

La trace historique chez Thomas Hardy

Laurence Estanove
Université Paris-Descartes
Cultures Anglo-Saxonnes (CAS, EA 801), Université de Toulouse – Le Mirail

laurence.estanove@gmail.com

Résumé

Dans l'œuvre de Thomas Hardy, la force de l'histoire se manifeste tant dans le rapport au contexte d'écriture que dans la représentation du passé au sein des intrigues et des poèmes. On trouve ainsi chez lui la trace évidente, à la fois idéologique et linguistique, des bouleversements épistémologiques et des mutations socioculturelles qui marquent la fin du XIX^e siècle. Cette influence du contexte se double d'un intérêt tout particulier de Hardy pour la mémoire des lieux que construisent ou traversent ses œuvres. Le passé s'inscrit dans le sol en profondeur et apparaît en couches successives, à la manière du palimpseste, offrant ainsi aux intrigues une épaisseur à la fois temporelle, spatiale et subjective qui en étend la portée. Pourtant, l'histoire se signale aussi souvent, chez Hardy, par la marque d'une usure, d'un passé dont l'empreinte demeure ironique car elle signale une gloire déchue. Les traces du passé se font alors blessures, et les événements marquants qui construisent le processus historique – telle la guerre – en révèlent aussi toute la violence.

Abstract

In Thomas Hardy's work, the power of history is visible in the relation to the context which saw the writing and publication of his novels and poems, as well as in the way the past is represented within the verse and storylines. Hardy's writings bear an obvious trace – both ideological and linguistic – of the epistemological upheaval and socio-cultural changes of the late nineteenth century. To that influence of the context on Hardy's work, one might add the author's keen interest in the memory of places. In the settings of his works, either real or fictional settings, the past is made significant by an in-depth inscription in the soil, revealing its multiple layers as a palimpsest would, and thus endowing the stories with a temporal, spatial, and subjective consistency widening their scope. Yet in Hardy's work, history also often appears as an evidence of erosion or decay, as the ironic trace of a glorious past. In such a representation, traces of the past are like wounds, and the major events which conduct the historical process – wars, for instance – also reveal the violence of that process.

Mots-clés

Thomas Hardy ; romans ; poèmes ; histoire ; fin de siècle ; évolutionnisme ; science ; guerre

Keywords

Thomas Hardy; novels; verse; history; *fin de siècle*; evolutionism; science; war

Plan

Introduction : l'historien du Wessex
Une écriture indissociable de son contexte
Le palimpseste des lieux
Usure et déchéance
Conclusion : rencontres et collisions

Introduction : l'historien du Wessex

On associe inévitablement le nom de Thomas Hardy au Wessex, cette région semi-imaginaire, largement inspirée du Dorset natal de l'auteur et des comtés avoisinants, créée, modelée et entretenue au fil des œuvres. Si Hardy semble ainsi restreindre l'action et le cadre de la très grande majorité de ses œuvres à cette région, on ne peut voir en lui un auteur simplement régional. Certes, sa construction du Wessex repose à la fois sur des données géographiques et sur la convocation d'un folklore local, d'un dialecte, de traditions rurales, d'histoires individuelles bornées par les frontières du Wessex. Mais la délimitation par ces frontières sert, selon les explications de Hardy lui-même, un but artistique, puisqu'elle offre toute la cohérence et la force universelle d'une scène tragique, à la manière des anciens :

I considered that our magnificent heritage from the Greeks in dramatic literature found sufficient room for a large proportion of its action in an extent of their country not much larger than the half-dozen counties here reunited under the old name of Wessex, that the domestic emotions have throbbed in Wessex nooks with as much intensity as in the palaces of Europe, and that, anyhow, there was quite enough human nature in Wessex for one man's literary purpose. (« General Preface to the Novels and Poems », Orel, 1967, 45-46)

C'est aussi la recherche d'une portée universelle qui guide le rapport de Thomas Hardy à l'histoire : comment inscrire la petite histoire — à la fois chronique locale, tradition et récit, *story* — dans la grande, l'Histoire, *history*, et comment faire en sorte que les deux se rencontrent et se nourrissent l'une l'autre. C'est par l'inscription concrète, physique, que se fait ce rapport entre *story* et *history* chez Hardy, par la force et le sens de la trace historique. Cette trace se manifeste tout d'abord dans l'influence du contexte dans lequel écrit Hardy sur son œuvre. En retour, l'histoire y est presque toujours convoquée par l'exploration d'une épaisseur à la fois temporelle et spatiale, et se présente ainsi en palimpseste. Pourtant la trace historique signale aussi, chez Hardy, une usure, voire une blessure — la marque ironique d'une déchéance.

1. Une écriture indissociable de son contexte

La trace historique chez Hardy, c'est tout d'abord la trace de l'histoire *sur* son œuvre et son écriture, l'ancrage dans son temps, la trace du contexte.

