



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

14 | 2015
La couleur

Jude The Obscure : roman du clair-obscur

Chiaroscuro in Jude the Obscure

Stéphanie Bernard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/476>

DOI : [10.4000/polysemes.476](https://doi.org/10.4000/polysemes.476)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Stéphanie Bernard, « *Jude The Obscure* : roman du clair-obscur », *Polysèmes* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 18 novembre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/476> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.476>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Polysèmes

Jude The Obscure : roman du clair-obscur

Chiaroscuro in Jude the Obscure

Stéphanie Bernard

- 1 Thomas Hardy, architecte de formation et de profession avant de devenir écrivain, avait les yeux d'un peintre. Il célébra les nuances de la nature dans *Under the Greenwood Tree* (1872), *The Return of the Native* (1878), *The Woodlanders* (1887) ou encore *Tess of the d'Urbervilles* (1891, ci-après *Tess*). Dans *A Pair of Blue Eyes*¹ (1872), ce sont les yeux d'une femme qui inspirent sa plume. Son art, en d'autres termes, semble avoir été de donner à voir.
- 2 Le titre de son dernier roman, *Jude the Obscure* (1895, ci-après *Jude*), laisse deviner cet intérêt pour le visible, tout autant que pour ce qui est invisible. De ce sombre roman émane un halo de lumière qui attire le lecteur, quelques points d'éclat qui font que la lecture semble ne jamais pouvoir s'interrompre. Tels ces portraits du Tintoret, dans lesquels la couleur est réduite à des effets de clair-obscur et où un personnage emprunt de dignité surgit de l'ombre et reflète une lueur, le protagoniste, nommé Jude, irradie dans le texte. Son histoire transperce la toile de mots tissée par l'auteur et y impose sa force.

Image 1000020100001149000015092C163F61.png

Tintoret, *Autoportrait* (c. 1546-1548), huile sur toile, 45,1x38,1cm, Philadelphia Museum of Art, Creative Commons

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

quant à lui, que pour Aristote, comme pour Descartes plus tard, « la lumière est blanche et pure, les couleurs n'en sont qu'une altération » (Rey 1917).

- 4 Prenant le contre-pied de Newton qui considérait que la couleur n'était pas une altération mais bien une caractéristique de la lumière, Goethe, dans son *Traité des couleurs* (1810), la définira à la manière d'Aristote dans sa dépendance à la lumière : « Pour naître, la couleur exige lumière et obscurité, clarté et ombre ou, si l'on veut user d'une expression plus générale, lumière et non-lumière »⁴ (Rey 1918). Or, c'est bien Goethe, plutôt que Newton, qui influencera les peintres et auteurs anglais du XIX^e siècle⁵. C'est encore Goethe que défendra Schopenhauer dans ses *Notes sur la vue et sur les couleurs*, philosophe dont on sait que Hardy connaissait l'œuvre.
- 5 C'est donc le lien entre couleur et lumière qui nous intéresse ici, et notamment « cet effet magique si recherché des peintres, qu'ils appellent "clair-obscur" en leur langage »⁶. Pourquoi Thomas Hardy qui célèbre les œuvres nées des arts au fil des âges livre-t-il un récit pauvre en couleurs ? Comment parvient-il alors, contre toute attente, à revêtir son texte d'éclat ? Un détour par *Tess of the d'Urbervilles*, roman ayant précédé l'écriture de *Jude the Obscure*, permettra de poser les premiers jalons de cette lecture du texte hardyen.

