---

1 Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., 14.
2 Genette, *Seuils*, *op. cit*., 10.
3 Laurent Jenny, « Dialogisme et polyphonie », op. cit.

B. Les schémas narratifs

En schéma 1, le narrateur extradiégétique raconte un événement de sa vie. Deux textes sont concernés, « How I Built Myself a House » (uncollected), et « A Tryst at an Ancient Earthwork » (CM).

En schéma 2, il rapporte un récit qu'il a reçu d'un tiers. Quatre textes sont concernés, « The Romantic Adventures of a Milkmaid », « The Melancholy Hussar of the German Legion » (WT), « The Duke's Reappearance » (CM) et « The Grave by the Handpost » (CM).

En schéma 3, il livre un récit qui ne le concerne pas, à la manière du narrateur des romans. Seize textes sont concernés, « Destiny and a Blue Coat » (uncollected), « Indiscretion in the Life of an Heiress » (uncollected), « The Distracted Preacher » (WT), « Fellow Townsmen » (WT), « The Three Strangers » (WT), « Interlopers at the Knap » (WT), « The Withered Arm » (WT), « The Waiting Supper » (CM), « A Tragedy of Two Ambitions » (LLI), « Old Mrs. Chundle » (uncollected), « To Please his Wife » (LLI), « On the Western Circuit » (LLI), « For Conscience Sake » (LLI), « The Son's Veto » (LLI), « An Imaginative Woman » (LLI), « A Changed Man » (CM). Ce schéma caractérise également le récit-cadre des nouvelles de *A Group of Noble Dames*, et celui de la nouvelle « A Few Crusted Characters » (LLI) qui se présente comme un mini recueil de neuf nouvelles.

En schéma 4, il cède la narration à un narrateur intradiégétique, mais il fait partie de l'auditoire qui reçoit l'histoire. Cinq textes sont concernés, « What the Shepherd Saw » (CM), « A Tradition of Eighteen Hundred and Four » (WT), « The Fiddler of the Reels » (LLI), « Master John Horseleigh, Knight » (CM), et « A Committee-Man of 'the Terror' » (CM).

Le schéma 5 reprend les mêmes modalités que le schéma 4, avec narrateur intradiégétique et discours-cadre relevant d'une narration extradiégétique. Cette fois cependant, le narrateur extradiégétique n'apparaît plus dans la diégèse. Quinze textes sont concernés, « A Mere Interlude » (CM), « Alicia's Diary » (CM), les dix nouvelles de *A Group of Noble Dames*, « A Few Crusted Characters » (LLI) qui fonctionne comme un mini recueil (compté ici comme une seule nouvelle et non pas comme neuf textes), « The Doctor's Legend » et « Enter a Dragoon » (CM).

Récapitulatif :

Schéma 1	« How I Built Myself a House » « A Tryst at an Ancient Earthwork »
Schéma 2	« The Romantic Adventures of a Milkmaid » « The Melancholy Hussar of the German Legion » « The Duke's Reappearance » « The Grave by the Handpost »
Schéma 3	« Destiny and a Blue Coat » « Indiscretion in the Life of an Heiress » « The Distracted Preacher » « Fellow Townsmen » « The Three Strangers » « Interlopers at the Knap » « The Withered Arm » « The Waiting Supper » « A Tragedy of Two Ambitions » « Old Mrs. Chundle » « To Please his Wife » « On the Western Circuit » « For Conscience' Sake » « The Son's Veto » « An Imaginative Woman » « A Changed Man » récit-cadre des nouvelles de *A Group of Noble Dames* récits-cadre de « A Few Crusted Characters »
Schéma 4	« What the Shepherd Saw » « A Tradition of 1804 » « The Fiddler of the Reels » « Master John Horseleigh, Knight » « A Committee-Man of 'the Terror' »
Schéma 5	« A Mere Interlude » « Alicia's Diary » « Barbara of the House of Grebe »

	« The Marchioness of Stonehenge » « Lady Mottisfont » « The Lady Conway » « Squire Petrick's Lady » « Anna, Lady Baxby » « The Duchess of Hamptonshire » « The Honourable Laura » « The First Countess of Wessex » « The Lady Penelope » « The Doctor's Legend » « A Few Crusted Characters » « Enter a Dragoon »
Nouvelle polymorphe	« A Changed Man »

C. Annexe bibliographique

1. Les nouvelles dans l'œuvre

Thomas Hardy débute sa carrière de nouvelliste en 1864 avec « How I built Myself a House ». Le texte paraît en 1865 dans *Chamber's Journal*, mais ne sera inclus dans aucun recueil. « Enter a Dragoon » et « A Changed Man » sont, en 1900, les dernières nouvelles que l'auteur compose. Il continuera toutefois à travailler ses textes au moins jusqu'en 1912-1913, lorsque l'édition *Wessex* est publiée chez Macmillan. La carrière de l'auteur comme nouvelliste est ainsi plus longue que ne l'est son activité de romancier, qui l'occupe durant seize années, de 1871 à 1897. Elle est cependant moins étendue que son activité de poète, laquelle commence en 1865 et se poursuit jusqu'en 1928, année de la mort de Thomas Hardy. Les nouvelles forment donc par rapport aux romans et aux poèmes une production, certes intermédiaire, mais constante et relativement abondante. L'auteur rédigea en effet quarante-quatre nouvelles et produisit trois autres textes en collaboration, « The Spectre of the Real », « Blue Jimmy: The Horse Stealer » et « The Unconquerable », le premier avec son amie Florence Henniker, et les deux autres avec sa seconde femme Florence Dugdale. Trente-sept des quarante-quatre nouvelles ont été réparties en quatre recueils, sept sont restées indépendantes : « How I built Myself a House », « Destiny and a Blue Coat », « An Indiscretion in the Life of an Heiress », « The Doctor's Legend », « Old Mrs Chundle », « The Thieves Who Couldn't Help Sneezing » et « Our Exploits at West Poley ».

Le premier recueil à paraître est *The Wessex Tales*, chez Macmillan, en mai 1888. Trois ans plus tard, *A Group of Noble Dames* est publié par Osgood MacIllvaine qui en 1894 publie aussi *Life's Little Ironies*. *A Changed Man* est le quatrième recueil à voir le jour, chez Macmillan en 1913.

Dès 1896, c'est chez Osgood MacIllvaine que sort la collection des *Wessex Novels* en seize volumes, avec les volumes treize, quatorze et quinze intitulés respectivement *The Wessex Tales*, *Life's Little Ironies* et *A Group of Noble Dames*. Les volumes précédents sont, dans l'ordre, *Tess of the d'Urbervilles*, *Far from the Madding Crowd*, *The Mayor of Casterbridg*e, *A Pair of Blue Eyes*, *Two on a Tower*, *The Return of the Native*, *The*

Woodlanders, *Jude the Obscure*, *The Trumpet Major*, *The Hand of Ethelberta*, *A Laodicean*, et *Desperate Remedies*. Le seizième volume est *Under the Greenwood Tree*. C'est la première fois que l'œuvre dans son entier, à l'exception des poèmes, est réunie.[1]

La seconde édition des oeuvres complètes paraît chez Macmillan en vingt-quatre volumes en 1912. Cette édition s'achève en 1931 avec les volumes consacrés aux poèmes. *Life's Little Ironies* et *The Wessex Tales*, volumes huit et neuf, sont intégrés à la subdivision « Novels of Character and Environment » qui comprend également, dans l'ordre, *Tess*, *Far from the Madding Crowd*, *Jude the Obscure*, *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Woodlanders* et *Under the Greenwood Tree*. *A Group of Noble Dames*, volume quatorze, est rangé parmi les « Romances et Fantasies » avec *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet Major*, *Two on a Tower* et *The Well-Beloved*. *A Changed Man*, volume dix-huit, est placé sous l'en-tête « Mixed Novels », sans qu'un thème plus précis ne définisse l'ensemble. Il est précédé des « Novels of Ingenuity » que sont *Desperate Remedies* (volume quinze), *The Hand of Ethelberta* (volume seize) et *A Laodicean* (volume dix-sept).

Une troisième édition des œuvres complètes, l'édition *Mellstock* en trente-sept volumes voit le jour en 1919-1920, chez Macmillan également. *Life's Little Ironies* en constitue le volume quatorze, *The Wessex Tales* le volume quinze, *A Group of Noble Dames* le volume vingt-deux et *A Changed Man* occupe les volumes vingt-neuf et trente.

Une publication des seuls recueils de nouvelles paraît à titre posthume chez *Macmillan* le 23 mars 1928 sous le titre *The Short Stories of Thomas Hardy*.

2. Les nouvelles : recueils et publications

The Wessex Tales est le premier recueil à être publié. Il paraît en 1888 en deux volumes chez Macmillan. Les cinq nouvelles le constituant, « The Three Strangers », « The Withered Arm », « Fellow-Townsmen »,

1 Les informations bibliographiques proviennent de Simon Gatrell, *Hardy the Creator: A Textual Biography*, op. cit., 227-245, et Richard Little Purdy, *Thomas Hardy: A Bibliographical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1954) 279-288.

« Interlopers at the Knap » et « The Disracted Preacher », rédigées entre 1879 et 1887, ont chacune fait préalablement l'objet d'une parution dans la presse périodique. Cette presse, populaire, était généralement dépréciée par la critique et par un lectorat intellectuel qui lui préféraient les publications en volumes. Les nouvelles de façon générale ne jouissaient pas d'une réputation de sérieux. La décision de la maison Macmillan d'accepter de faire paraître *The Wessex Tales* en volumes, et non plus en feuilletons, eut ainsi pour effet de contribuer à une réception favorable de ces nouvelles.[1] Dans l'édition complète chez Osgood MacIllvaine en 1896, « An Imaginative Woman », parue pour la première fois en 1894, fut ajoutée comme la première nouvelle du recueil. En 1912 cependant, pour l'édition *Wessex* chez Macmillan, cette nouvelle fut transférée à *Life's Little Ironies*. Thomas Hardy décida dans le même temps de retirer de ce recueil « A Tradition of 1804 » et « The Melancholy Hussar of the German Legion » et expliqua dans son introduction à *Life's Little Ironies* que ces deux nouvelles devaient être intégrées à *The Wessex Tales*, parmi des textes auxquels elles étaient plus naturellement affiliées.[2] Pour Kristin Brady, ce choix s'explique par le point commun que partagent toutes les nouvelles de ce recueil :

> The stories are all firmly grounded in Dorset life and folklore during the mid-nineteenth century and are drawn together by a unique narrative perspective, the pastoral voice.[1]

A Group of Noble Dames, publié en 1891, comprenait les six nouvelles parues dans le *Graphic* en 1890, ainsi que quatre textes supplémentaires. Le premier groupe était composé de « Barbara of the House of Grebe », « The Marchioness of Stonehenge », « Lady Mottisfont », « The Lady Icenway », « Squire Petrick's Lady » et « Anna, Lady Baxby ». Ces nouvelles, écrites pour un numéro spécial de Noël 1890 du *Graphic*, durent tout d'abord être retravaillées pour être rendues conformes aux exigences morales de l'éditeur de ce périodique, qui les avaient commandées. Hardy les rétablit toutes dans leur version première pour l'édition volume de 1891.