La période qu'a traversée Hardy, né en 1840 et mort en 1928, est non seulement longue, mais aussi riche en bouleversements idéologiques et socioculturels. Le plein essor de l'ère victorienne qui marque le milieu du XIX^e siècle s'accompagne de véritables révolutions de la pensée, qui se poursuivent et s'affirment aussi dans l'art au tournant du XX^e. Pour preuve de la richesse de l'expérience — artistique en particulier — ainsi offerte à Hardy de par sa longévité, on pourrait indiquer que ce dernier est à la fois contemporain de Dickens, de la grande poésie victorienne, des mouvements préraphaélites, des romanciers réalistes, mais aussi du modernisme, du surréalisme, du futurisme... En autodidacte méticuleux, Hardy suit l'apparition de tous ces mouvements, mais n'en intègre pour autant aucun. Sur le plan des événements marquants de l'histoire, la diversité est tout aussi grande : on peut voir ainsi Hardy assister d'une part, au début des années 1860, à un discours devant la chambre des communes de Lord Palmerston, figure politique majeure du Royaume-Uni du XIX^e siècle qui avait notamment occupé le poste de Ministre de la guerre durant les conflits avec la France de Napoléon. De l'autre, Hardy connaîtra aussi l'Europe de la Grande Guerre, des élans de patriotisme de son pays à la découverte amère de la barbarie et l'absurdité des conflits.

En vérité, c'est surtout l'histoire de la pensée qui laisse une trace déterminante sur l'œuvre de Hardy. L'écriture hardyenne, romanesque comme poétique, se fait ainsi le relais direct de ce qu'il nomme, dans *Tess of the D'Urbervilles* (1891), « the ache of modernism » (Hardy, 2003b, 19), ce mal du siècle qui se traduit par un profond désenchantement collectif à l'origine diffuse, mais qui trouve de nombreux fondements dans les avancées de la science et le recul de la pensée chrétienne.

Au cœur des doutes dont l'écriture de Hardy se fait l'écho, se trouve donc la mise en crise de la religion,

la grande crise de la foi qui traverse la seconde moitié du XIXe siècle, à la suite des multiples mutations sociologiques bien connues qui se produisent à cette époque et aussi des coups de boutoirs successifs que le marxisme, le darwinisme, ou le nietzschéisme (en attendant le freudisme) portent alors à la représentation chrétienne du monde. (Chardin, 1998, 164)

On perçoit encore ici toute la richesse du contexte idéologique que traverse Hardy, qui affirme lui-même de manière ouverte — surtout dans ses poèmes, où il se sentait plus en liberté — ses propres doutes. Il s'agira ainsi dans son cas — comme dans celui de nombre de ses contemporains — d'agnosticisme plus que d'athéisme, car sa perte de la foi se double d'une profonde nostalgie de la croyance. C'est avec compassion que le poète met ainsi littéralement en scène l'idée nietzschéenne de la mort de Dieu, organisant précisément son enterrement dans 'God's Funeral' (*Satires of Circumstance*, 1914). Hardy ne lit Nietzsche qu'en traduction et en critique, et n'est pas véritablement influencé par sa pensée. On ne peut mentionner Nietzsche sans évoquer un autre philosophe que l'on associe souvent à l'écriture de Hardy : Schopenhauer. L'écriture de Hardy se fait en effet le reflet d'une pensée en apparence pessimiste (on peut penser au personnage de Father Time dans *Jude the Obscure*), on retrouve chez lui des notions, telles que la Volonté Immanente, qui semblent proprement schopenhaueriennes, mais en vérité, encore, il s'agit plus là d'une *confluence* de pensée que d'une véritable influence, puisque Hardy s'inspire de diverses sources, et rien ne prouve qu'il ait véritablement lu le philosophe allemand (Smadja dans Henry, 1989, 135-148). Face au pessimisme dont on l'accuse souvent, il défend d'ailleurs une vision plus personnelle du cours de l'histoire, une vision *mélioriste* sur laquelle nous reviendrons brièvement.

C'est surtout l'intérêt de Hardy pour la *science moderne* qui transparait le plus clairement dans son œuvre, son adhésion aux questions liées à l'évolutionnisme, au passé de l'univers et de l'espèce humaine : géologie, astronomie, généalogie, hérédité — ces sciences qui se nourrissent des bouleversements du darwinisme et de l'évolutionnisme trouvent toutes un écho dans l'œuvre de Hardy. Cette trace post-darwinienne est avant tout visible dans la perception et la peinture de la nature qu'offre Hardy : la perception d'une nature violente et cruelle, et la mise en scène d'une lutte pour la survie au sein de cadres en apparence bucoliques. C'est ce qu'illustre par exemple *The Woodlanders* (1887), où la forêt n'est en aucun cas un lieu d'harmonie et de réconfort. Pour preuve, le tableau qui s'offre aux yeux de Grace Melbury, épouse trahie réfugiée dans la cabane de Giles Winterborne, et présente la cohabitation des arbres comme une lutte pour la survie :

Next were more trees close together, wrestling for existence, their branches disfigured with wounds resulting from their mutual rubbings and blows. It was the struggle between these neighbours that she had heard in the night. Beneath them were the rotting stumps of those of the group that had been vanquished long ago, rising from their mossy setting like black teeth from green gums. Further on were other tufts of moss in islands divided by the shed leaves — variety upon variety, dark green and pale green; moss like little fir-trees, like plush, like malachite stars; like nothing on earth except moss. (Hardy, 1998b, 311)

Violence guerrière et vision d'horreur, voilà tout ce qu'inspire ce paysage au narrateur.

Une autre trace de l'influence de l'évolutionnisme se retrouve dans la compassion envers l'espèce animale que manifestent certains personnages hardyens tels que Tess et Jude, et qui découle aussi de la perception darwinienne d'une grande famille des espèces, d'un rapport entre les êtres qui n'est plus gouverné par l'anthropocentrisme. Et ce qui abolit également cet anthropocentrisme d'origine chrétienne c'est la découverte, par les perspectives évolutionnistes, de l'immensité de l'univers — immensité temporelle, comme nous allons le voir, et spatiale (*Two on a Tower*, 1882).