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

- 6 Le critique J.B. Bullen cite la préface à *The Nigger of the « Narcissus »* de Joseph Conrad pour mettre en lumière l'intérêt des lecteurs de l'époque victorienne pour le pictural :
- We know from the popularity of literary illustration that the Victorian audience liked to "see" its fiction, and novelists catered to the same taste by providing abundant visual description. Conrad was only reiterating a commonplace of Victorian aesthetics when he said that the "task I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you see". (Bullen 5)
- 7 Les romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle répondaient à la demande en recourant à des descriptions détaillées et récurrentes. Certains, dont Charles Dickens par exemple, choisirent en outre d'accompagner la publication de leurs ouvrages d'illustrations qui permettaient aux lecteurs de mieux saisir la portée des chapitres d'une part et de se souvenir des actions ayant précédé d'autre part, les textes étant souvent publiés initialement dans des périodiques. Conrad dans sa préface évoque donc cet intérêt du lectorat d'alors pour la peinture, l'architecture, les paysages, le visible en général, intérêt que Hardy partageait.
- 8 Comme le note Tony Tanner dans son étude sur *Tess of the d'Urbervilles*, l'auteur de ce roman écrit en 1891 s'attarde sur le monde sensible et extérieur, plutôt que de dépeindre la vie intérieure de ses personnages :
- It is as though some impersonal process of erosion had worn away much of the dense circumstantial texture of his tales, revealing the basic resistant contours of a sequence of events which Hardy only has to point to make us see—like ancient marks on a barren landscape. And Hardy above all does make us see. Just as he himself could not bear to be touched, so he does not "touch" the people and things in his tales, does not interfere with them or absorb them into his own sensibility. [...] [w]e should give full stress to the idea of something seen but not tampered with, something scrupulously watched in its otherness, something perceived but not made over. (Tanner 407)

- 9 Stonehenge est l'une de ces empreintes laissées sur une terre presque inchangée au fil des siècles. C'est à cet endroit qu'apparaît Tess pour la dernière fois. Peu de mots y sont échangés. La destinée de l'héroïne se joue alors sous les yeux du lecteur dans les mouvements et les silences des personnages, au cœur de cet univers inventé qu'est le Wessex. Né des souvenirs d'enfance de Hardy dans le Dorset et du travail de l'imaginaire, le Wessex est devenu, plus que la toile de fond de chaque histoire, le lieu où éclot la nécessité du récit et de la tragédie.
- 10 Il en viendra d'ailleurs à être le symbole de l'enfermement des personnages dans une réalité inextricable : la carte du Wessex se tisse au fil des romans, de *Far from the Madding Crowd* (le cinquième écrit par Hardy mais le quatrième à être publié en 1974) à *Jude the Obscure* (en 1895). Avec cette dernière œuvre narrative, l'espace se fige et l'écriture romanesque touche à son terme. Hardy sera dorénavant poète, n'écrivant plus de fiction hormis des nouvelles. Le destin tragique des personnages dans l'univers désormais clos du Wessex est devenu insoutenable, indicible.
- 11 Dans *Tess of the d'Urbervilles*, le Wessex reste un lieu riche d'espaces naturels variés, de traditions et de mémoire, mais l'insertion des protagonistes y apparaît de plus en plus problématique. La première apparition de Tess se fait sur le mode scopique et elle est d'emblée marquée du sceau de la différence. La jeune fille participe à la fête du village, en compagnie d'autres demoiselles vêtues de blanc (« all dressed in white gowns », *Tess* 19). Les lignes qui précèdent décrivent les teintes verdoyantes du paysage qui abrite la scène, contrastant avec les nuances plus pâles des étendues au sud, de l'autre côté des collines :
- The traveller from the coast who, after plodding northward for a score of miles over calcareous downs and corn-lands, suddenly reaches the verge of one of these escarpments, is surprised and delighted to behold, extended like a map beneath him, a country differing absolutely from that which he has passed through. Behind him the hills are open, the sun blazes down upon fields so large as to give an unenclosed character to the landscape, the lanes are white, the hedges low and plashed, the atmosphere colourless. Here in the valley the world seems to be constructed on a smaller and more delicate scale; the fields are mere paddocks, so reduced that from this height their hedgerows appear a network of dark green threads overspreading the pale green of the grass. (*Tess* 18)
- La nature émeraude attire l'œil dans cet espace autrefois appelé « the Forest of White Hart », au même titre qu'un ruban rouge dans les cheveux de Tess la distingue de ses camarades : « She was a fine and handsome girl—not handsomer than some others, possibly—but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape. She wore a red ribbon in her hair, and was the only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment » (*Tess* 20).
- 12 La couleur est éloquente : le ruban écarlate qui rehausse les habits opalins de Tess augure la menace qui pèse sur son innocence, mentionnée dans ces quelques lignes ainsi que dans le sous-titre du roman : « a pure woman ». L'héroïne va être marquée comme au fer rouge par le désir qu'elle suscite chez les hommes qu'elle rencontre. Parmi les spectateurs de la fête se trouve l'un d'eux, nommé Angel, celui qui deviendra brièvement, bien des errances plus tard, son mari.
- 13 Il entre dans la danse mais ne choisit pas Tess comme partenaire. Le regard qu'ils échangent au moment de son départ la met à part et la marque d'emblée du sceau du regret, voire de la tragédie : « Trifling as the matter was, he yet instinctively felt that she was hurt by his oversight. He wished that he had asked her ; he wished that he had