1 Norman Page, *Oxord Reader's Companion to Hardy*, *op. cit*., 393.
2 Martin Ray, *A Textual History of Hardy's Short Stories*, *op. cit*., 15, 25.

Dans le second groupe, « The First Countess of Wessex » et « The Lady Penelope » furent écrites en 1888-1889 tandis que « The Duchess of Hamptonshire » (dont le titre original était « The Impulsive Lady of Croome Castle ») date de 1878 et « The Honourable Laura » (tout d'abord intitulée « Benighted Travellers ») de 1881. Ces quatre textes furent, comme les six premiers, publiés en feuilletons avant de paraître tous ensemble en recueil. Peu de changements significatifs affectèrent les textes pour les éditions en œuvres complètes de 1896 et de 1912. Il est tout de même intéressant de noter que dans le recueil de 1891, Hardy effectua quelques modifications concernant l'ordre des six textes afin que chaque histoire puisse être interprétée comme une version différente et une réfutation ironique de la morale présentée dans l'histoire qui la précède.[2]

Life's Little Ironies paraît en recueil en février 1894 chez Osgood MacIllvaine. Il comprend « The Son's Veto », « For Conscience's Sake », « A Tragedy of Two Ambitions », « On the Western Circuit », « To Please his Wife », « The Melancholy Hussar of the German Legion », « The Fiddler of the Reel », « A Tradition of 1804 », « A Few Crusted Characters » (précédemment publié en feuilletons sous le titre « Wessex Folks »). Hormis « A Tradition of 1804 », tous les textes furent composés entre 1890 et 1892. Quelques changements affectèrent la composition du recueil en 1912, comme par exemple le transfert précédemment évoqué de « A Tradition of 1804 » et « The Melancholy Hussar of the German Legion » à *The Wessex Tales*, de même que l'ajout de « An Imaginative Woman ».

A Changed Man and Other Stories contient douze nouvelles publiées en feuilletons au moins vingt ans avant leur première parution en recueil en octobre 1913 chez Macmillan. Il s'agit, dans l'ordre d'inclusion dans le recueil, de « A Changed Man » (1899-1900), « The Waiting Supper » (automne 1887), « Alicia's Diary » (printemps 1887), « The Grave by the Handpost » (1897), « Enter a Dragoon » (1900), « A Tryst at an Ancient Earthwork » (1885), « What the Shepherd Saw » (1881), « A Committee-Man of 'the Terror'» (1896), « Master John Horseleigh, Knight » (1893), « The Duke's Reappearance » (1896), « A Mere Interlude » (1885), et « The

1 Brady, *The Short Stories of Thomas Hardy. Tales of Past and Present*, *op. cit*., 2.
2 *Ibid*., 53.

Romantic Adventures of a Milkmaid » (1882-83). Le titre du recueil, « *A Changed Man », « The Waiting Supper » and Other Tales, Concluding with « The Romantic Adventures of a Milkmaid »*, indique l'absence de l'unité thématique notable dans les trois précédents recueils.[1] L'accueil positif du public eut pour effet d'étonner l'auteur pour qui ces textes étaient quelque peu datés. En 1914, ce recueil fut inséré dans l'édition Macmillan des œuvres complètes.

Quant aux cinq nouvelles jamais intégrées dans aucun volume, elles ont presque toutes été publiées dans diverses revues anglaises ou américaines, et sont regroupées dans *Thomas Hardy: The Excluded and Collaborative Stories* ainsi que dans *Thomas Hardy: An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories.*[2] Ces ouvrages comprennent également les cinq textes exclus de ce travail de thèse, à savoir les deux histoires pour enfants, « The Thieves who Couldn't Help Sneezing » et « Our Exploit at West Poley », et les trois nouvelles écrites en collaboration avec Florence Henniker et Florence Dugdale. « How I Built Myself a House » est publié en 1865 dans *Chamber's Journal* qui fera également reparaître le texte soixante ans plus tard,[3] et « An Indiscretion in the Life of an Heiress » paraît en 1878 dans *The New Quarterly Magazine*. Quant à « Destiny and a Blue Coat », elle est rédigée à la demande du *New York Times* qui la publie en 1874. Elle ne paraîtra dans aucun périodique anglais. Certains événements de l'histoire étant directement inspirés de la vie d'un ami, l'auteur craignait, semble-t-il, que le public, dont il déplorait l'engouement pour les détails biographiques, ne parvienne à identifier l'homme en question. Il semblerait également que l'auteur ait voulu éviter que ce même public ne remarquât dans ce texte des éléments littéraires et thématiques utilisés dans le roman qu'il rédigea ensuite, *The Hand of Ethelberta*. La première de ces deux préoccupations, celle de respecter la vie privée de personnes l'ayant inspiré dans sa création de personnages et qui auraient été aisément reconnues par les natifs du Dorset, le décida également à

1 Brady, *The Short Stories of Thomas Hard*, *op. cit*., 157.
2 Pamela Dalziel ed., *Thomas Hardy: The Excluded and Collaborative Stories* (Oxford: Clarendon Press, 1992) ; Pamela Dalziel, *Thomas Hardy: An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*, *op. cit*.
3 Dalziel, *Thomas Hardy: An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*, *op. cit*., xiii.

renoncer à la publication en Grande-Bretagne de « The Doctor's Legend » et « Old Mrs Chundle » : ces deux nouvelles mettent en effet en scène d'importantes personnalités du comté dont les descendants vivaient encore à l'heure où Thomas Hardy rédigeaient ces textes. S'il songea un moment à inclure « The Doctor's Legend » dans *A Group of Noble Dames*, il se contenta finalement d'une publication en 1891 dans *The Independent*, un périodique américain. « Old Mrs. Chundle » est la seule nouvelle que Thomas Hardy n'ait jamais fait publier. Elle paraîtra après la mort de l'auteur, en 1929 à Philadelaphie dans *The Ladies' Home Journal*.

D. Classement générique

Le tragique et le comique peuvent être définis selon l'acception que Northrop Frye prête à ces termes dans *Anatomy of Criticism*. Le tragique naît ainsi de l'exclusion du héros du groupe auquel il cherche à appartenir.[1] Ce que dit André Jolles de l'univers tragique rejoint cette idée puisque pour lui, « le tragique survient […] quand ce qui doit être ne peut pas être ou quand ce qui ne peut pas être doit être ».[2] Le tragique provient, en d'autres termes, du non-aboutissment du désir, de « l'intention non réalisée », selon l'expression de Hardy (« the Unfulfilled Intention »),[3] qui est une conséquence de « réajustements et de compromis » menant généralement à « la destruction d'un rêve ».[4] La comédie pour Frye est alors le mouvement inverse puisqu'elle met en scène l'intégration de ce héros dans la société.[5] L'univers du conte que décrit André Jolles entre lui aussi dans ce cadre puisque là, « le merveilleux n'y est pas merveilleux mais naturel »,[6] il est « ce qu'on attend ».[7] Dans les contes, « les choses se passent […] comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer ».[8] L'intégration du héros dans son monde est justement ce qui devrait se passer. L'inverse du conte, l'anti-conte sera alors, selon l'oxymore d'André Jolles, un conte tragique.

Partant de là, les nouvelles peuvent être réparties en quatre dominantes établies en fonction de leur effet global ou final.[9] Chaque texte pouvant intégrer plusieurs dominantes, le classement est uniquement basé

---

1 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (London: Penguin Books, 1990) 39.
2 *Formes simples*, *op. cit*., 191.
3 *The Woodlanders*, (London: Penguin Books, 1994) 59.
4 Albert Elliott, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy* (New York: Russell & Russell, 1966) 28 et Penelope Vigar, *The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality* (London: The Athlone Press, 1974) 215 in Nathalie Bantz, « Thomas Hardy et *The Wessex Tales* : Crise de la perception du reel », *op. cit*., 20.
5 Northrop Frye, *op. cit*., 43.
6 *Formes simples*, *op. cit*., 192.
7 *Ibid*.
8 *Ibid*., 189. Italiques dans le texte.
9 Ce classement est à consulter en parallèle avec le rappel des schémas régissant les nouvelles. Il en ressort que la catégorie structurelle englobe celle du genre : quel que soit le genre auquel un texte appartient, son fonctionnement est avant tout fonction de la structure qui le régit.

sur l'impression d'ensemble donnée par le texte qui fait chaque fois apparaître une dominante.

Anecdote poétique[1]	« How I Built Myself a House » « A Tryst at an Ancient Earthwork »
Anecdote historique	« A Tradition of 1804 » « The Duke's Reappearance »
Anti-conte Sous genre : tragédie macabre ou surnaturelle, fin amère	« Master John Horseleigh, Knight » « The Withered Arm » « The Doctor's Legend » « Barbara of the House of Grebe » « Fellow-Townsmen » « On the Western Circuit » « Lady Mottisfont » « The Lady Icenway » « The Marchioness of Stonehenge » « An Imaginative Woman » « Squire Petrick's Lady » « The Lady Penelope » « The Duchess of Hamptonshire » « The Melancholy Hussar of the German Legion » « The Son's Veto » « For Conscience' Sake » « A Tragedy of Two Ambitions » « To Please His Wife » « The Fiddler of the Reels » « A Few Crusted Characters »[2] « A Changed Man » « Alicia's Diary »

1 Les occurrences en « je » extra-homo ou autodiégétique ressortissent de la poésie. Cela confirme nos conclusions.

2 Cette nouvelle est composée à la façon d'un mini recueil. Les histoires contées relevant tantôt de l'une tantôt de l'autre dominante, elle est à la fois en anti-conte et en conte.