Cette présence thématique du contexte de la science moderne dans l'œuvre de Hardy se double aussi d'une trace linguistique évidente. La fierté de l'érudition se double en effet chez Hardy d'un goût évident pour la matière linguistique, pour les mots et pour les sons, et c'est ainsi que son écriture intègre souvent un vocabulaire scientifique ardu, dont la présence au sein d'histoires personnelles agit moins comme relai d'une volonté de précision géologique, astronomique ou biologique, que comme trace concrète des bouleversements profonds de l'existence dans ses moindres détails. C'est ainsi, déjà, que se mêlent petite et grande histoire dans l'œuvre de Hardy.

2. Le palimpseste des lieux

Les découvertes portées par les théories évolutionnistes changent donc la perception de l'histoire, car elles en étendent les limites au-delà du cadre défini par la perspective chrétienne. Dans *The Origin of Species* (1859), face à l'immensité de l'histoire de l'univers, Darwin s'exclame en effet : « What an infinite number of generations, which the mind cannot grasp, must have succeeded each other in the long roll of years! » (Darwin, 1985, 297) L'histoire n'est donc pas simple ligne temporelle, mais tourbillon effrayant et insaisissable. Chez Hardy, l'histoire ne se lit pas non plus de manière linéaire, mais elle appelle l'exploration d'une épaisseur, et particulièrement d'une épaisseur *spatiale*. Dans son œuvre, la trace historique fonctionne ainsi sur le mode du palimpseste.

Il convient d'aborder ce point à partir d'une scène désormais célèbre, voire classique, puisqu'elle apparaît dans l'ouvrage *The Art of Fiction* de David Lodge, où elle vient illustrer la notion de *suspens*. Lodge la nomme en effet « a classic scene of suspense » (Lodge, 1992, 14). Il s'agit d'un extrait d'un roman « mineur » de Hardy, *A Pair of Blue Eyes* (1873), qui met en scène un *cliffhanger* littéral, puisque le protagoniste Henry Knight s'y retrouve suspendu à une falaise en attendant que la femme qu'il aime, Elfride, aille chercher de l'aide. Au-dessus du vide, il contemple sa propre mort, mais aussi l'histoire de l'univers : « He reclined hand in hand with the world in its infancy. » (Hardy, 1998a, 212) C'est ainsi face aux origines de l'univers qu'il se trouve, et cette confrontation avec le passé se fait par le biais d'une rencontre avec une créature insolite :

By one of these familiar conjunctions in which the inanimate world baits the mind of man when he pauses in moments of suspense opposite Knight's eyes was an imbedded fossil, standing forth in low relief from the rock. It was a creature with eyes. The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him. It was one of the early crustaceans called Trilobites. Separated by millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their death. It was the single instance within reach of his vision of anything that had ever been alive and had had a body to save, as he himself had now.

The creature represented but a low type of animal existence, for never in their vernal years had the plains indicated by those numberless slaty layers been traversed by an intelligence worthy of the name. Zoophytes,

mollusca, shell-fish, were the highest developments of those ancient dates. The immense lapses of time each formation represented had known nothing of the dignity of man. They were grand times, but they were mean times too, and mean were their relics. He was to be with the small in his death. (Hardy, 1998a, 213-214)

« [Knight's] thoughts », nous précise Lodge, « are those of a Victorian intellectual, on whom recent discoveries in geology and natural history, especially the work of Darwin, has made a deep impression. » (Lodge, 1992, 15) On trouve en effet bien ici la trace, notamment linguistique, de la révolution darwinienne sur l'écriture hardyenne, dans cette spirale érudite de termes latins, d'espèces très certainement inconnues du lecteur moyen de l'époque¹.

La liste, la digression et la dilatation du temps se poursuivent, puisque la réflexion de Knight se prolonge, et la phrase suivante vient justifier la présence de ces termes scientifiques :

Knight was a geologist; and such is the supremacy of habit over occasion, as a pioneer of the thoughts of men, that at this dreadful juncture his mind found time to take in, by a momentary sweep, the varied scenes that had had their day between this creature's epoch and his own. There is no place like a cleft landscape for bringing home such imaginings as these.

Time closed up like a fan before him. He saw himself at one extremity of the years, face to face with the beginning and all the intermediate centuries simultaneously. Fierce men, clothed in the hides of beasts, and carrying, for defence and attack, huge clubs and pointed spears, rose from the rock, like the phantoms before the doomed Macbeth. They lived in hollows, woods, and mud huts — perhaps in caves of the neighbouring rocks. Behind them stood an earlier band. No man was there. Huge elephantine forms, the mastodon, the hippopotamus, the tapir, antelopes of monstrous size, the megatherium, and the myledon — all, for the moment, in juxtaposition. Further back, and overlapped by these, were perched huge-billed birds and swinish creatures as large as horses. Still more shadowy were the sinister crocodilian outlines — alligators and other uncouth shapes, culminating in the colossal lizard, the iguanodon. Folded behind were dragon forms and clouds of flying reptiles: still underneath were fishy beings of lower development; and so on, till the lifetime scenes of the fossil confronting him were a present and modern condition of things. These images passed before Knight's inner eye in less than half a minute, and he was again considering the actual present. Was he to die? (Hardy, 1998a, 214)