inquired her name » (*Tess* 23). Tess est dès lors le point d'ancrage du roman, le point focal de la narration et du regard des autres. Le signe carmin va suivre et appuyer sa lente descente vers une fin tragique, devenant agent de la diégèse et de la narration dans le roman : « [...] the colour of blood [...] is associated with Tess from first to last. It dogs her, disturbs her, destroys her. She is full of it, she spills it, she loses it. Watching Tess's life we begin to see that her destiny is nothing more or less than the colour red » (Tanner 409).

14 C'est au travers de ce contraste que va se jouer la relation entre l'héroïne et ses deux amants. Lors de la scène de la défloraison, le corps de Tess reçoit, telle une étoffe délicate et blanche comme la neige (« this beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet », *Tess* 77), les traits grossiers (« such a coarse pattern », *Tess* 77) de la jouissance de l'autre phallique⁷. Dans un autre décor, attirée par la musique d'Angel et s'avançant au milieu des herbes hautes, elle voit les macules blanches sur le tronc des pommiers se transformer sur sa peau claire en autant de touches vermeilles : « She went stealthily as a cat through this profusion of growth [...], staining her hands with thistle-milk and slug-slime, and rubbing off upon her naked arms sticky blights which, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin » (*Tess* 127).

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

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

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

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

17 Le texte ne cesse de s'assombrir. Lorsque Tess fait couler le sang de son amant Alec, la tache rouge (*Tess* 369) la désigne comme meurtrière d'une part et permet à la tragédie de cesser de s'écrire d'autre part. Son parcours entaché prend fin lorsque se distingue à l'horizon le signal sombre de son exécution : « Upon the cornice of a tower a tall staff was fixed. [...] A few minutes after the hour had struck something moved slowly up the staff, and extended itself upon the breeze. It was a black flag » (*Tess* 384). Cette tache noire constitue le point final du roman. Les teintes ont changé dans les dernières pages : l'épisode de Stonehenge se déroule dans une pénombre parsemée des touches de lumière du soleil levant, puis c'est un point noir qui capte le regard à la fin du récit, telles les prémices de l'obscurité prégnante dans le dernier roman de Hardy.