	« The Grave by the Handpost » « Enter a Dragoon » « What the Shepherd Saw » « A Committee-Man of 'the Terror' » « The Romantic Adventures of a Milkmaid » « Old Mrs Chundle » « Destiny and a Blue Coat »
Conte Sous genre : comédie romantique, farce.	« The Honourable Laura » « The Waiting Supper » « A Mere Interlude » « Anna, Lady Baxby » « The Distracted Preacher » « A Few Crusted Characters »[1]

1 Voir note précédente.

E. Repérage chronologique[1]

Les nouvelles :	Vie et reste de l'oeuvre :
Mars 1865 : « How I Built Myself a House » pub. (*The Chamber's Journal*).	**1868** : le manuscrit de *The Poor Man and the Lady* est envoyé à quatre éditeurs mais est rejeté. **1869** : Hardy commence à travailler sur *Desperate Remedies*. **1870** : Hardy rencontre Emma **1871** : publication de *Desperate Remedies*. **1872** : publication de *Under the Greenwood Tree*. Hardy abandonne l'architecture pour se consacrer à l'écriture. **1873** : *A Pair of Blue Eyes* est publié en trois volumes.
Octobre 1874 : « Destiny and a Blue Coat » pub. (*The New York Times*).	**1874** : *Far from the Madding Crowd* est publié en feuilletons. Hardy épouse Emma. **1875** : *The Hand of Ethelberta* paraît en feuilletons. **1876** : Hardy commence la rédaction de *The Return of the Native*.
Début 1878 : « The Duchess of Hamptonshire » **Juillet 1878** : « An Indiscretion in the Life of an Heiress » pub. (*The New Quarterly Magazine*).	**1879** : *The Return of the Native* paraît en trois volumes. Hardy

1 La mention « pub. » indique la date de première publication, notamment lorsque la date de rédaction est manquante.

Fin 1879-début 1880 : « The Distracted Preacher »	commence des recherches au British Museum pour *The Trumpet Major*.
1880 : « Fellow-Townsmen »	**1880** : *The Trumpet Major* paraît en trois volumes. Inactivité de plusieurs mois due à la maladie.
1881 : « What the Shepherd Saw » pub.	
Automne 1881 : « The Honourable Laura »	**1881** : *A Laodicean*, que Hardy a rédigé principalement dans son lit, est publié en trois volumes.
1882 : « A Tradition of 1804 »	
Hiver 1882-1883 : « The Romantic Adventures of a Milkmaid »	**1882** *: Two on a Tower* paraît en trois volumes.
1883 : « The Three Strangers »	**1883** : *The Dorsetshire Labourer*
1884 : « Interlopers at the Knap »	**1884** : Hardy commence la rédaction de *The Mayor of Casterbridge*.
1885 : « A Tryst at an Ancient Earthwork » pub.	
Été 1885 : « A Mere Interlude »	
1887 : « Alicia's Diary » pub, « The Withered Arm » (pub. 1888).	**1886** : *The Mayor of Casterbridge* paraît en deux volumes. *The Woodlanders* est publié en feuilletons. **1887** : *The Woodlanders* paraît en trois volumes.
1888 : publication de *The Wessex Tales*	**1888** : publication de *The Profitable Reading of Fiction* Hardy commence à travailler sur *Tess of the D'Urbervilles*..
Janvier 1888 : « The Waiting Supper » pub.	
Juillet 1888 : « The Melancholy Hussar of the German Legion » (pub. 1890).	

Eté 1888 : « A Tragedy of Two Ambitions »	
1888-1889 : « The First Countess of Wessex », « The Lady Penelope »	
1888-1890 (date approximative) : « Old Mrs Chundle » (Pub. 1929 : *The Ladies' Home Journal*, Philadelphie)	**1889** : *Tess of the d'Urbervilles* est rejeté par le Tillotson's Fiction Bureau.
1890 : « Barbara of the House of Grebe », « The Marchioness of Stonehenge », « Lady Mottisfont », « The Lady Icenway », « Squire Petrick's Lady », « Anna, Lady Baxby »	**1890** : publication de *Candour in English Fiction*.
Fin 1890-début 1891 : « On the Western Circuit », « To Please His Wife », « A Few Crusted Characters »	
1891 : publication de *A Group of Noble Dames*	**1891** : *Tess of the D'Urbervilles* paraît en trois volumes. *The Science of Fiction* est publié.
1891 : « The Son's Veto » pub., « For Conscience' Sake » pub., « The Doctor's Legend » (Pub. mars 1891 : *The Independent*, New York)	
	1892 : *The Pursuit of the Well-Beloved* paraît en feuilletons.
1893 : « Master John Horseleigh, Knight » pub., « The Fiddler of the Reels »	**1893** : Hardy commence à écrire *Jude the Obscure*.
1894 : publication de *Life's Little Ironies*	
Avril 1894 : « An Imaginative Woman » pub.	
1896 : « A Committee-Man of 'The Terror' » pub., « The Duke's Reappearance »	**1895** : l'œuvre de Hardy est publiée, incluant la première édition de *Jude the Obscure.*
Mi-1897 : « the Grave by the	

Handpost » **1899-1900** : « A Changed Man », « Enter a Dragoon » **1913** : **publication de *A Changed Man***	**1897** : *The Well-Beloved* paraît dans l'édition des oeuvres complètes. **1898** : publication de *Wessex Poems.* **1901** : le recueil *Poems of the Past and Present* est publié. **1909** : *Time's Laughingstocks* est publié. **1912** : mort d'Emma. Deuxième édition des œuvres complètes. **1914** : *Satires of Circumstances* est publié. **1917** : *Moments of Vision* est publié. Hardy et sa seconde femme commencent à travailler sur ce qui sera *The Life of Thomas Hardy*. **1922** : *Late Lyrics and Later* est publié. **1925** : *Human Shows, Far Phantasies, Songs and Trifles* est publié. **1928** : mort de Hardy. Publication posthume de *Winter Words.*

F. Recueils et nouvelles, classement de 1912

The Wessex Tales (1888)

« The Three Strangers »
« A Tradition of 1804 »
« The Melancholy Hussar of the German Legion »
« The Withered Arm »
« Fellow-Townsmen
« Interlopers at the Knap »
« The Distracted Preacher »

A Group of Noble Dames (1891)

Dame the First. « The First Countess of Wessex »
Dame the second. « Barbara of the House of Grebe »
Dame the third. « The Marchioness of Stonehenge »
Dame the Fourth. « Lady Mottisfont »
Dame the Fifth. « The Lady Icenway »
Dame the Sixth. « Squire Petrick's Lady »
Dame the Seventh. « Anna, Lady Baxby »
Dame the Eighth. « The Lady Penelope »
Dame the Ninth. « The Duchess of Hamptonshire »
Dame the Tenth. « The Honourable Laura »

Life's Little Ironies (1894)

« An Imaginative Woman »
« The Son's Veto »
« For Conscience' Sake »
« A Tragedy of Two Ambitions »
« On the Western Circuit »
« To Please His Wife »
« The Fiddler of the Reels »
« A Few Crusted Characters »

A Changed Man (1913)

« A Changed Man »
« The Waiting Supper »
« Alicia's Diary »
« The Grave by the Handpost »
« Enter a Dragoon »
« A Tryst at an Ancient Earthwork »
« What the Shepherd Saw »
« A Committee-Man of 'The Terror' »
« Master John Horseleigh, Knight »
« The Duke's Reappearance »
« A Mere Interlude »
« The Romantic Adventures of a Milkmaid »

Uncollected Stories

« How I Built Myself a House »
« Destiny and a Blue Coat »
« An Indiscretion in the Life of an Heiress »
« Old Mrs Chundle »
« The Doctor's Legend »

G. The Angel in the House (1854-1862)

Ce long poème, qui compte plus de vingt mille mots est publié en 1854 et révisé jusqu'en 1862. Son auteur, Coventry Patmore, s'est inspiré de sa propre femme Emily pour y dresser un portrait de la femme victorienne parfaite. Extrait :

Man must be pleased; but him to please
Is woman's pleasure; down the gulf
Of his condoled necessities
She casts her best, she flings herself.
How often flings for nought, and yokes
Her heart to an icicle or whim,
Whose each impatient word provokes
Another, not from her, but him;
While she, too gentle even to force
His penitence by kind replies,
Waits by, expecting his remorse,
With pardon in her pitying eyes;
And if he once, by shame oppress'd,
A comfortable word confers,
She leans and weeps against his breast,
And seems to think the sin was hers;
Or any eye to see her charms,
At any time, she's still his wife,
Dearly devoted to his arms;
She loves with love that cannot tire;
And when, ah woe, she loves alone,
Through passionate duty love springs higher,
As grass grows taller round a stone.

H. DOMICILIUM (composé entre 1857 et 1860)[1]

It faces west, and round the back and sides
High beeches, bending, hang a veil of boughs,
And sweep against the roof. Wild honeysucks
Climb on the walls, and seem to sprout a wish
(if we may fancy wish of trees and plants)
To overtop the apples-trees hard by.

Red roses, lilacs, variegated box
Are there in plenty, and such hardy flowers
As flourish best untrained. Adjoining these
Are herbs and esculent; and farther still
A field; Then cottages with trees, and last
The distant hills and sky.

Behind, the scene is wilder. Heath and furze
Are everything that seems to grow and thrive
Upon the uneven ground. A stunted thorn
Stands here and there, indeed; and from a pit
An oak uprises, springing from a seed
Dropped by some bird a hundred years ago.

In days bygone —
Long gone — my father's mother, who is now
Blest with the blest, would take me out to walk.
At such a time I once inquired of her
How looked the spot when first she settled here.
The answer I remember. 'Fifty years
Have passed since then, my child, and change has marked
The face of all things. Yonder garden-plots
And orchards were uncultivated slopes

1 *The Life of Thomas Hardy*, *op. cit.*, 4. Les poèmes qui suivent sont rangés chronologiquement selon la date de leur composition, ou, si celle-ci n'est pas connue, en fonction de l'année de publication du recueil auquel ils appartiennent.

O’ergrown with brambles bushes, furze and thorn:
That road a narrow path shut in by ferns,
Which, almost trees, obscured the passer-by.’

‘Our house stood quite alone, and those tall firs
And beeches were not planted. Snakes and efts
Swarmed in the summer days, and nightly bats
Would fly about our bedrooms. Heathcroppers
Lived on the hills, and were our only friends;
So wild it was when first we settled here.’

I. Her Dilemma (1866)[1]

The two were silent in a sunless church,
Whose mildewed walls, uneven paving-stones,
And wasted carvings passed antique research;
And nothing broke the clock's dull monotones.

Leaning against a wormy poppy-head,
So wan and worn that he could scarcely stand,
— For he was soon to die, — he softly said,
« Tell me you love me! » — holding hard her hand.

She would have given a world to breathe « yes » truly,
So much his life seemed hanging on her mind,
And hence she lied, her heart persuaded throughly,
'Twas worth her soul to be a moment kind.

But the sad need thereof, his nearing death,
So mocked humanity that she shamed to prize
A world conditioned thus, or care for breath
Where Nature such dilemmas could devise.

1 Ce poème est inclus dans *Wessex Poems*, paru en 1898.

J. A POOR MAN AND A LADY[1]

We knew it was not a valid thing,
And only sanct in the sight of God,
(To use your phrase), as with fervent nod
You swore your assent when I placed the ring
On your pale slim hand. Our whispering
Was soft as the fan of the turtledove
That round our heads might have seemed to wing;
So solemn were we; so sincere our love.

We could do no better; and thus it stood
Through a time of timorous secret bliss,
Till we were divided, and never a kiss
Of mine could touch you, or likelihood
Illume our sky that we might, or should
Be each to each in the world's wide eye
What we were unviewed; and our vows make good
In the presence of parents and standers by.

I was a striver with deeds to do,
And little enough to do them with,
And a comely woman of noble kith,
With a courtly match to make, were you;
And we both were young; and though sterling-true,

---

1 Il n'y a guère d'informations quant à la date de composition de ce poème qui paraît en 1925 dans *Human Shows, Far Phantasies, Songs, and Trifles*. Voici ce que dit Dennis Taylor au sujet des poèmes non dates : « If Hardy dated some of his poems in order to signal their experimental background, why did he not date all his poems? […] I do not know why Hardy did not date all his poems » in « The Chronology of Hardy's Poetry », *The Thomas Hardy Journal*, (October 2001) [46-63] 59. Voir aussi « The Chronology of Hardy's Poetry », *The Thomas Hardy Journal* (May 2001) 43-57 ; (February 2002) 35-53. Je suis redevable pour ces références à William Morgan, directeur et concepteur de la *Hardy Poetry Page* sur le site de *The Thomas Hardy Association* (TTHA). A ma question concernant les dates de composition de « A Poor Man and a Lady », « Tess's Lament » et « The Torn Letter », il répond : « If there's any evidence out there about dating your three poems, I'd wager that Dennis would have found it ».