Le plus remarquable ici, plus encore que le langage scientifique, c'est la façon dont l'esprit de Knight convoque le passé et structure ainsi l'histoire des espèces : les images d'une ligne liant les diverses époques — images, donc, d'une horizontalité, d'une juxtaposition — sont vite complétées voire contredites par la vision d'une simultanéité, par des images de superpositions, des étapes dans le développement perçues moins comme des points de passage sur une chaîne du vivant linéaire, que comme des couches d'histoire coexistant parfois dans une même temporalité. C'est bien ce que résume la perception initiale du temps comme éventail : « Time closed up like a fan before him. »

La convocation d'une ère préhistorique se retrouve également dans un autre roman, plus célèbre, *The Return of the Native* (1878). Le premier chapitre du roman est exclusivement consacré à la présentation de la lande qui sert de cadre à l'action, Egdon Heath. Ici, ce n'est pas véritablement d'épaisseur historique qu'il s'agit, car c'est la lande elle-même qui y est trace historique, trace du passé, conservée de manière intacte depuis ses origines ancestrales :

¹ Les notes de l'édition du roman par Pamela Dalziel pour Penguin Classics précisent encore l'origine de ces références : « Much of the geological material in this passage is derived from Gideon Algernon Mantell, *The Wonders of Geology or A Familiar Exposition of Geological Phenomena* (1838), which includes a section on the eyes of the Trilobites and an imaginary account of 'some higher intelligence' surveying — as will Knight — the various stages of evolving animal life. » (Hardy, 1998a, 416)

The untameable, Ishmaelitish thing that Egdon now was it had always been. Civilisation was its enemy. Ever since the beginning of vegetation its soil had worn the same antique brown dress, the natural and invariable garment of the formation. [...]

To recline on a stump of thorn in the central valley of Egdon, between afternoon and night, [...] and to know that everything around and underneath had been from prehistoric times as unaltered as the stars overhead, gave ballast to the mind adrift on change, and harassed by the irrepressible New. The great inviolate place had an ancient permanence which the sea cannot claim.[...] With the exception of an aged highway, and a still more aged barrow presently to be referred to — themselves almost crystallised to natural products by long continuance — even the trifling irregularities were not caused by pickaxe, plough, or spade, but remained as the very finger-touches of the last geological change. (Hardy, 1999, 12)

Grâce à la force du passé qu'il incarne, le lieu gagne donc en épaisseur et devient porteur de sens, personnage à part entière du roman. Comme cette lande d'Egdon, le fossile de *A Pair of Blue Eyes* se faisait lui aussi porte d'entrée vers le passé, couche inférieure du palimpseste dont la présence incongrue en surface ouvre la spirale historique.

Cette dynamique et ce procédé d'écriture ne sont en rien uniques dans l'œuvre de Hardy. L'imbrication des catégories de l'espace et du temps en réseau constitue en vérité un aspect essentiel de son écriture. Dans ses romans, à la faveur de pauses dans le récit, le narrateur reconstitue ainsi de manière quasi systématique le passé des lieux que traversent les personnages. Et cette reconstitution prend la forme d'une exploration en profondeur des couches successives qu'a laissées l'histoire sur l'espace. C'est le cas dans *The Mayor of Casterbridge* (1886), notamment lorsque Michael Henchard donne rendez-vous à Susan, l'épouse qu'il avait vingt ans plus tôt, sous les effets de l'alcool, vendue à un marin de passage. Désormais maire de Casterbridge (double fictif de Dorchester), Henchard a fait vœu de sobriété, et tient à garder enfoui son passé honteux. Henchard et Susan se retrouvent secrètement dans un lieu simplement nommé « the Ring », qui renvoie en vérité à Maumbury Ring, tumulus de la périphérie de Dorchester qui fut successivement enclos néolithique et amphithéâtre romain. Lors de la rencontre, le texte fait surgir du passé l'image des combats de gladiateurs qui animaient jadis l'amphithéâtre, et signale donc la trace du passage des Romains dans la ville, ainsi que la force morbide et la violence attachées au lieu, comme imprimées dans le sol. En effet, c'est l'histoire du lieu, ou plutôt ses histoires successives, les couches qui le constituent, qui expliquent son statut actuel :

Melancholy, impressive, lonely, yet accessible from every part of the town, the historic circle was the frequent spot for appointments of a furtive kind. Intrigues were arranged there; tentative meetings were there experimented after divisions and feuds. But one kind of appointment — in itself the most common of any — seldom had place in the Amphitheatre: that of happy lovers.

Why, seeing that it was pre-eminently an airy, accessible, and interesting spot for assignations, the cheerfullest form of those occurrences never took kindly to the soil of the ruin would be a curious inquiry. Perhaps it was because its associations had about them something sinister. Its history proved that. (Hardy, 2003b, 69)

Le narrateur poursuit ainsi sa reconstitution du passé de la ville, et plus précisément de l'amphithéâtre, en révélant une couche supérieure du palimpseste qui le constitue, relatant avec une précision macabre l'exécution d'une meurtrière du dix-huitième siècle :

Apart from the sanguinary nature of the games originally played therein, such incidents attached to its past as these: that in 1705 a woman who had murdered her husband was half-strangled and then burnt there in the presence of ten thousand spectators. Tradition reports that at a certain stage of the burning her heart burst and leapt out of her body to the terror of them all, and that not one of those ten thousand people ever cared particularly for hot roast after that. (Hardy, 2003b, 69)

À la page précédente, le narrateur-historien avait déjà présenté les gènes romains de Casterbridge :

Casterbridge announced old Rome in every street, alley, and precinct. It looked Roman, bespoke the art of Rome, concealed dead men of Rome. It was impossible to dig more than a foot or two deep about the town fields and gardens without coming upon some tall soldier or other of the Empire, who had lain there in his silent unobtrusive rest for a space of fifteen hundred years. (Hardy, 2003b, 68)