La couleur muette : *Jude the Obscure*

- 18 Les deux récits frappent par leurs similitudes : le titre rappelant le nom du personnage principal, des vies marquées par un destin tragique, la mort inévitable du protagoniste... En dépit d'une différence indéniable de ton et de couleur, puisqu'à la pureté de Tess s'est substituée l'obscurité de Jude, les deux romans sont parfois considérés comme des œuvres jumelles (« sibling novels », Casagrande 199) qui à la fois se font écho et se contredisent par leur structure et leur contenu :

Perhaps the best way to approach them in their connectedness is to imagine oneself studying an unusual kind of diptych, a picture painted or engraved on two hinged tablets between which certain shared elements have been reversed. (Casagrande 199)

- 19 La parcimonie des couleurs caractérise *Jude the Obscure* qui, bien que situé encore une fois dans le Wessex, ne met pas en relief les paysages de campagne. Le narrateur s'attarde plutôt sur le contour des récentes lignes de chemin de fer et les façades grises des églises ou des universités. Des touches de vert surgissent çà et là au travers du village des origines appelé « Marygreen » ou de quelques pérégrinations dans la campagne du Wessex, suggérant l'aspiration à un monde authentique retrouvé. Cependant, la végétation est le plus souvent réduite à une fine couche de feuillage – « leafage » (*Jude* 91) – ou semblable à des lambeaux se détachant des murs des universités – « creepers » (*Jude* 386). Si bien que cette couleur et les objets qu'elle habille en viennent à dénoter l'artificialité d'un univers façonné par des conventions – une construction imaginaire sans prise avec le réel.
- 20 Le Wessex dépeint par Hardy se trouve donc peu à peu enserré par l'étau du chemin de fer qui, déjà discrètement dans *Tess of the d'Urbervilles* puis plus nettement encore dans *Jude the Obscure*, marque l'avènement de l'ère industrielle jusque dans les campagnes anglaises. La nature a perdu, dans le dernier roman, l'emprise qu'elle semble exercer sur l'imaginaire des textes l'ayant précédé. Ainsi, lorsque, à l'occasion d'une escapade champêtre, la jeune cousine de Jude, nommée Sue, achète des statues représentant Vénus et Apollon, elle les recouvre de feuilles pour cacher la nudité de ces idoles païennes qui n'ont pas leur place dans la cité chrétienne de Christminster où elle travaille dans un atelier d'art sacré (*Jude* 111-112). Le voile de verdure n'a ici d'autre fonction que de dissimuler. Sue emprunte ensuite des ruelles obscures pour rentrer chez elle, puis elle entoure les statues de papier brun pour les protéger de tout regard. Mais l'argile blanche des figurines lui colle littéralement à la peau : « When she handled them the white pipeclay came off on her gloves and jacket » (*Jude* 111-112). Le réel incolore aux formes interdites qui se cache sous le feuillage finit par être dévoilé : Sue est chassée, sa réputation entachée.
- 21 Tout comme la couleur verte, le vermillon perd ses connotations traditionnelles et se trouve vidé de sa signification sous l'effet des coloris froids qui donnent au roman sa tonalité. Plutôt que la passion, il désigne, par de furtives allusions, l'avidité et les désirs sans noblesse : une lueur (« a little glow of triumph », *Jude* 45) se devine sur le visage d'Arabella, l'épouse manipulatrice de Jude, lorsqu'elle initie le jeu de la séduction. Dans une autre scène, échauffée par l'alcool, elle fait passer le pourpre de ses joues pour l'expression de sa timidité – « making her spirituous crimson look as much like a maiden blush as possible » (*Jude* 456).