You had proved to our pledge under previous strains,
Our 'union,' as we called it, grew
Less grave to your eyes in your town campaigns.

Well: the woeful neared, you needn't be told:
The current news-sheets clarioned soon
That you would be wived on a summer noon
By a man of illustrious line and old:
Nor better nor worse than the manifold
Of marriages made, had there not be
Our faith-swearing when fervent-souled,
Which, to me, seemed a breachless bar between.

We met in a Mayfair church, alone:
(The request was mine, which you yielded to.)
« But we were not married at all! » urged you:
« Why, of course we were! » I said. Your tone,
I noted, was world-wise. You went on:
« 'Twas sweet while it lasted. But you well know
That law is law. He'll be anon,
My husband really. You, Dear, weren't so. »
« I wished — but to learn if — » faltered I,
And stopped. « But I'll sting you not. Farewell! »
And we parted. — Do you recall the bell
That tolled by chance as we said good-bye? . . .
I saw you no more. The track of a high,
Sweet, liberal lady you've doubtless trod.
— All's past! No heart was burst thereby,
And no one knew, unless it was God.

K. When I Set Out for Lyonnesse (1870)[1]

When I set out for Lyonnesse,
A hundred miles away,
The rime was on the spray,
And starlight lit my lonesomeness
When I set out for Lyonnesse
A hundred miles away.

What would bechance at Lyonnesse
While I should sojourn there
No prophet durst declare,
Nor did the wisest wizard guess
What would bechance at Lyonnesse
While I should sojourn there.

When I came back from Lyonnesse
With magic in my eyes,
All marked with mute surmise
My radiance rare and fathomless,
When I came back from Lyonnesse
With magic in my eyes!

1 *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries with Miscellaneous Pieces*, publié en 1914.

L. SHE AT HIS FUNERALS (187—)[1]

They bear him to his resting place —
In slow procession sweeping by;
I follow at a stranger's space
His kindred they, his sweetheart I.
Unchanged my gown of garish dye,
Though sable-sad is their attire;
But they stand round with griefless eye,
Whilst my regret consumes like fire!

1 Ce poème est inclus dans *Wessex Poems* publié en 1898.

M. TESS'S LAMENT[1]

I

I would that folk forgot me quite,
Forgot me quite!
I would that I could shrink from sight,
And no more see the sun.
Would it were time to say farewell,
To claim my nook, to need my knell,
Time for them all to stand and tell
Of my day's work as done.

II

Ah! dairy where I lived so long,
I lived so long;
Where I would rise up stanch and strong,
And lie down hopefully.
'Twas there within the chimney-seat
He watched me to the clock's slow beat —
Loved me, and learnt to call me Sweet,
And whispered words to me.

III

And now he's gone; and now he's gone; . . .
And now he's gone!
The flowers we potted perhaps are thrown
To rot upon the farm.
And where we had our supper-fire
May now grow nettle, dock, and briar,
And all the place be mould and mire
So cozy once and warm.

---

1 Pour Dennis Taylor (« The Chronology of Hardy's Poetry », *op. cit*.), ce poème a très certainement été composé peu de temps après le roman, autrement dit après 1891. Il paraît en 1902 dans *Poems of the Past and Present.*

IV

And it was I who did it all,
Who did it all;
'Twas I who made the blow to fall
On him who thought no guile.
Well, it is finished — past, and he
Has left me to my misery,
And I must take my Cross on me
For wronging him awhile.

V

How gay we looked that day we wed,
That day we wed!
« May joy be with ye! » they all said
A-standing by the durn.
I wonder what they say o'us now,
And if they know my lot; and how
She feels who milks my favourite cow,
And takes my place at churn!

VI

It wears me out to think of it,
To think of it;
I cannot bear my fate as writ,
I'd have my life unbe;
Would turn my memory to a blot,
Make every relic of me rot,
My doings be as they were not,
And gone all trace of me!

N. On Martock Moor (1899)[1]

I

My deep-dyed husband trusts me,
He feels his mastery sure,
Although I leave his evening hearth
To walk upon the moor.

II

—I had what wealth I needed,
And of gay gowns a score,
And yet I left my husband's house
To muse upon the moor.

III

O how I loved a dear one
Who, save in soul, was poor!
O how I loved the man who met
Me nightly on the moor.

IV

I'd feather-beds and couches
And carpets for the floor,
Yet brighter to me was, at eves,
The bareness of the moor.

V

There was a dogging figure,
There was a hiss of "Whore!"
There was a flounce at Weir-water
One night upon the moor. . .

---

1 *Human Shows, Far Phantasies, Songs, and Trifles*, 1925.

VI

Yet I do haunt there, knowing
By rote each rill's low pour,
But only a fitful phantom now
Meets me upon the moor.

O. A Trampwoman's Tragedy (1902)[1]

I

From Wynyard's Gap the livelong day,
The livelong day,
We beat afoot the northward way
We had travelled times before.
The sun-blaze burning on our backs,
Our shoulders sticking to our packs,
By fosseway, fields, and turnpike tracks
We skirted sad Sedge-Moor.

II

Full twenty miles we jaunted on,
We jaunted on,
My fancy-man, and jeering John,
And Mother Lee, and I.
And, as the sun drew down to west,
We climbed the toilsome Polden crest,
And saw, of landskip sights the best,
The inn that beamed thereby.

III

Ay, side by side
Through the Great Forest, Blackmoor wide,
And where the Parret ran. We'd faced the gusts on Mendip ridge,

1 *Time's Laughingstocks*, 1909.

Had crossed the Yeo unhelped by bridge,
Been stung by every Marshwood midge,
I and my fancy-man.

IV

Lone inns we loved, my man and I,
My man and I;
'King's Stag', 'Windwhistle' high and dry,
'The Horse' on Hintock Green,
The cosy house at Wynyard's Gap,
'The Hut', renowned on Bredy Knap,
And many another wayside tap
Where folk might sit unseen.

V

O deadly day, O deadly day! —
I teased my fancy man in play
And wanton idleness.
I walked alongside jeering John,
I laid his hand my waist upon;
I would not bend my glances on
My lover's dark distress.

VI

Thus Poldon top at last we won,
At last we won,
And gained the inn at sink of sun
Far-famed as 'Marshal's Elm'.
Beneath us figured tor and lea,
From Mendip to the western sea —

I doubt if any finer sight there be
Within this royal realm.

VII

Inside the settle all a-row —
All four a-row
We sat, I next to John, to show
That he had wooed and won.
And then he took me on his knee,
And swore it was his turn to be
My favoured mate, and Mother Lee
Passed to my former one.

VIII

Then in a voice I had never heard,
I had never heard,
My only love to me: « One word,
My lady, if you please!
Whose is the child you are like to bear? —
His? After all my months o' care? »
Gods knows 'twas not! But, O despair!
I nodded — still to tease.

IX

Then he sprung, and with his knife —
And with his knife,
He let out jeering Johnny's life,
Yes; there at set of sun.
The slant ray through the window nigh
Gilded John's blood and glazing eye,

Ere scarcely Mother Lee and I
Knew that the deed was done.

X

The taverns tell the gloomy tale,
The gloomy tale,
How that at Ivel-Chester jail
My love, my sweetheart swung;
Though stained till now by no misdeed
Save one horse ta'en in time of need;
(Blue Jimmy stole right many a steed
Ere his last fling he flung.)

XI

Thereaft I walked the world alone
Alone, alone!
On his death-day I' gave my groan
And dropt his dead-born child.
'Twas nigh the jail, beneath a tree,
None tending me; for Mother Lee
Had died at Glaston, leaving me
Unfriended on the wild.

XII

And in the night as I lay weak,
As I lay weak, the leaves a-falling on my cheek,
The red moon low declined —
The ghost of him I'd die to kiss
Rose up and said: « Ah, tell me this!
Was the child mine, or was it his?

Speak, that I my rest may find! »

XIII

O doubt but I told him then,
I told him then,
That I had kept me from all men
Since we joined lips and swore.
Whereat he smiled, and thinned away
As the wind stirred to call up day . . .
—'Tis past! And here alone I stray
Haunting the Western Moor.

P. The Torn Letter[1]

I

I tore your letter into strips
That ducks preen out in changing weathers
Upon the shifting ripple-tips.

II

I seemed to see you in a vision,
And hear you say: 'Why this derision
Of one drawn to you, though unknown?'

III

Yes, eve's quick mood had run its course,
The night had cooled my hasty madness;
I suffered a regretful sadness
Which deepened into real remorse.

IV

I thought what pensive patient days
A soul must know of grain so tender,
How much of good must grace the sender
Of such sweet words in such bright phrase.

1 Publié pour la première fois dans *The English Review* en 1910 puis en 1914 dans le recueil *Satires of Circumstances*, les deux dernières strophes ayant été retravaillées. Ces informations me viennent d'un courriel de Betty Cortus (vice présidente de *The Thomas Hardy Association*)

V

Uprising then, as things unpriced
I sought each fragment, patched and mended;
The midnight whitened ere I had ended
And gathered words I had sacrificed.

VI

But some, alas, of those I threw
Were past my search, destroyed for ever:
They were your name and place; and never
Did I regain those clues to you.

VII

I learnt I had missed, by rash unheed,
My track; that, so the Will decided,
In life, death, we should be divided,
And at the sense I ached indeed.

VIII

That ache for you, born long ago,
Throbs on; I never could outgrow it.
What a revenge, did you but know it!
But that, thank God, you do not know.

Q. A DREAM OR NO (février 1913)[1]

Why go to Saint-Juliot? What's Juliot to me?
Some strange necromancy
But charmed me to fancy
That much of my life claims the spot as its key.

Yes. I have had dreams of that place in the West,
And a maiden abiding
Thereat as in hiding;
Fair-eyed and white-shouldered, broad-browed and brown-tressed.

And of how, coastward bound on a night long ago,
There lonely I found her,
The sea-birds around her,
And other than nigh things uncaring to know.

So sweet her life there (in my thought has it seemed)
That quickly she drew me
To take her unto me,
And lodge her long years with me. Such have I dreamed.

But nought of that maid from Saint-Juliot I see;
Can she ever have been here,
And shed her life's sheen here,
The woman I thought a long housemate with me?

Does there even a place like Saint-Juliot exist?
Or a Vallency Valley
With stream and leafed alley,
Or Beeny, or Bos with its flounce flinging mist?

---

1 *Satires of Circumstances. Lyrics and Reveries*. 1914.

R. HE FEARS HIS GOOD FORTUNE[1]

There was a glorious time
At an epoch of my prime;
Mornings beryl-bespread,
And evenings golden-red;
        Nothing gray:
And in my heart I said,
« However this chanced to be,
It is too full for me,
Too rare, too rapturous, rash,
Its spell must close with crash
        Some day! »

The radiance went on
Anon and yet anon,
And sweetness fell around
Likle manna on the ground.
        « I've no claim, »
Said I, « to be this crowned:
I am not worthy this: —
Must it not go amiss? —
Well. . . let the end foreseen
Come duly! — I am serene. »
        —And it came.