La reconstitution historique n'est en rien gratuite, car elle crée une série de précédents dont le lieu de l'intrigue porte la marque telle une malédiction. Les tragédies qui se sont déroulées dans l'amphithéâtre ont ainsi laissé une trace funèbre qui bannit les couples heureux de ce lieu de rencontre. La matérialisation de l'épaisseur historique passe donc bien par véritable travail d'excavation, puisque c'est dans le sol que s'inscrit l'histoire (« the soil of the ruin »)². C'est aussi dans cette perspective que le narrateur de *Jude the Obscure* (1895) présente le champ dans lequel travaille le jeune garçon au début du roman :

The fresh harrow-lines seemed to stretch like the channelling in a piece of new corduroy, lending a meanly utilitarian air to the expanse, taking away its gradations, and depriving it of all history beyond that of the few recent months, though in every clod and stone there really lingered associations enough and to spare — echoes of songs from ancient harvest-days, of spoken words, and of sturdy deeds. Every inch of ground had been the site, first or last, of energy, gaiety, horse-play, bickering, weariness. Groups of gleaners had squatted in the sun on every square yard. Love-matches that had populated the adjoining hamlet had been made up there between reaping and carrying. Under the hedge which divided the field from a distant plantation girls had given themselves to lovers who would not turn their heads to look at them by the next harvest; and in that ancient corn-field many a man had made love-promises to a woman at whose voice he had trembled by the next seed-time after fulfilling them in the church adjoining. But this neither Jude nor the rooks around him considered. (Hardy, 1998c, 14)

Jonathan Wike explique parfaitement le fonctionnement du paysage palimpseste dans cet extrait :

In these “harrow-lines” we should see history as a palimpsest in the landscape, of which only the latest superficial layer still contains any meaning for the characters who look at it, leaving modern people alienated from the past. The past and memory are spatially represented in Hardy; throughout his novels he creates charged monumental spots at which modern events take place before a backdrop layered by ancient events. (Wike, 1993, 466)

L'uniformité de la surface du champ menace ainsi l'intégrité historique et émotionnelle du lieu, dont le passé souterrain semble pourtant résister avec force, au vu de l'ampleur de cette digression. Ce sont ici les aspérités de la surface, mottes de terre et pierres (« every clod and stone »), qui servent de nœuds dans le tissu de la mémoire du champ. De la même façon, dans *A Pair of Blue Eyes*, c'est le détail du fossile auquel se trouve confronté Knight qui venait déclencher l'évocation de la préhistoire des lieux.

Dans les « associations » que prend toujours soin de souligner le narrateur hardyen, l'épaisseur historique du lieu se double d'une épaisseur personnelle et affective qui déploie encore les ramifications du réseau spatio-temporel en une troisième dimension. Cette empreinte ironique du temps modelant l'espace, qui vient appuyer l'affect humain, se retrouve souvent dans les poèmes de Hardy, comme par exemple dans 'The Roman Road' (*Time's*

² Fasciné par ces lieux comme par toute l'histoire de sa région natale, Hardy publiera en 1908 dans *The Times* un article sur le tumulus, à l'occasion de nouvelles excavations qui révélèrent son origine préhistorique. Voir « Maumbury Ring » dans Oreil, 1967, 225-232.

Laughingstocks, 1909), où se lit très clairement le croisement de l'histoire personnelle du poète (le souvenir de sa mère) et de l'Histoire (le passé romain de sa région natale), par le biais de l'évocation de cette route romaine qui traverse le Wessex comme elle traverse aussi l'œuvre romanesque et poétique de Hardy.

À l'époque où écrit Hardy, la notion de palimpseste n'a pas encore gagné son statut de motif fondamental de l'art et la pensée modernes, comme on le retrouve aujourd'hui, notamment depuis Genette dans les questions d'intertextualité, mais aussi chez les géographes avec la notion — certes controversée — de « palimpseste urbain ». Pourtant Hardy semblait avoir déjà eu l'intuition de la force de la métaphore, puisqu'il l'utilisait déjà, dès *Far from the Madding Crowd*, dans l'évocation des désirs et des motivations de Gabriel Oak face à Bathsheba, et plus généralement du comportement des hommes : « But man, even to himself, is a palimpsest, having an ostensible writing, and another beneath the lines. » (Hardy, 2003a, 189) En liant espace historique et affectif, Hardy rejoint en effet d'une certaine façon les travaux de la psychanalyse sur le passé de la psyché humaine. Dans *Malaise dans la culture* (1929), Freud s'arrête en effet sur « le passé d'une ville pour le comparer au passé animique » (Freud, 2004, 12), et propose ainsi une vision du palimpseste à la fois spatiale, temporelle, et affective :

Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. (Freud, 2004, 11)

L'intérêt de Hardy pour les questions de généalogie et d'hérédité découle à notre sens de ce même instinct d'historien, et c'est dans le lien entre visage et paysage que se lit plus particulièrement cette origine commune. Le premier chapitre de *The Return of the Native* qui décrit le cadre ancestral de la lande d'Egdon s'intitule bien, d'ailleurs, « A Face on which Time makes but little Impression » (Hardy, 1999, 9). On retrouve également cette concrétisation de la trace historique dans les traits du visage dans *Tess of the D'Urbervilles*, ainsi que dans certains poèmes aux titres évidents, 'Heredity' (voir Estanove, 2008). Dans ce poème, le visage se fait lui aussi palimpseste spatial, temporel et subjectif :

I am the family face;
Flesh perishes, I live on,
Projecting trait and trace
Through time to times anon,
And leaping from place to place
Over oblivion.