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

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

- 23 La couleur rouge, évocatrice du péché dans *Tess of the d'Urbervilles*, semble ici connoter davantage la douleur liée à la mort. Ainsi, lors de la scène de l'abattage du cochon, les allusions au sang sont nombreuses. Les teintes dominantes du passage que sont le noir et le blanc se mêlent au rouge sang : « The animal heaved in a final convulsion [...]. A table-spoonful of black clot came forth, the trickling of red blood having ceased for some seconds » (*Jude* 76). Dans son agitation, Jude renverse le seau contenant le sang de l'animal : « [...] Jude put the pail upright, but only a third of the whole steaming liquid was left in it, the main part being splashed over the snow, and forming a dismal, sordid, ugly spectacle—to those who saw it as other than an ordinary obtaining of meat. The lips and nostrils of the animal turned livid, then white, and the muscles of the limbs relaxed » (*Jude* 76).
- 24 Ce rouge teinté de noir qui souille le parterre de neige rappelle la « lumière pourpre » qui éclaire la conscience de celui qui, ayant vécu une histoire d'amour tragique, relit les lettres échangées aux temps heureux de l'idylle : « The very unconsciousness of a looming drama which is shown in such innocent first epistles from women to men, or vice versa, makes them, when such a drama follows, and they are read over by the purple or lurid light of it, all the more impressive, solemn, and in cases, terrible » (*Jude* 118). Ce passage est évocateur du roman lui-même dans lequel la lumière remplace bien souvent la couleur. Hardy trace les contours d'un monde intérieur où le coloris s'efface, se délave, ombré par les corps, leurs désirs et leurs peurs, mais où toujours la lumière demeure.

Le clair-obscur

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

He was of dark complexion, with dark harmonizing eyes, and he wore a closely trimmed beard of more advanced growth than is usual at his age; this, with his great mass of black curly hair, was some trouble to him in combing and washing out the stone-dust that settled on it in the pursuit of his trade. (*Jude* 91)

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

- 26 Par cette association de couleurs neutres et opposées, le personnage de Jude semble « réunir [...] l'harmonie incertaine de l'ombre et de la lumière, et [...] considérer, par sa

présence même, que la ténèbre est nécessaire à la lumière » (Biet 225). C'est en ces termes que Christian Biet définit la fonction du clair-obscur qui, tout comme on pourrait l'écrire au sujet de Jude, unit « la part d'ombre du monde, le fond obscur de la nature, et sa brillance aussi bien naturelle que métaphysique » (Biet 225).

- 27 Ainsi, dans un effet oxymorique propre au clair-obscur, le marbre connote ici bien moins la froideur de la mort que la dignité et la beauté du personnage : « How beautiful he is! » (*Jude* 488) s'exclame la veuve Edlin venue le pleurer. Les connotations négatives sont réservées aux couleurs vives, comme lors des cérémonies de « Remembrance Day » auxquelles Arabella assiste le jour de la mort de Jude à Christminster : « On the opposite side of the river, on the crowded barges, were gorgeous nosegays of feminine beauty, fashionably attired in green, pink, blue and white. The blue flag of the Boat Club denoted the centre of interest, beneath which a band in red uniform gave out the notes she had already heard in the death-chamber » (*Jude* 486). Arabella, qui prend part aux festivités et se mêle à la foule bigarrée, est une créature de l'artifice⁸ et s'accommode de couleurs ardentes. Le noir, d'ailleurs, ne lui va pas : lorsqu'elle porte le deuil, elle le fait à l'excès, pour devenir « the immensely weeded woman » (*Jude* 369).
- 28 Dans le roman, le noir est complémentaire du blanc. S'y mêlent le gris des bâtiments anciens que Jude restaure et le brun de ce lieu emblématique dans l'histoire de la famille Fawley : « the Brown House ». Ces teintes récurrentes font l'effet d'une photographie ancienne aux tons sépia, que Michael Winterbottom dans son adaptation de *Jude* (1996) a choisi de rendre par une première scène filmée en noir et blanc, laissant découvrir un paysage bourbeux et sombre sous un ciel triste. Le rendu est celui d'un mélange de couleurs, de nuances secondaires et tertiaires éclairé d'étincelles : « giving sparkle to a sober picture of secondary and tertiary hues » (*Jude* 93).
- 29 Le jeu de lumières illumine et assombrit le texte tout à la fois. Inspiré par *La Poétique* d'Aristote dans son traitement de la tragédie, Hardy l'est également dans son appréhension de la couleur. Pour l'un et l'autre,
- [...] les couleurs sont des degrés de la lumière qui se propage entre l'objet et l'œil, c'est-à-dire de la lumière plus ou moins assombrie.
[...] Le blanc correspond à la luminosité absolue et la 'couleur blanche, vue dans une substance noire ou à travers un milieu noir, donne la couleur écarlate'.⁹ (Rey 1917)
- 30 Couleur et luminosité sont indissociables. Lorsque la lumière faiblit, le noir entre en scène et assombrit toutes les autres teintes, donnant même naissance, selon Aristote, au rouge si cher à l'auteur. La palette chromatique de Hardy se fond sous l'action de la lumière : « les couleurs perçues sont un mixte de tonalité, de clarté (ou luminosité) et de plus ou moins grande pureté chromatique (saturation). Les teintes proches de l'axe de luminosité (blanc-noir) sont neutres [...] » (Rey 1917). Cette onde lumineuse sur le récit crée un effet de clair-obscur qui saisit les lieux et les personnages.
- 31 Hardy connaissait les peintres de la Renaissance, comparant son travail à celui de Giovanni Bellini et Carlo Crivelli, artistes italiens du XV^e siècle (Bullen 14). Mais il faut noter que l'évocation de l'art pictural reste chez lui allusif et diffus, procédant de ce qu'Isabelle Gadoin appelle une « poétique de l'intensification des impressions » (Gadoin 303). En effet, « il serait difficile de dire quelle œuvre, quel tableau exactement est convoqué. Ce sont plutôt des éclats d'image, à la manière des éclats de lumière de l'orage, qui font scintiller à travers le texte un réseau métaphorique à la fois dense et chaotique » (Gadoin 302).