1 Ce poème paraît dans *Moments of Vision* en 1917. Sa date de composition n'est pas connue.

S. IMAGININGS[1]

She saw herself a lady
With fifty frocks in wear,
And rolling wheels, and rooms the best,
And faithful maidens' care,
And open lawns and shady
For weathers warm or drear.

She found herself a striver,
All liberal gifts debarred,
With days of glooms, and movements stressed,
And early visions marred,
And got no man to wive her
But one whose lot was hard.

Yet in the moony night-time
She steals to stile and lea
During his heavy slumberous rest
When homecome wearily,
And dreams of some best bright-time
She knows can never be.

1 Ce poème fait partie de *Moments of Vision*.

Bibliographie :

1. Œuvres de Thomas Hardy

Les nouvelles

Collected Short Stories. London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1988.

Les romans

Desperate Remedies. London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1986. (1871).
Under the Greenwood Tree. London: Penguin Popular Classics, 1994. (1872).
A Pair of Blue Eyes. London: Penguin Popular Classics, 1994. (1873).
Far from the Madding Crowd. London: Penguin Popular Classics, 1994. (1874).
The Hand of Ethelberta. London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1986. (1875).
The Return of the Native. London: Penguin Popular Classics, 1994. (1879).
The Trumpet Major. New York: Saint Martin's Press, 1950. (1880).
A Laodicean. London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1985. (1881).
Two on a Tower. London: Macmillan, The New Wessex Edition, 1986. (1882).
The Mayor of Casterbridge. London: Penguin Books, 1985. (1886).
The Woodlanders. London: Penguin Books, 1994. (1887).
Tess of the D'Urbervilles. Oxford: Oxford University Press, 1988. (1891).
Jude the Obscure. London: Penguin Books Ltd, 1985. (1895).
The Pursuit of the Well-Beloved. London: Macmillan, The New Wessex Edition,1975. (1897).

Les poèmes

The Works of Thomas Hardy. Ware: Wordsworth Editions, 1994.

Les essais[1]

« The Dorsetshire Labourer ». *Longman's Magazine*, Juillet 1883.

« The Profitable Reading of Fiction ». *Forum*, New York, Mars 1888.

« Candour in English Fiction ». *Eclectic Magazine*, New York, Mars 1890.

« The Science of Fiction ». *The New Review*, Avril 1891.

2. Théorie littéraire, grammaticale, stylistique

Bakhtine, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil 1970.
—. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communication 8.* Paris : Seuil 1981, 7-33.

Bokobza, Serge F. « Déictique énonciatrice et poétique : Les fonctions du titre ». *French Literature Series*, vol. xi : *The French Novel*. *Theory and Practice*, (The University of South Carolina: SCUP) [33-46]

Bony, Alain. « Non, la figure de l'auteur n'est pas une figure imposée », *Cycnos*, Volume 14 n°2. Mis en ligne le 18 juin 2008. http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=1408

Bougnoux, Daniel. « Destins de l'image », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 44, automne 1991, 267-280.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984, 1998.

Cervoni, Jean. *L'Enonciation*. Paris : PUF, 1987.

Coltier, Danielle. « Introduction aux paroles de personnage. Fonctions et fonctionnement ». *Pratiques*, 64. 69-111.

Combettes, Bernard. « Enoncé, énonciation et discours rapporté ». *Pratiques*, 65. Mars 1990, 97-111.

Cordesse, Gérard, Gérard Lebas & Yves Le Pellec. *Langages littéraires*. *Textes d'anglais*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1991.

1 Ces essais sont reproduits dans Orel Harold ed. *Thomas Hardy's Personal Writings*, cité ci-après. Les dates indiquées sont celles de leur première publication.

Cornelier, Bruno. « La Femme charcutée », *Cadrage.net*, 2001. http://www.cadrage.net/films/hannibal/hannibal.html

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.

Decroix, Maurice. *Introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot, 1987.

Doppagne, Albert. *La Bonne ponctuation*. Paris : Duculot 1998.

Drillon, Jacques. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, 1991.

Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris : Les Editions de Minuit, 1984.

Eliot, Simon & W. R Owens. *A Handbook to Literary Research*. London: Routledge, 1998.

Felluga, Dino. « Modules on Butler: On Performativity ». *Introductory Guide to Critical Theory*.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. London: Penguin Books, 1990.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
—. *Palimpsestes*. Seuil : Paris, 1982.
—. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
—. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

Groussier, M. L. & G. Chantefort. *Grammaire anglaise et thèmes construits*. Paris : Hachette université, 1975.

Jenny, Laurent. « Dialogisme et polyphonie ». *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003. http://www.unige.ch/framo/enseignements/methodes/dialogisme/

Jolles, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'Ironie comme trope ». *Poétique* 41, 1980. 108-127.
—. *L'Enonciation*. Paris : Armand Colin, 1999.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: OUP, 1968.

Larson, Jil. Ethics and Narrative in the English Novel. Cambridge: CUP, 2001.
Lejeune Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.

Maingueneau, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris : Hachette Université, 1976.
—. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1986.
—. *Les Termes-clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996.
—. *Analyser les textes de communication*. Paris : Nathan, 2002.

Mepham, John (Kingston University). « Stream of Consciousness ». *The Literary Encyclopedia*. Oct. 2003.
http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1062

Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

Page, Norman. *Speech in the English Novel*. London: Longman, 1973.

Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

Shires, Linda M. ed. *Telling Stories: a Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

Tasse,l Alain. « Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac ». *Cahiers de narratologie 7*, 1996. Université de Nice, Sophia Antipolis : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
—. (textes réunis et présentés par). « Les Frontières du récit ». *Narratologie* 2, 1999. Université de Nice-Sophia Antipolis. Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaiens de Nice.

Tibi, Pierre. « La Nouvelle. Essai de compréhension d'un genre ». *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 4, printemps 1995, 7-61.

Vitoux, Pierre. « Le Jeu de la focalisation ». *Poétique*, 51, 1982. 359-368.

3. Travaux sur la nouvelle

Andrès, Philippe. *La Nouvelle*. Paris : Ellipses, 1998.

Aubrit, Jean-Pierre. *Le Conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, 1997.

Badonnel, Patrick & Claude Maisonnat. *La Nouvelle anglo-saxonne. Initiation à une lecture psychanalytique*. Paris : Hachette Supérieur, 1998.

Baldwin, Dean. « The Tardy Evolution of the British Short Story ». *Studies in Short Fiction*, 30, 1993. 23-33.

Beachcroft, T. O. *The Modest Art. A Survey of the Short Story in English*. Oxford: OUP, 1968.

Bonheim, Helmut. *Narrative Modes. Technique of the Short Story*. Cambridge UK: DS Brewer, 1986.

Carlier, Christophe. *La Clef des contes*. Paris : Ellipses, 1998.

Dezutter, Olivier & Thierry Hulhoven. *La Nouvelle*. Bruxelles : Didier Hatier, 1991.

Garcier, Fabienne. *La Nouvelle irlandaise moderne : Métamorphose d'un genre (1880-1960).* Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines, Université de Bourgogne, 2001.

Godenne, René. *La Nouvelle française*. Paris : PUF, 1974.

Goyet, Florence. *La Nouvelle. 1870-1925*. PUF, 1993.

Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod, 1993.

Hanson, Clare. *Short Stories and Short Fiction*. London: Macmillan, 1985.

Harris, V. Wendell. « English Short Fiction in the Nineteenth Century ». *Studies in Short Fiction*, vol. 6, 1969, 1-92.

O'Faolain, Sean. *The Short Story*. Bristol : Bristol Typesetting Co Ltd, 1972.

O'Connor, Frank. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. London: Macmillan, 1965.

Orel, Harold. *The Victorian Short Story. Development and Triumph of a Genre*. Cambridge: CUP, 1986.

Ozwald, Thierry. *La Nouvelle*. Paris : Hachette, 1994.

« Problématique de la nouvelle ». *Revue de littérature comparée*, 4. Paris : Librairie Michel Didier, 1976.

Shaw, Valérie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London & New York: Longman, 1983.

4. Littérature et civilisation britanniques

Altick, Richard D. *The English Common Reader*. Chicago: UCP, 1957.

Chapman, Raymond. *Forms of Speech in Victorian Fiction*. London & New York: Longman, 1994.

Charlot, Monica & Roland Marx. *La Société victorienne*. Paris : Armand Colin, 1978.

Cunningham, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel*. London: Macmillan, 1978.

Dowling, Linda. « The Decadent and the New Woman in the 1890's ». *Nineteenth Century Fiction*, vol. 33, 4, mars 1979, 434-453.

Griest, Guinevre L. *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*. South Devon House: Newton Abbott, 1970.

Haller, Dorothy. « Bastardy and Baby Farming in Victorian England ». *The Student Historical Journal*, Loyola University, vol. 21, http://www.loyno.edu/~history/journal/1989-0/haller.htm

Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind. 1830 1870*. New Haven & London: Yale University Press, 1957.

Leavis, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus, 1965.

Marsden, Gordon. *Victorian Values*. London & New York: Longman, 1990.

Melani, Lilia, « The Angel in the House ». http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel/19c/thackeray/angel.html

Miller, J. Hillis. *The Form of Victorian Fiction*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1968.

Shires, Linda M. ed. *Rewriting the Victorians. Theory, History and the Politics of Gender*. New York and London: Routledge, 1992.

Showalter, Elaine. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle. London: Virago Press, 1992.

5. Ouvrages sur Thomas Hardy

Biographies, lettres, études biographiques et bibliographiques

Gatrell, Simon. *Hardy the Creator: A Textual Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Hardy, F. E. *The Life of Thomas Hardy. 1840-1928*. London: Macmillan, 1962.

Millgate, Michael. *Thomas Hardy. A Biography*. Oxford: OUP, 1982.
—. ed. The Life and Work of Thomas Hardy by Thomas Hardy London: Macmillan, 1984.

Orel, Harold ed. *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan, 1967.

Page, Norman ed. *Oxord Reader's Companion to Hardy*. Oxford: OUP, 2000.

Purdy, R. & Michael Millgate. ed. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon Press, 1978. 6 vols.

Purdy, Richard. *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

La langue de Thomas Hardy

Chapman, Raymond. *The Language of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1990.

Elliott, Ralph W. *Thomas Hardy's English*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.

Taylor, Dennis. *Hardy's Language and Victorian Philology*. Oxford: Clarendon press, 1993

Etudes

Boumelha, Penny. *Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: Harvester Press, 1982.

Cox, R. G. *Thomas Hardy. The Critical Heritage*. London and New York: Routledge, 1979.

Davis, Eugene W. « Author v. Narrator: Thomas Hardy the Novelist a Century Later ». *The Thomas Hardy Journal*, Jan. 1986, 17-27.

Draper, R. P. « The Feminine Voice in the Poetry of Thomas Hardy ». *The Thomas Hardy Journal*, Feb. 1992, 71-83.

Dutta, Shanta. *Ambivalence in Hardy. A Study of his Attitude to Women*. London: Macmillan, 2000.

Ebbatson, Roger. *Hardy: The Margin of the Unexpressed*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993.

Elvy, Margaret. *Sexing Hardy. Thomas Hardy and Feminism*. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 1998, 2007.

Farrelly, Carol. « Hardy, Candour and the Doll of English Fiction ». *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 2002, 73-83.