The years-heired feature that can
In curve and voice and eye
Despise the human span
Of durance – that is I;
The eternal thing in man,
That heeds no call to die.

L'hérédité, le trait de famille se présente véritablement comme trace historique. Dans l'adjectif composé « years-heired » se dit ainsi l'accumulation des couches du palimpseste du visage immortel. La formation d'un tel adjectif composé n'a rien d'unique chez Hardy, bien au contraire. Le recours aux néologismes, notamment par composition ou dérivation, est l'un des traits caractéristiques de son écriture. Et cette tendance est d'autant plus révélatrice dans

le cas de l'épaisseur historique, du palimpseste des lieux. Au trait héréditaire transmis par les années (« years-heired »), répondent d'autres adjectifs et d'autres poèmes : « memoried spot » vient ainsi décrire le lieu chargé de souvenirs que revisite la dame solitaire de 'Lonely Days' (*Late Lyrics and Earlier*, 1922) ; dans 'A House with a History' (*Late Lyrics and Earlier*, 1922), « memoried face » renvoie non pas au visage d'une personne mais à la façade d'une maison elle-même chargée de souvenirs ; dans 'On an Invitation to the United States' (*Poems of the Past and the Present*, 1901), le poète refuse de visiter le nouveau continent car il n'a pas l'épaisseur historique, « the centuried years », du vieux. Dans ces exemples, à la trace des années sur les lieux et sur les visages va donc correspondre une trace textuelle et linguistique de l'histoire, ce qui n'a rien d'étonnant chez un auteur aussi sensible à la matérialité du texte que Hardy.

3. Usure et déchéance

L'importance de cette tangibilité de la trace historique porte aussi un revers plus violent, plus douloureux et plus amer. Car dans le contexte de décadence, de désillusion collective de la fin de siècle, la trace historique signale aussi, dans l'œuvre de Hardy, une usure, une déchéance, voire une blessure.

Ainsi, dans *Jude the Obscure*, à son arrivée à Christminster (double fictif d'Oxford), Jude se promène de nuit dans les rues désertes de la ville, à la découverte de ces lieux d'érudition dont il rêve depuis l'enfance. Sa rencontre avec la ville se fait par le contact direct avec la pierre, les murs de ces vénérables bâtiments qu'il effleure avec dévotion : « he rambled under the walls and doorways, feeling with his fingers the contours of their mouldings and carving » (Hardy, 1998c, 79). Mais d'emblée le narrateur lance un avertissement :

Down obscure alleys, [...] there would just jut into the path porticoes, oriels, doorways of enriched and florid middle-age design, their extinct air being accentuated by the rottenness of the stones. It seemed impossible that modern thought could house itself in such decrepit and superseded chambers. (Hardy, 1998c, 79)

Ce ne sont en effet que des fantômes que va rencontrer Jude, fantômes des grands hommes qui avaient autrefois fréquenté Christminster. La trace historique n'est que celle d'une décadence, d'une grandeur passée et déchue, dont la pierre en décomposition se fait le symbole. Et en effet, le lendemain, à la lumière du jour, la déchéance s'expose crûment :

What at night had been perfect and ideal was by day the more or less defective real. Cruelties, insults, had, he perceived, been inflicted on the aged erections. [...] They were wounded, broken, sloughing off their outer shape in the deadly struggle against years, weather, and man. (Hardy, 1998c, 84)

La pierre s'effondre, l'histoire s'y présente donc comme usure et effritement, trace ironique d'un passé glorieux.

C'est aussi la trace d'une décadence que va laisser la guerre dans l'œuvre de Hardy. Comme toute catastrophe, les guerres constituent des tournants de l'histoire, des points nodaux dans la suite des événements, ce qu'explique très bien Tim Armstrong : « Disasters are a particular focus for an understanding of the structure of history because they are points of relief, nodes in the flux of events » (Armstrong, 2000, 117). C'est essentiellement dans l'œuvre poétique de Hardy que la guerre figure, d'une part dans deux séries de poèmes, publiés en 1899 et 1917, de l'autre dans une œuvre unique, inclassable — *The Dynasts*, publiée entre 1904 et 1908.

C'est tout d'abord la guerre des Boers (qui touche à deux reprises la colonie britannique du Cap, en 1880-1881 puis 1899-1902) qui fournit à Hardy la matière d'une illustration poétique de cette brèche dans le cours de l'histoire. La vision n'y est pas encore marquée par l'amère désillusion des lendemains de la Grande Guerre, mais l'importance et l'ambiguïté de la trace historique d'un tel événement y sont déjà visibles. On prendra pour exemple l'un des poèmes de Hardy les plus souvent cités, 'Drummer Hodge' (*Poems of the Past and the Present*, 1901), qui évoque avec compassion l'ensevelissement du soldat en terre étrangère :

I

They throw in Drummer Hodge, to rest
 Uncoffined – just as found:
His landmark is a kopje-crest
 That breaks the veldt around;
And foreign constellations west
 Each night above his mound.

II

Young Hodge the Drummer never knew –
 Fresh from his Wessex home –
The meaning of the broad Karoo,
 The Bush, the dusty loam,
And why uprose to nightly view
 Strange stars amid the gloam.

III

Yet portion of that unknown plain
 Will Hodge for ever be;
His homely Northern breast and brain
 Grow to some Southern tree,
And strange-eyed constellations reign
 His stars eternally.