- 32 Ainsi, plutôt que de Bellini et Crivelli, l'écriture hardyenne paraît s'inspirer de la technique du ténébrisme, mouvement pictural du XVII^e siècle qui, à la suite du Caravage, choisit d'utiliser « l'ombre comme moyen d'expression plastique »¹⁰. Le lecteur semble être face au « clair-obscur tragique » dans lequel « l'hésitation oxymorique renvoie au destin, à la passion qui s'abolit dans la mort sans autre action que l'anéantissement dans la figure oxymorique. L'horreur de l'homme, c'est alors le clair-obscur qui le mène à la catastrophe ou la mort » (Biet 241).
- 33 Pourtant, Jude ne sera pas « la proie des forces de l'ombre » (Biet 241). Si l'horreur s'inscrit dans le roman avec la mort des enfants, la fin est plus lumineuse, éclairée par un discret sourire (« a smile of some sort », *Jude* 489) sur le visage du protagoniste. Car Hardy parvient dans son texte à « lie[r] les contraires tout en affirmant le primat de la lumière » (Biet 243). Le protagoniste est à ce point associé à la couleur blanche et à la luminosité qu'il en paraît transparent, invisible, et par là, en dépit du paradoxe, obscur. « He was a young workman in a white blouse, and with stone-dust in the creases of his clothes; and in passing him they [students at the University in Christminster] did not even see him, or hear him, rather saw through him as through a pane of glass at their familiars beyond » (*Jude* 102). À plusieurs reprises, il observe Sue sans être vu. Puis il mourra seul, loin des réjouissances de Christminster.
- 34 Aux yeux de Jude, Sue est quant à elle « unaltered » (*Jude* 225), inchangée, et « uncarnate » (*Jude* 224) : l'emploi de ce mot inattendu – inventé par l'auteur tout comme le « unbe » exprimant le désir d'anéantissement et de mort dans le poème intitulé « Tess's Lament »¹¹ – attire l'attention d'une part sur le jeu constant de Hardy avec le langage, d'autre part sur la négation de la qualité charnelle du personnage. La couleur de la chair est gommée ; Sue apparaît telle une pâle silhouette, fine et transparente. Aussi Jude la compare-t-il à plusieurs reprises à un fantôme : « [...] you spirit, you disembodied creature, you dear, sweet, tantalizing phantom – hardly flesh at all; so that when I put my arms round you I almost expect them to pass through you as through air! » (*Jude* 292).
- 35 Le couple qu'ils forment tous deux ne trouve aucun refuge en ce monde : bien sombres, « poor obscure people » (*Jude* 306), « an obscure pair » (*Jude* 367), ils mènent une vie de nomade, en marge de la société dont les lois vont pourtant les rattraper. Presque invisibles, ils ne le sont pourtant jamais tout à fait. Se voulant hors du temps, ils sont en réalité en décalage avec leur temps. C'est cette singularité qui fait leur tragédie, mais c'est aussi cette singularité qui les garde de céder à une fascination de l'obscur (Biet 241). Jude le sait d'ailleurs : il a vécu trop tôt dans un monde qui n'était pas prêt à accepter sa différence, et il se voit dans l'immédiat (« at least in our time », *Jude* 390) comme un contre-exemple éclairant : « I may [...] be a sort of frightful example of what not to do; and so illustrate a moral story » (*Jude* 389).
- 36 L'opposition tranchée entre le rouge et le blanc, entre la pureté et la souillure dans *Tess of the d'Urbervilles* faiblit à la fin du récit : la pénombre du crépuscule vient se poser sur le texte. Lorsque le jour se lève sur Stonehenge, une page est tournée. Les couleurs éteintes du dernier chapitre et le point noir final sont comme l'aube de cet autre roman, œuvre de l'ombre, qu'est *Jude the Obscure*.
- 37 La froideur des teintes y signale l'abandon de tout artifice : « the President of the Immortals » (*Tess* 384), qui semble s'être joué de l'innocence de Tess, n'est plus invoqué. Fruit d'une écriture de l'entre-deux, où les oppositions ne tiennent plus, *Jude the Obscure* est une œuvre poétique aux personnages de lumière plutôt que de chair ou