Garson, Marjorie. *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Green, Laura. « 'Strange [In]difference of Sex': Thomas Hardy, the Victorian Man of Letters, and the Temptation of Androgyny ». *Victorian Studies*, 38:4, summer 1995, 523-549.

Gunn, Thom. « The Influence of Ballad Form ». *Thomas Hardy. Critical Assessments*. ed. Graham Clarke (East Sussex: Helm Information Ltd, 1993) 315-329.

Higonnet, Margaret M. *The Sense of Sex. Feminist Perspectives on Hardy.* Urbana & Chicago: UIP, 1993.

Kramer, Dale ed. *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1979.
—. *The Cambridge Companion to Thomas Hardy.* Cambridge: CUP, 1999.

Mallett, Phillip. « 'You Were She': Hardy, Emma and the Poems of 1912-13 ». *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 2004, 54-75

Minogue, Sally. « The Dialect of Common Sense: Hardy, Language and Modernity ». *The Thomas Hardy Journal*, Autumn 2007, 156-172.

Morgan, Rosemarie. *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London and New York: Routledge, 1988.

Ramel, Annie. « 'Poor Wounded Name' : Le nom blessé dans *Tess of the D'Urbervilles* ». *Etudes anglaises*, vol. 44, octobre 1991, 386-398.
—. « L'un distinct ou l'indistinct ? Le destin tragique de Tess ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, Montpellier, vol. 35, avril 1992, 201-216.

—. « The Other in *Tess of the D'Urbervilles*: The Alter/Altar of Sacrifice ». *Ranam, Recherches anglaises et nord-américaine*s, vol. 36, 2003, 99-109.

—. « La Voix étranglée de Tess ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, Montpellier, vol. 65, avril 2007, 97-114.

Sumner, Rosemary.« Indeterminacy in Hardy's Novels and Poetry ». *The Thomas Hardy Journal*, May 1989. 33-45.
—. « Discoveries of Dissonance: Hardy's Late Fiction ». *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 1995. 79-89.
—. *A Route to Modernism. Hardy, Lawrence, Woolf*. London: Macmillan, 2000.

Taylor Dennis. « The Chronology of Hardy's Poetry ». *The Thomas Hardy Journal*, May 2001, 43-57; October 2001, 46-63; February 2002, 35-53.

Tolfree, Patrick (review). « Phillip Mallett ed., *Thomas Hardy: Texts and Contexts* (Palgrave Macmillan, 2002) ». *The Thomas Hardy Journal*, February 2004, 68-76.

Travaux sur les nouvelles

Bantz, Nathalie, « A Reading of the *Wessex Tales* ». *The Thomas Hardy Journal*, vol. xix, May 2003, 25-32.

Benazon, Michael. « The Romantic Adventures of a Milkmaid: Thomas Hardy's Modern Romance ». *English Studies in Canada*, 5:1, 1979, 56-65.

Brady, Kristin. *The Short Stories of Thomas Hardy. Tales of Past and Present*. London: Macmillan, 1982.

Cassis, A. F. « A Note on the Structure of Thomas Hardy's Short Stories ». *Colby Library Quarterly* 10, 1974, 287-296

Dalziel, Pamela. « Hapless '*Destiny*': An Uncollected Story of Marginalised Lives ». *The Thomas Hardy Journal*, May 1992, 41-49.
—. ed. *An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*. Oxford: OUP, 1994.

Doel, Geoffrey. « The Supernatural Background to 'The Romantic Adventures of a Milkmaid' by Thomas Hardy ». *Somerset and Dorset Notes and Queries* 30, 1978, 324-335.

Escuret, Annie. « Une Nouvelle de T. Hardy: 'The Waiting Supper' ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 8, 1979, 39-52.

Giordano, Frank R. « Characterization and Conflict in Hardy's 'The Fiddler of the Reels' ». *Texas Studies in Literature and Language* 17, 1975-1976. 617-633.

Haarder, Andreas. « Fatalism and Symbolism in Hardy. An Analysis of 'The Grave by the Handpost' ». *Orbis Litterarum* 34, 1979. 227-237.

Healey, Frank G. « A Further Note on 'A Tradition of Eighteen Hundred and Four' ». *The Thomas Hardy Journal*, oct. 1992. 84-86.

Howe, Irving. « A Note on Hardy's Stories ». *The Hudson Review* 19, 1966-1967. 259-266.

Johnson, Suzanne R. « Another Historic Channel Crossing: Hardy's 'A Tradition of Eighteen Hundred and Four' ». *The Thomas Hardy Journal*, Feb. 1995, 43-50.

Keys, Romey T. « Hardy's Uncanny Narrative: A Reading of 'The Withered Arm' ». *Texas Studies in Literature and Language* 27, 1985. 106-123.

King, Kathryn. « Hardy's 'A Tradition of Eigtheen Hundred and Four' and the Anxiety of Invention ». *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 2002, 20-26.

Lawrence, Berta. « Thomas hardy and the Duke of Monmouth ». *The Thomas Hardy Journal*, Oct. 1986, 56-58.

Malone, Martin. « 'Lost under the Stress of an Old Idea': Pre-Modern Epiphanies in Hardy's Short Stories ». *The Thomas Hardy Journal*, Autumn 2007, 39-55.

Ray, Martin. *A Textual History of Hardy's Short Stories*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Richardson, Angelique. « The Biologization of Romance in Hardy's *A Group of Noble Dames* ». *The Thomas Hardy Journal*, May 1998. 59-76.

Smith, J. B. « Dialect in Hardy's Short Stories ». *Thomas Hardy Annual* 3. 79-92.

Wing, George. « *A Group of Noble Dames*: Statuesque Dynasties of Delightful Wessex ». *Thomas Hardy Annual* 5. 75-101.

6. Fiction, essais, autres études

Barthes, Roland. « Le Neutre ». Cours au Collège de France, 18 février 1978. Consultable sur Internet

Chaucer, Geoffrey*. Contes de Canterbury*. Paris : Aubier, Editions Montaigne, 1942.

Dujardin, Edouard. *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Plon, 1973. (1886)

Gay, John. *The Beggar's Opera*. London: Penguin Books, 1986. (1728)

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Grafton Books, 1988.

Katsuaki, Taira. « Virginia Woolf: In Search of a New Reality ». *Bulletin of Education*, Facutly of Education, University of the Ryukyus Repository, vol 36, 1990, 169-179.
ir.lib.u-ryukyu.ac.jp/bitstream/123456789/1059/1/Vol36p169.pdf

Landragin, Frédéric. « Saillance physique et saillance cognitive »*. Corela*, Volume 2, numéro 2, 2004.
http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=142

Leduc, Guyenne & Christine Bard. *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Lee, Phil. « Eye and Gaze », *Theories of Media*, *Keywords Glossary*. Department of Art History, The University of Chicago. Winter 2003.
http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/eyegaze.htm

Newton, Ken (University of Dundee). « The Rainbow » *The Literary Encyclopedia.* Nov. 1, 2002.
http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=10539

Robson, John M. ed. *Essays on Equality, Law, and Education*, *The Collected Works of John Stuart Mill*. Toronto: University of Toronto Press, London: Routledge and Kegan Paul, 1963-1991, 33 vols. *The Online Library of Liberty* (http://oll.libertyfund.org/).

Tonelli, Giorgio. « Taste in the History of Aesthetics from the Renaissance to 1770 ». *Dictionary of the History of Ideas,* vol. 4, 355.

Woolf, Virginia. *The Death of the Moth and Other Stories*. San Diego, New York London: Harvest Books, 1942.

7. Travaux universitaires

Bantz, Nathalie. « Thomas Hardy et The Wessex Tales : Crise de la perception du réel ». Mémoire de D.E.A, Université de Metz, Octobre 1998.

Coulibali, Oumar. *Les Tensions du récit dans les nouvelles de Thomas Hardy*. Thèse de Doctorat. Montpellier III, 1985.

Gadoin, Isabelle. *Construction de l'espace fictif dans les « Romans de caractère et d'environnement » de Thomas Hardy : espace représenté et espace représentant*. Thèse de Doctorat, Paris III, 1993.

Index des mots clés :

Absence :
— du narrateur : 12 ; 57 ; 59 ; 98 ; 115 ; 125 ; 132 ; 216 ; 300 ; 308 ; 327 ; 377 ; 441.
dialectique de l'— et de la présence : 13 ; 19 ; 38 ; 53 ; 57 ; 59 ; 63 ; 73 ; 150 ; 328 ; 339 ; 424.
— et présence : 24 ; 66 ; 122 ; 137 ; 141 ; 151.
— et distance : 39 ; 131.
équilibre —/présence : 39 ; 40 ; 41 ; 43 ; 46 ; 49 ; 50 ; 51 ; 52 ; 53 ; 58 ; 79 ; 116.
jeu de l'— et de la présence : 40 ; 50.
narrateur entre présence et — : 46 ; 81 ; 254 ; 331 ; 446.
— et présence du narrateur : 49 ; 50 ; 51 ; 59 ; 75 ; 79 ; 166 ; 461.
écriture de la présence et de l'— : 66.
— du « je » : 73 ; 76 ; 78.
effet d'— : 327 ; 436 ; 438.
— problématique : 127 ; 132.
allégorie de l'— : 128.
l'— comme dissimulation : 403 ; 408.

Auteur :
245 ; 306 ; 437 ; 461.
— et texte : 403 ; 425 ; 437 ; 441.
l'—maître de son œuvre : 370 ; 377 ; 379 ; 381.
figure de l'— : 323 ; 441 ; 442 ; 443 ; 446 ; 447 ; 452 ; 461.
narrateur et — : 55 ; 128 ; 260 ; 345 ; 346 ; 352 ; 364 ; 368 ; 369 ; 372 ; 375 ; 383 ; 386 ; 417 ; 422 ; 423 ; 438 ; 441.
— et hors texte : 388.
la posture de l'— : 408.
le monde de l'— : 423 ; 424.
l'— personne : 441.
— et distance : 443.
— et réel : 445.

Autodiégétique :
35 ; 40 ; 43 ; 75 ; 76 ; 77 ; 256 ; 257 ; 265 ; 444.

Diégèse :
13 ; 17 ; 18 ; 32 ; 36 ; 37 ; 41 ; 43 ; 58 ; 93 ; 96 ; 98 ; 106 ; 116 ; 120 ; 121 ; 124 ; 125 ; 127 ; 128 ; 135 ; 147 ; 231 ; 346 ; 365 ; 410.
hors de la — : 73.

Censure :
9 ; 60 ; 67 ; 206 ; 213 ; 215 ; 274 ; 310 ; 345 ; 403 ; 422 ; 443 ; 446 ; 460 ; 461.
auto — : 351.

Discours direct (ou forme directe) :
42 ; 51 ; 102 ;113 ; 115 ; 142 ; 143 ; 144 ; 145 ; 146 ; 147 ; 148 ; 149 ; 150 ; 151 ; 152 ;154 ; 155 ; 156 ;159 ; 161 ; 164 ; 165 ; 168 ; 170 ; 178 180 ; 185 ; 187 ; 190 ; 191 ; 208 ; 217 ; 218 ; 219 ; 230 ; 299 ; 378 ; 410 ; 455.