Sans tombe ni cercueil, le corps du paysan anonyme (« Hodge » est un nom générique désignant le paysan) devenu tambour dans les rangs de l'armée, fusionne avec cette terre inconnue, et se fait ainsi trace diffuse et incertaine. Incertaine car non localisable, mais aussi ambiguë, car la trace que constitue le corps fusionnant avec la terre étrangère dit tout à la fois la douleur du déracinement pour les soldats, et la grandeur de l'appartenance à une communauté plus large, véritablement cosmique, comme le signale la fin du poème. Chez Hardy, c'est donc toujours l'échange entre les êtres et les matières qui fait la force d'un lieu — l'inscription de l'individu, même anonyme, dans la terre qui garantit sa pérennité et ouvre l'espace à l'infini.

The Dynasts est, selon son sous-titre, « an epic-drama », une épopée dramatique des guerres napoléoniennes, aux dimensions plus qu'ambitieuses. L'œuvre mêle la petite chronique locale et la grande Histoire au service d'une fresque guerrière grandiloquente : les personnages y sont tout autant des paysans anonymes du Wessex devisant sur le débarquement redouté de Napoléon sur les côtes britanniques, que les grands dirigeants ou généraux des nations européennes. Tout en fictionnalisant l'Histoire, Hardy n'y romance pourtant en aucun cas la guerre. Dans les scènes de combats, la rencontre des adversaires prend la forme d'un face-à-face anonyme, irraisonné et sans pitié : « Round the church they fight without quarter, shooting face to face, stabbing with unfixed bayonets, and braining with the butts of muskets » (Hardy, 1978, 639). Avec ses cent trente-et-une scènes, ses dizaines de personnages et ses milliers de figurants, l'épopée de Hardy est ainsi un ballet de rencontres et

de collisions incessantes, de jonctions et de disjonctions des lieux, des nations et des corps. La guerre y apparaît donc comme vaine, portée par le cycle infernal de la répétition, plutôt que par l'expansion de la conquête impériale ou l'avancée de la percée historique. Et la perception de Hardy de l'histoire, du processus historique n'est en effet pas portée par l'idée d'un progrès.

Face au pessimisme qu'on lui assignait et reprochait souvent, Hardy a longtemps défendu une approche mélioriste de l'existence — « if way to the Better there be, it exacts a full look at the Worst » ('In Tenebris II', *Poems of the Past and the Present*, 1901) — vision de l'existence teintée d'un relatif optimisme, qu'avait prônée aussi avant lui, et plus ouvertement, George Eliot. Lorsqu'éclate la Première Guerre Mondiale, l'inéluctable répétition de l'Histoire marque la fin du méliorisme de Hardy : les *War Poems* de 1899 s'achevaient avec 'The Sick Battle-God' sur la chronique de l'extinction des instincts guerriers de l'homme ; *The Dynasts* sur une note d'espoir semblable — après 1914, les poèmes et écrits de Hardy ne laissent plus que peu de place à la possibilité d'une amélioration du sort de l'humanité. Les poèmes de guerre publiés en 1917 sont teintés d'une très forte amertume.

Chez Hardy, la guerre vient constituer la preuve de l'absence de progrès de l'esprit et de la civilisation, car celle-ci est pour lui une question non pas d'avancée technologique, mais d'humanité. C'est en tous cas ce que révèlent les « Birthday Notes » du 2 juin 1920, rédigées donc par l'auteur à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire :

Though my life, like the lives of my contemporaries, covers a period of more material advance in the world than any of the same length can have done in other centuries, I do not find that real civilization has advanced equally. People are not more humane, so far as I can see, than they were in the year of my birth. [...]
If, as has been lately asserted, only the young and feeble League of Nations stands between us and the utter destruction of Civilization, it makes one feel he would rather be old than young. For a person whose chief interest in life has been the literary art — poetry in particular — the thought is depressing that, should such an overturn arrive, poetry will be the first thing to go, probably not to revive again for many centuries. Anyhow, it behoves young poets and other writers to endeavour to stave off such a catastrophe. (Hardy, 1989, 435)

C'est dans son rôle de poète que Hardy place donc son humanisme, et le seul combat qu'il enjoint à livrer est un combat pour la préservation de la littérature.

Conclusion : rencontres et collisions

Dans la force du palimpseste, dans la perception d'une épaisseur historique des lieux qui lie tous les plans de l'existence en un réseau temporel, spatial, et subjectif, on comprend bien que chez Hardy, l'histoire se déroule non par arborescence, mais conformément à une logique de type rhizomatique. Rien d'étonnant à ce que Deleuze ait souligné avec admiration la force de l'écriture de Hardy, car on sent bien poindre chez ce dernier les prémices du rhizome :

Tous les individus sont dans la Nature comme sur un plan de consistance dont ils forment la figure entière, variable à chaque moment. Ils s'affectent les uns les autres, pour autant que le rapport qui constitue chacun forme un degré de puissance, un pouvoir d'être affecté. Tout n'est que rencontre dans l'univers, bonne ou mauvaise rencontre. (Deleuze et Parnet, 1996, 74)

En effet, la confrontation avec le fossile dans *A Pair of Blue Eyes* est bien une rencontre entre deux créatures et deux époques. Chez Hardy, la trace historique est donc la trace de cette rencontre, d'un croisement entre lieu, temps et personne, contact fortuit mais nécessaire, et porteur de sens.