même de papier. Leurs espoirs déçus, ils sont une étincelle qui vacille et irradie tout à la fois, tel l'insaisissable scintillement d'une étoile filante dans l'obscurité. Comme le souligne Ruth Yeazell, aucun romancier n'est plus attentif à la lumière que Hardy¹² : chez lui, la lumière devient phénomène et s'observe, comme on observe un tableau.

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

BIBLIOGRAPHIE

- Biet, Christian et Jullien, Vincent. *Le Siècle de la lumière, 1600-1715*. Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, 1997.
- Bullen, J.B. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Clarendon, 1986.
- Casagrande, Peter J. *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"*. London: Macmillan, 1982.
- Gadoin, Isabelle. « Thomas Hardy, peintre hollandais ? ». *Études anglaises* 63.3 (2010) : 289-304.
- Gautier, Théophile. *Le Capitaine Fracasse*. Paris : Larousse/SEJER, 2004.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles* (1891). Oxford: OUP, 1998.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure* (1895). Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Tanner, Tony. "Colour and Movement in Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*". Ian Watt (ed.). *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. Oxford: OUP, 1971, 407-431.
- Rey, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Le Robert, 2005.

NOTES

1. Nous pouvons encore citer le personnage du « reddleman » dans *The Return of the Native* ou le titre de la nouvelle « Destiny and a Blue Cloak » comme autant d'exemples de l'attachement de l'auteur à la question de la couleur.
2. « [...] certain cathartic, Aristotelian qualities might be found therein » (*Jude* viii).
3. Pierre Fleury, Christian Imbert, « Couleur », *Encyclopædia Universalis*.
4. Alain Rey cite un passage de l'introduction de Goethe à son *Traité des couleurs*.
5. Voir l'article de Jacques Le Rider, « La non-réception française de la "Théorie des couleurs" de Goethe », *Revue germanique internationale* [En ligne] 13 (2000), mis en ligne le 14 janvier 2011.
6. Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, tome 2, chapitre 13, 418.
7. Selon Jacques-Alain Miller, Lacan « définit cette jouissance phallique comme jouissance de l'idiot, du solitaire, une jouissance qui s'établit dans le non-rapport à l'Autre » (« Les paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne, Revue de Psychanalyse* 43 (octobre 1999) : 27).