Discours indirect :
46 ; 102 ; 142 ; 149 ; 159 ; 178 ; 183 ; 185 ; 186 ; 190 ; 191 ; 201 ; 203 208 ; 230 ; 262 ; 380.

Discours direct libre :
217 ; 218 ; 219 ; 220 ; 221 ; 222 ; 226 ; 227 ; 228 ; 229 ; 232.

Discours indirect libre (ou forme indirecte libre) :
93 ; 142 ; 183 ; 187 ; 188 ; 189 ; 191 ; 192 193 ; 199 ; 200 ; 201 ; 202 ; 204 ; 208 ; 211 ; 212 ; 216 ; 217 ; 220 ; 222 ; 223 ; 227 ; 229 ; 230 ; 232 ; 233 ; 238 ; 241 ; 242 ; 243 ; 245 ; 246 ; 248 ; 251 ; 254 ; 258 ; 260 ; 265 ; 279 ; 298 ; 333 ; 356 ; 367 ; 451.

Enonciateur :
46 ; 49 ; 53 ; 105 ; 235 ; 238 ; 273 ; 308 ; 410 ; 415.

Locuteur(s) :
26 ; 34 ; 39 ; 41 ; 42 ; 46 ; 49 ; 50 ; 51 ; 52 ; 53 ; 59 74 ; 103 ; 104 ; 105 ; 108 ; 113 ; 124 ; 136 ; 137 ; 143 ;148 ; 149 ; 154 155 ; 157 ; 164 ; 167 ; 183 ; 184 ; 185 ; 200 ; 201 ; 216 ; 243 ; 249 ; 253 ; 272 273 ; 303 ; 304 ; 309 ; 316 ; 317 ; 318 ; 319 ; 346 ; 358 ; 415 ; 424.

Focalisateur :
93 ; 125 ; 162 ; 163 ; 204 ; 210 ; 211 ; 227 ; 250 ; 290 ; 291 ; 293 ; 297 ; 298 ; 299 ; 300 ; 303 ; 304 ; 305 ; 309 ; 353 ; 374 ; 377 ; 378 ; 386 ; 418.

Focalisation :
81 ; 126 ; 155 ; 162 ; 163 ; 188 ; 189 ; 205 ; 210 ; 212 ; 227 ; 237 ; 250 252 ; 265 ; 271 ; 276 ; 278 ; 279 ; 287 ; 288 ; 289 ; 290 ; 291 ; 292 ; 293 ; 294 ; 295 ; 296 ; 297 ; 298 ; 299 ; 300 ; 303 ; 305 ; 306 ; 307 ; 378 ; 387 ; 442.

Focalisé :
93 ; 125 ; 291 ; 298.

Hétérodiégétique :
76 ; 77 ; 256 ; 257 ; 261.

Homodiégétique :
20 ; 37 ; 40 ; 43 ; 76 ; 77 ; 365 ; 444.

Intertextualité :
142 ; 143 ; 144 ; 183 ; 223 ; 223 ; 248 ; 355 ; 358.

Intradiégétique :
17 ; 18 ; 36 ; 37 ; 38 ; 40 ; 41 ; 42 ; 50 ; 51 ; 54 ; 56 ; 57 ; 58 ; 59 ;
61 ; 62 ; 73 ; 74 ; 78 ; 83 ; 89 ; 90 ; 91 ; 92 ; 93 ; 95 ; 96 ; 97 ;
98 ; 103 ; 107 ; 108 ; 109 ; 110 ; 111 ; 112 ; 113 ; 114 ; 115 ; 116 ;
117 118 ; 119 ; 120 ; 121 ; 122 ; 123 ; 124 ; 125 ; 126 ; 130 ; 132 ;
133 ; 134135 ; 140 ; 145 ; 146 ; 147 ; 151 ; 154 ; 156 ; 157 ; 158 ; 160 ;
161 ; 164165 ; 173 ; 174 ; 182 ; 184 ; 208 ; 308 ; 309 ; 317 ; 318 ;
319 ; 323 ;332 ; 353 ; 370 ; 371 ; 372 ; 373 ; 374 ; 375 ; 376 ; 377 ;
408 ; 409 ; 410 ; 411 ; 412 ; 413 ; 414 ; 415 ; 418 ; 442 ; 443 ; 445.

Lecteur :
12 ; 32 ; 35 ; 41 ; 42 ; 43 ; 54 ; 78 ; 112 ; 118 ; 125 ; 136 ; 148 ; 151 ;
155 ; 156 ; 163 ; 164 ; 176 ; 182 ; 200 ; 208 ; 210 ; 215 ; 245 ; 253 ;
278 ; 284 ; 286 ; 292 ; 296 ; 298 ; 300 ; 301 ; 303 ; 304 ; 305 ; 306 ;
315 ; 316 ; 318 ; 319 ; 320 ; 323 ; 331 ; 349 ; 355 ; 358 ; 359 ; 362 ;
365 ; 366 ; 369 ; 380 ; 386 ; 393 ; 406 ; 407 ; 408 ; 410 ; 411 ; 412 ;
414 ; 421 ; 448 ; 449 ; 450 ; 452 ; 457 ; 460.
— et Thomas Hardy : 137 ; 138 ; 428.
— et auteur : 63 ; 64 ; 108 ; 158 ; 386.
— et narrateur : 25 ; 30 ; 32 ; 33 ; 34 ; 40 ; 43 ; 46 ; 47 ; 48 ; 49 ; 52. ;
55 ; 56 ; 62 ; 74 ; 77 ; 86 ; 87 ; 88 ; 90 ; 98 ; 112 ; 124 ; 167 ; 202 ;
216 ; 254 ; 382 ; 384 ; 387 ; 393 ; 410 ; 413 ; 414 ; 415 ; 436 ; 444.
—, narrateur et auteur : 48 ; 60.
— et narrateur-auteur : 364 ; 368 ; 373 ; 375 ; 438.
—, narrateur et personnage(s) : 201 ; 246.
— et personnages(s) : 154 ; 162 ; 187 ; 188 ; 191 ; 201 ; 202 ; 222 ;
233 ; 234 ; 288 ; 292 ; 314 ; 322.
— et narrataire : 84 ; 97 ; 358 ; 359..
— et texte : 198 ; 203 ; 315 ; 320 ; 323 ; 383 ; 408 ; 424.
— et discours narratif : 123 ; 184 ; 206 ; 213.
— et écriture : 76 ; 120 ; 218 ; 237 ; 245 ; 246 ; 254 ; 271 ; 307.
— et lecture : 101 ; 324 ; 420.
— et histoire : 106.
— et hypotexte : 121.
— et prolepse : 121.
— et nouvelle(s) : 51 ; 56 ; 59 ; 275 ; 333 ; 339 ; 457 ; 461.
— et œuvre : 406.
— et fiction : 143.
— et compréhension du récit : 91.
— et inférence : 22.
— et interprétation : 24 ; 25.
le monde du — : 98 ; 213 ; 229 ; 231 ; 413.
— victorien : 162 ; 188 ; 189 ; 190 ; 202 ; 206 ; 212 ; 234; 250 ; 279 ;
280 ; 292 ; 296 ; 317 ; 335 ; 343 ; 355 ; 357 ; 376 ; 384 ; 387 ; 397 ;
398 ; 399 ; 402 ; 403 ; 407 ; 409 ; 425 ; 436.
— et société victorienne : 177.
— « grundyist » : 384.
— bourgeois : 437.

— non cultivé : 361.
— et John Stuart Mill : 170.
ordre social du — : 416.
— féministe des vingtième et siècle : 402.
— du vingt-et-unième siècle : 343 ; 355 ; 357.
— moderne : 448.
— moraliste : 159.
— et morale : 311 ; 251 ; 273 ; 284.
concession au — : 424.
— programmé : 292 ; 370 ; 393.
— anticipé : 376.
sensibilité du — : 162 ; 163 ; 190.
vigilance du — : 155 ; 212.
sympathie du — 172 ; 177 ; 201 ;232 ; 237 ; 284 ; 321 ; 401.
attention du — : 30 ; 209 ; 342 ; 348 ; 350 ; 364 ; 366 ; 375 ; 455.
curiosité du — : 188 ; 333.
— et posture du texte : 177.
manipulation du — : 177.
déstabilisation du — : 135.
point de vue du — : 204 ; 220 ; 293.
anticipation du — : 293 ; 422.
(horizon d') attente du — : 379 ; 417.
perception du — : 301.
doute du — : 308 ; 416.
effet sur le — : 318 ; 323 ; 346 ; 366 ; 459.
— et guidage narratif : 321.
— et saillance : 351.
langue du — : 351.
désir du — : 438.
— et réel : 461.

Narration :
12 ; 19 ; 22 ; 26 ; 28 ; 37 ; 41 ; 54 ; 58 ; 86 ; 89 ; 95 ; 98 ; 105 ; 107 ; 110 ; 111 ; 113 ; 120 ; 121 ; 130 ; 135 ; 147 ; 157 ; 159 ; 206 ; 208 ; 221 ;222 ; 253 ; 257 ; 258 ; 297 ; 317 ; 349 ; 362 ; 370 ; 372 ;377 ; 414 ; 436 ; 442 ; 443.
— extradiégétique : 17 ; 18 ; 36 ; 54 ; 59 ; 118 ; 122 ; 124 ; 162 ; 216.
— extra-hétérodiégétique : 106 ; 163 ; 256 ; 261.
— extra-autodiégétique : 26 ; 73 ; 75 ; 76.
— autodiégétique : 35 ; 40 ; 256.
— homodiégétique ; 40 ; 444.
— intradiégétique : 56 ; 78 ; 93 ; 116 ; 442.
— et « je » narrant : 19 ; 26.
— personnelle rétrospective : 254-272 ; 332 ; 418.
— autobiographique ou confessionnelle : 256 ; 257.
— omnisciente : 13 ; 191 ; 192 ; 297.
— classique : 13 ; 335.
niveaux de — : 17 ; 93 ; 106 ; 110 ; 116 ; 132 ; 151 ; 156 ; 205 ; 206 ; 208 ; 327 ; 353.
maître de la — : 60 ; 135 ; 208.
— et distance ironique : 20.

— de l'absent : 30.
temps de la — : 22 ; 31 ; 222.
posture de — : 43.
situation de — : 61.
— endogène : 123.
légitimité de la — : 182.
— paternaliste : 192.
effet de la — : 246.
position de — : 392.

Poème :
23 ; 26 ; 27 ; 28 ; 29 ; 64 ; 71 ; 72 ; 73 ; 75 ; 77 ; 79 ; 116 ; 119 ; 144 ; 181 ; 206 ; 216 ; 225 ; 257 ; 268 ; 310 ; 334 ; 342 343 ; 352 ; 353 ; 359 ; 425 ; 426 ; 434 ; 442 ; 443 ; 444 ; 445 ; 446 ;447 ; 452 ; 453 ; 456 ; 457 ; 461.

Poésie :
9 ; 12 ; 63 ; 69 ; 70 ; 71 ; 75 ; 76 ; 138 ; 197 ; 274 ; 335 ; 336 ; 446 ; 451 ; 452 ; 460 ; 461.