C'est par cette perception de l'histoire comme rencontre et comme coïncidence, voire comme collision, qu'il semble approprié de conclure ici, par le biais d'un poème qui lie *history* et *story* en présentant un événement marquant de l'histoire du début du XX^e siècle comme la chronique d'une rencontre entre deux êtres. Ce poème, c'est 'The Convergence of the Twain' (*Satires of Circumstance*, 1914), et cet événement, c'est le naufrage du Titanic, en avril 1912. Hardy termine la composition du poème le 24 avril 1912, soit dix jours seulement après le naufrage du paquebot. 'The Convergence of the Twain' paraît alors dans le programme d'une manifestation caritative, « The Dramatic and Operatic Matinée in Aid of the 'Titanic' Disaster Fund », qui se tient à Covent Garden le mois suivant (Bailey, 1970, 264-266). La première partie du poème décrit l'épave du paquebot gisant au fond de l'eau dans toute la vanité de sa splendeur :

I

In a solitude of the sea
Deep from human vanity,
And the Pride of Life that planned her, stilly couches her.
[...]

V

Dim moon-eyed fishes near
Gaze at the gilded gear
And query: 'What does this vaingloriousness down here?' ...

Puis la seconde partie retrace le chemin qui mène à la rencontre fatale entre le Titanic et son iceberg. Ce trajet n'est pas géographique, mais tragique et déterministe. C'est ce qui se perçoit tout particulièrement dans les strophes 6 à 9 : navire et iceberg grandissent de manière parallèle, comme deux êtres destinés à se rencontrer pour s'unir et fusionner.

VI

Well: while was fashioning
This creature of cleaving wing,
The Immanent Will that stirs and urges everything

VII

Prepared a sinister mate
For her — so gaily great —
A Shape of Ice, for the time far and dissociate.

VIII

And as the smart ship grew
In stature, grace, and hue,
In shadowy silent distance grew the Iceberg too.

Dans le jeu entre hasard et nécessité qui guide la rencontre entre le paquebot et l'iceberg, c'est bien une perception tout à fait moderne du processus historique qui se révèle. Et la trace historique de cette rencontre, le point de basculement dans le récit (*story*) du trajet, le point de contact dans la collision, c'est la forme aiguë du paquebot (« creature of *cleaving wing* » qui viendra fusionner avec l'iceberg pour créer l'événement, et s'inscrire dans l'Histoire :

IX

Alien they seemed to be:
No mortal eye could see
The intimate welding of *their later history*,

X

Or sign that they were bent
By *paths coincident*
On being anon *twin halves of one august event*,

XI

Till the Spinner of the Years
Said 'Now!' And each one hears,
And consummation comes, and jars two hemispheres.

(nous soulignons)

C'est aussi par ce verbe, *cleave*, qu'était désignée l'aspérité de la falaise où s'accroche Knight : « There is no place like a *cleft* landscape for bringing home such imaginings as these. » (Hardy, 1998a, 214) Voilà donc la trace historique : une brèche dans l'existence qui laisse entrevoir son épaisseur.

Bibliographie

- HARDY, Thomas, *A Pair of Blue Eyes*, London, Penguin Classics, 1998.
Far From the Madding Crowd, London, Penguin Classics, 2003.
The Return of the Native, London, Penguin Classics, 1999.
The Mayor of Casterbridge, London, Penguin Classics, 2003.
The Woodlanders, London, Penguin Classics, 1998.
Tess of the D'Urbervilles, London, Penguin Classics, 2003.
Jude the Obscure, London, Penguin Classics, 1998.
The Dynasts, London, Macmillan, 1978
The Complete Poems, James Gibson, éd., Basingstoke, Palgrave, 2001.
The Life and Work of Thomas Hardy, Michael Millgate, éd., London, Macmillan, 1989.
- ARMSTRONG, Tim, *Haunted Hardy: Poetry, History, Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.
- BAILEY, J. O., *The Poetry of Thomas Hardy: A Handbook and Commentary*, Chapel Hill, U of North Carolina P, 1970.
- BEER, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Librairie Droz S.A., 1998.
- DARWIN, Charles, *The Origin of Species*, London, Penguin Classics, 1985.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996
- ESTANOVE, Laurence, « Généalogie et géographie dans *Tess D'Urberville* », *Méthode!* 14 (novembre 2008, numéro spécial Agrégation de Lettres 2009), 279-286.
- FREUD, Sigmund. *Le Malaise dans la culture*. Traduit de l'allemand par P. Cotet, R. Lainé & J. Stute-Cadiot, Paris, PUF (6^{ème} édition « Quadrige »), 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- LANONE, Catherine, « L'empreinte du temps dans la poésie de Thomas Hardy », dans Ronald Shusterman, dir., *Des Histoires du temps : conception et représentations de la temporalité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, 245-58.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- OREL, Harold, éd., *Thomas Hardy's Personal Writings*, London, Macmillan, 1967.
- WIKE, Jonathan, « The World as Text in Hardy's Fiction », *Nineteenth Century Literature* 47.4 (March 1993), 455-71.
- SMADJA, Robert, « Schopenhauer, l'Angleterre et Thomas Hardy » dans Anne Henry, dir., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 135-148.

Laurence Estanove est agrégée d'Anglais et enseigne à l'Université Paris-Descartes. Membre fondateur et webmestre de FATHOM (French Association for Thomas Hardy Studies), elle a consacré sa thèse à la poésie de Thomas Hardy, et ses publications portent sur l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Ses recherches actuelles s'orientent également vers la poésie anglophone moderne et contemporaine.