8. Arabella porte une fausse tresse que Jude découvre le soir de son mariage : « A long tail of hair [...] was deliberately unfastened, stroked out, and hung upon the looking-glass which he had bought her » (Hardy 1895, 68). Il s'aperçoit bientôt d'un autre artifice : « Her face being reflected towards him as she sat, he could perceive that she was amusing herself by artificially producing in each cheek [a] dimple [...] » (Hardy 1895, 70).

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

10. Jean-Pierre Mouilleseaux, « Ténébrisme », *Encyclopædia Universalis*.

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

12. Ruth Yeazell, "The Lighting Design of Hardy's Novels". *Nineteenth-Century Literature* 64.1 (June 2009): 48.

RÉSUMÉS

Dans *Tess of the d'Urbervilles* (1891), la pureté de l'héroïne est à la fois soulignée par le sous-titre « a pure woman » et souillée par le désir des personnages masculins : la tache rouge apparaît alors à plusieurs endroits du récit, ponctuant le destin tragique de Tess. Dans le dernier roman de Hardy intitulé *Jude the Obscure* (1895), la parcimonie des couleurs ne cesse de rappeler l'obscurité du protagoniste, le récit se déclinant principalement dans des teintes de blanc, gris, marron et noir. Tailleur de pierre, le personnage de Jude apparaît entre obscurité et pâleur, caractérisé par la poussière qui recouvre ses habits, sa courte barbe noire, ses mains, ses livres. Le blanc s'oppose au rouge et non au noir qui vient plutôt le compléter. Ce traitement particulier des couleurs va de pair avec le jeu de lumières qui tout à la fois illumine et assombrit *Jude the Obscure*. Le rendu rappelle le clair-obscur des peintures de la Renaissance, soulignant la singularité des personnages et la tragédie de leurs sombres destinées.

In *Tess of the d'Urbervilles* (1891), the heroine's purity is both suggested by the subtitle – "a pure woman" – and stained by the desire of the main two male characters. The red stain that appears repeatedly in the novel becomes the emblem of her tragedy. In Hardy's last novel, entitled *Jude the Obscure* (1895), the obscurity of the protagonist is highlighted by the rare colours mentioned in the narrative. The novel is mostly a patchwork of white, grey, brown, and black shades. As a stonemason, Jude is characterised by the dust on his clothes and on his hands, on his short black beard and on his books too. Though obscure, he often looks pale. In other words, white is opposed to red but seems to match black. Such a treatment of colours is indissoluble from the light effects that brighten and darken *Jude the Obscure* at once. As a result, the work takes on the shades of an old sepia photograph, while its powerful rendering of the characters' tragic destinies recalls the chiaroscuro paintings of the Masters.

INDEX

oeuvre : Jude the Obscure, Tess of the d'Urbervilles

Keywords : chiaroscuro, tragedy, red, light

Mots-clés : clair-obscur, tragédie, rouge, lumière

AUTEURS

STÉPHANIE BERNARD

Stéphanie Bernard est maître de conférences à l'Université de Rouen. Elle est rattachée au laboratoire CORPUS. Elle est membre fondatrice et secrétaire de l'association FATHOM. Elle a écrit une thèse et rédigé plusieurs articles sur Thomas Hardy et Joseph Conrad, s'intéressant au tragique dans la modernité et au dialogue entre les époques et entre les textes. Le thème de la réécriture (intertextualité, réécriture du texte biblique ou littéraire) jalonne sa réflexion. Son travail porte également sur la question du féminin dans les textes de Conrad et Hardy et de l'écriture féminine en tant que telle, notamment au travers de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.