Point de vue :

153 ; 154 ; 157 ; 162 ; 163 ; 189 ; 201 ; 203 ; 204 ; 220 ; 224 ; 225 ; 227 ; 235 ; 246 ; 252 ; 279 ; 284 ; 286 ; 288 ; 289 ; 294 ; 301 ; 304 ; 306 ; 308 ; 318 ; 323 ; 334 ; 359 ; 419 ; 442 ; 443.
— ou point focal : 278 ; 291 ; 299 ; 300 ; 303 ; 317.

Présence du narrateur :
12 ; 13 ; 19 ; 24 ; 28 ; 32 ; 35 ; 36 ; 38 ; 39 ; 40 ; 41 ; 42 ; 43 ; 46 ; 48 49 ; 50 ; 51 ; 52 ; 53 ; 57 ; 58 ; 59 ; 63 ; 66 ; 73 ; 74 ; 75 ; 76 ; 77 ; 79 81 ; 86 ; 88 ; 89 ; 90 ; 97 ; 116 ; 121 ; 122 ; 130 ; 132 ; 145 ; 150 ; 151 ; 166 ; 190 ; 216 ; 218 224 ; 254 ; 265 ; 308 ; 328 ; 331 ; 341 ; 342 ; 362 ; 364 ; 365 ; 367 ; 368 ; 370 ; 371 ;372 ; 377 ; 379 ; 381 ; 382 ; 386 ; 403 ; 408 ; 417 ; 421 ; 422 ; 424 ; 436 ; 441 ; 442 ; 446.
— de l'auteur-narrateur : 461.

Roman(s) :
12 ; 13 ; 17 ; 18 ; 19 ; 26 ; 27 ; 28 ; 29 ; 30 ; 31 ; 52 ; 55 ; 61 ; 66 ; 67 ; 68 ; 72 ; 73 ; 74 ; 75 ; 76 ; 77 ; 79 ; 92 ; 97 ; 133 ; 134 ; 135 ; 137 ; 140 ; 141 ; 142 ; 143 ; 144 ; 146 ; 147 ;148 ; 150 ; 152 ; 155 ; 156 ; 160 ; 164 ; 165 ; 166 ; 171 ; 180 ; 181 ; 184 ; 204 ; 216 ; 217 ; 220 ; 247 ; 254 ; 261 ; 274 ; 275 ; 280 ; 309 ; 310 ; 311 ; 326 ; 327 ; 331 ; 332 ; 335 ; 336 ; 342 ; 347 ; 348 ; 349 ; 353 ; 362 ; 381 ; 390 ; 401 ; 404 ; 419 ; 431 ;433 ; 434 ; 437 ; 441 ; 442 ; 443 ; 444 ; 447 ; 452 ; 453 ; 454 ; 455 ; 456 ; 457 ; 460 ; 461.

Victorien(ne) :
9 ; 10 ; 67 ; 96 ; 138 ; 162 ; 170 ; 189 ; 190 ; 192 ; 199 ; 202 ; 204 ;

205 ; 207 ; 212 ; 216 ; 228 ; 229 ; 232 ; 233 ; 234 ; 247 ; 250 ; 251 ; 258 ;272 ; 274 ; 275 ; 279 ; 295 ; 314 ; 331 ; 333 ; 339 ; 343 ; 397 ; 398 ; 399 ; 402 ; 407 ; 419 ; 425 ; 429 ; 433 ; 436 ; 439 ; 446.

Index des nouvelles[1]

The Wessex Tales :
14 ; 44 ; 51 ; 311 ; 326 ; 406 ; 408.

« The Three Strangers » :
29 ; 83 ; 103 ; 105 ; 135 ; 181 ; 342 ; 377 ; 426.

« A Tradition of Eighteen Hundred and Four » :
36 ; 37 ; 38 ; 88 ; 95 ; 98 ; 101 ; 124 ; 166 ; 183 ; 414.

« The Melancholy Hussar of the German Legion » :
44 ; 45 ; 48 ; 50; 51 ; 52 ; 83 ; 84 ; 101 ; 106 ; 135 ; 181 ; 349 ; 350 ; 368 ; 443.

« The Withered Arm » :
29 ; 83 ; 229 ; 243 ; 244 ; 245 ; 303 ; 326 ; 358 ; 411 ; 417 ; 431 ; 459.

« Fellow-Townsmen » :
29 ; 32 ; 83 ; 181 ; 265 ; 289 ; 354 ; 417.

« Interlopers at the Knap » :
29 ; 83 ; 169 ; 171 ; 180 ; 188 ; 297 ; 381 ; 385 ; 417.

« The Distracted Preacher » :
29 ; 83 ; 103 ; 104 ; 105 ; 135 ; 181 ; 421 ; 422 ; 426 ; 428 ; 456.

A Group of Noble Dames :
14 ; 29 ;54 ; 55 ; 56 ; 57 ; 58 ; 79 ;89 ; 90 ; 93 ; 95 ; 96 ; 98; 116; 119 ; 120 ; 122 ; 123 ; 124 ; 130 ; 132 ; 134 ; 136; 137 ; 166 ; 174 ; 214 ; 215 ; 307 ; 326 ; 371 ; 406.

« The First Countess of Wessex » :
55 ; 116 ; 181 ; 431.

« Barbara of the House of Grebe » :
55 ; 116 ; 173 ; 174 ; 431 ; 432 ; 452.

« The Marchioness of Stonehenge » :
55 ; 117 ; 175.

1 L'ordre des nouvelles suit celui de l'ouvrage de référence : *Collected Short Stories*, *op. cit*.

« Lady Mottisfont » :
55 ; 455.

« The Lady Icenway » :
181.

« Squire Petrick's Lady » :
455.

« Anna, Lady Baxby » :
55 ; 118.

« The Lady Penelope » :
55 ; 118.

« The Duchess of Hamptonshire » :
55 ; 56 ; 118.

« The Honourable Laura » :
55 ; 456.

Life's Little Ironies :
14 ; 44 ;51 ; 127 ; 178 ; 179 ; 406 ; 407.

« An Imaginative Woman » :
29 ; 61 ; 83 ; 146 ; 181 ; 190 ; 206 ; 207 ; 212 ; 228 ; 267 ; 271 ; 334 ; 337 ; 357 ; 380 ; 455.

« The Son's Veto » :
29 ; 83 ; 356 ; 361 ; 419 ; 420

« For Conscience' Sake » :
29 ; 35 ; 83 ; 175 ; 244 ; 245 ; 248 ; 385 ; 419 ; 420.

« A Tragedy of Two Ambitions » :
29 ; 45 ; 83 ; 167 ; 252 ; 422.

« On the Western Circuit » :
29 ; 34 ; 83 ; 146 ; 178 ; 180 ;181 ; 209 ; 213 ; 214 ; 241 ; 244 ; 245 ; 305 ; 320 ; 334 ; 337 ; 361 ; 455.

« To Please his Wife » :
29 ; 83 ; 146 ; 283 ; 392 ; 419 ; 420 ; 456.

« The Fiddler of the Reels » :
36 ; 38 ; 40 ; 42 ; 78 ; 88 ; 91 ; 114 ; 308 ; 309 ; 310 ; 320 ; 324 ; 337 ; 419.

« A Few Crusted Characters » :
29 ; 56 ; 57; 58 ; 89 ; 90 ; 93 ; 94 ; 96 ; 98 ; 122 ; 124 ; 125 ; 126 ; 127 ; 128 ; 130 ; 133 ; 134 ; 137 ; 145 ; 156 ; 165 ;255 ; 259 ; 327 ; 373 ; 374 ; 376 ; 410.

A Changed Man :
9 ; 14 ; 20 ; 42 ; 44 ; 45 ; 51 ; 58 ; 174 ; 326 ; 406.

« A Changed Man » :
29 ; 31 ; 55 ; 59 ; 60 ; 61 ; 62; 63 ; 64 ; 77 ; 83 ; 104 ; 133 ; 135 ; 140 ; 141 ; 181.

« The Waiting Supper » :
29 ; 35 ; 44 ; 83 ; 93 ; 174 ; 221 ; 227 ; 228; 229 ; 257 ; 258 ; 278 ; 385 ; 456.

« Alicia's Diary » :
55 ; 56 ; 57 ; 89 ; 90 ; 93 ; 98 ; 124 ; 146 ; 151 ; 160 ; 166 ; 353 ; 414 ; 421.

« The Grave by the Handpost » :
44 ; 46 ; 51 ; 54 ; 61 ; 83 ; 85 ; 95 ; 106 ; 140 ; 141.

« Enter a Dragoon » :
9 ; 54 ; 56 ; 57 ; 89 ; 91 ; 98 ; 124 ; 132 ; 133; 140 ; 141 ; 147 ; 151 ; 166 ; 371 ; 409.

« A Tryst at an Ancient Earthwork » :
19 ; 20 ; 22 ; 23 ; 24 ; 25; 26 ; 27 ; 28 ; 40; 43 ; 62 ; 77; 83; 365 ; 444.

« What the Shepherd Saw » :
36 ; 38 ; 40 ; 42 ; 43 ; 78 ; 88 ; 89 ; 91 ; 93 ; 109 ; 113 ; 114 ; 137.

« A Committee-Man of the 'Terror' » :
36 ; 37 ; 38 ; 54 ; 62 ; 88 ; 96 ; 98 ; 101 ; 109; 112 ; 114 ; 140 ; 146 ; 166 ; 317 ; 320 ; 324 ; 350 ; 409.

« Master John Horseleigh, Knight » :
36 ; 37 ; 38 ; 54 ; 88 ; 93 ; 98 ; 109 ; 113 ; 114 ; 146; 151; 166 ; 181 ; 371 ; 372 ; 408 ; 409.

« The Duke's Reappearance » :
44 ; 46 ; 49 ; 51 ; 54 ; 84 ; 86 ; 93 ; 107 ; 108 ; 140; 141 ; 366 ; 415.

« A Mere Interlude» :
55 ; 58 ; 64 ; 89 ; 91 ; 124 ; 262 ; 417 ; 419 ; 456.

« The Romantic Adventures of a Milkmaid » :
44 ; 45 ; 46 ; 50 ; 51 ; 59 ; 64; 84 ; 86 ; 90 ; 93 ; 98 ; 106; 146 ; 184 ; 206 ; 208 ; 213 ; 326 ; 338 ; 342 ; 349 ; 352 ; 353 ; 354 ;367 ; 407 ; 421.

Autres nouvelles

« Old Mrs Chundle » :
14 ; 29 ; 83 ; 152 ; 153 ; 386.

« Destiny and a Blue Coat » :
14 ; 26 ; 29 ; 31 ; 43 ; 83 ; 146 ; 204 ; 218; 220 ; 229 ; 261 ; 420 ; 428 ; 448 ; 451.

« The Doctor's Legend » :
14 ; 56 ; 57 ; 58 ; 89 ; 90 ; 93 ; 98 ; 119 ; 124 ; 166; 342 ; 371 ; 411 ; 414.

« How I Built Myself a House » :
14 ; 19 ; 21 ; 22 ; 23 ; 24 ; 25 ; 26 ; 40; 43 ; 74 ; 75 ; 76 ; 77 ; 83 ; 204 ; 218 ; 335 ; 365 ; 444.

« An Indiscretion in the Life of an Heiress » :
14 ; 29 ;83 ; 258 ; 262 ; 465.