



Les pierres du Wessex: lecture d'une page de brouillon de Proust

Emily Eells

► To cite this version:

Emily Eells. Les pierres du Wessex: lecture d'une page de brouillon de Proust. Tropismes, 1993, Le dit et le non-dit, 6, pp.175-190. hal-01676137

HAL Id: hal-01676137

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01676137>

Submitted on 5 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les pierres du Wessex : lecture d'une page de brouillon de Proust

Une étude sur Proust et un auteur victorien ne peut qu'être dominée par Ruskin, et c'est pour cette raison que le titre de celle-ci fait écho aux *Pierres de Venise*. Mais Ruskin n'est pas le seul écrivain anglo-saxon qui ait exercé une influence capitale sur Proust pendant ses années formatrices de lecture, comme en témoigne une de ses lettres :

*"C'est curieux que dans tous les genres les plus différents, de George Eliot à Hardy, de Stevenson à Emerson, il n'y a pas de littérature qui ait sur moi un pouvoir comparable à la littérature anglaise et américaine."*¹

Avant d'approfondir le sujet de Hardy lu par Proust, examinons les connaissances que Hardy avait de l'auteur de *La Recherche*. L'aîné fait allusion à son cadet une seule et unique fois, dans une note de carnet, datée de juillet 1926 :

"It appears that the theory exhibited in The Well-Beloved in 1892 has been since developed by Proust still further :

1 *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Philip Kolb, Plon, 1983, tome X, p. 55, lettre à Robert de Billy datée de mars 1910.

"Peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes."
Ombre i 40

"Le désir s'élève, se satisfait, disparaît – et c'est tout. Ainsi, la jeune fille qu'on épouse n'est pas celle dont on est tombé amoureux."
Ombre ii 158, 159 etc.² "

Se fondant sur ces deux citations, certains critiques présument que Hardy a lu Proust³. Or, si la référence qui suit la première citation des *Jeunes filles en fleurs* renvoie à la deuxième édition de la NRF, publiée en 1919, toute tentative de retrouver la deuxième citation dans *La Recherche* est vouée à l'échec. La phrase ternaire trop simpliste : "Le désir s'élève, se satisfait, disparaît" et sa conclusion abrupte qui efface toute complexité affective dans les trois mots : "et c'est tout", n'auraient guère pu être écrites par Proust. En effet, il s'agit d'une citation de Denis Saurat, professeur de lettres à King's College, London, qui, en 1926, a consacré huit articles à Proust dans le journal littéraire *Marsyas*. Dans son article intitulé *Les variations de la personnalité*, il cite, puis fait une paraphrase d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁴. Comme Hardy a relevé exactement ces passages de l'article de Saurat, on peut déduire que la seule connaissance qu'il avait de Proust était de seconde main.

Nous savons d'après sa correspondance qu'entre 1906 et la fin de 1910, Proust a lu les premières traductions de *Jude the Obscure*, *The Well-Beloved*, *A Pair of Blue Eyes* et *Far From the Madding Crowd*. Dans

2 *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*, édition de Richard H. Taylor, London, Macmillan, 1978, p. 92.

3 Voir Margaret Mein : *Proust et Thomas Hardy* dans *Revue de Littérature comparée*, janvier - mars 1983, n° 1, pp. 43-65 et J. Hillis Miller, *Thomas Hardy : Distance and Desire*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970.

4 Voir *Marsyas*, juillet 1926, p 329.

un long carnet étroit, il a griffonné quelques notes qui font la synthèse de sa lecture de Hardy.

"Thomas Hardy. Je remarque dans les Yeux bleus cet admirable parallélisme géométrique, ces tombes à côté les unes des autres, ces gens qui s'assoient / qui reviennent s'asseoir sur la tombe de Jethway, ce bateau parallèle à la montagne où sont Knight et Elfride, et ces wagons contigus où sont Knight et Smith tandis qu'un 3e wagon emporte Elfride morte. Et le roman un peu ennuyeux sans se presser de Smith suivi du roman de Knight comme la Bien Aimée, mais ici c'est la femme qui en aime 3. Et toujours, comme dans Jude l'Obscur, le morceau de sculpture, de pierre sculptée. Quel rôle joue la pierre dans ses livres. Tombe, église, carrière. Marcia épouse Pierston comme Arabella le réépouse.

Un peu de Denys l'Auxerrois de Pater dans Pierston et l'île⁵.

[en marge] Les romans de H[ardy] sont construits ainsi superposablement, les tombes, les Avise l'une sur l'autre. Un petit coin de terre et tout vertical l'un sur l'autre comme dans l'île où les maisons sont superposées.⁶

Dans ce brouillon, Proust dégage quelques qualités essentielles de l'écriture de Hardy. Une étude de ce qu'il note à propos de *The Well-Beloved*, *A Pair of Blue Eyes* et *Jude the Obscure* permet ensuite de relire les autres romans de Hardy à la lumière proustienne.

La phrase "cet admirable parallélisme géométrique" décèle l'intérêt que Proust porte à la construction des romans de Hardy. Il cite à l'appui *Les Yeux bleus*, roman modèle de la structure hardyenne s'il en fut. Après avoir tracé une trajectoire romantique avec Stephen Smith à travers le

5 Allusion à *Denys l'Auxerrois* qui figure dans le recueil *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater.

6 Carnet 1, cote du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale : N.A.Fr. 16637, 48 r°. Proust retravaillera ce brouillon lors de la rédaction de *La Prisonnière*. Voir l'édition de Jean Milly, Flammarion, 1984, p. 486-487 ; *A la recherche du temps perdu*, tome III, éd. Pierre-Edmond Robert, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, pp. 878-879.

paysage de la Cornouailles, Elfride retrace le même dessin avec Henry Knight et c'est précisément cette répétition qui pousse Knight à l'abandonner, car il désire avoir une femme innocente et pure. Le narrateur ne laisse jamais échapper l'analogie des deux histoires d'amour. La promenade jusqu'à Windy Beak est entreprise d'abord avec Smith, ensuite avec Knight :

"Windy Beak was the second cliff in height along that coast, and, as is frequently the case with the natural features of the globe no less than with the intellectual features of men, it enjoyed the reputation of being the first. Moreover, it was the cliff to which Elfride had ridden with Stephen Smith, on a well-remembered morning of his summer visit.

So, though thought of the former cliff had caused her to shudder at the perils to which her lover and herself had there been exposed, by being associated with Knight only it was not so objectionable as Windy Beak. That place was worse than gloomy, it was a perpetual reproach to her.

But not liking to refuse she said, 'It is further than the other cliff.'

'Yes ; but you can ride.'

'And will you too ?'

'No, I'll walk.'

A duplicate of her original arrangement with Stephen. Some fatality must be hanging over her head.⁷ "

Les lignes parallèles sont si bien tracées qu'Elfride et Knight s'embrassent exactement dans la même alcôve qui a servi de cadre à un échange semblable entre elle et Smith. Les parallèles convergent dans cette scène, car la boucle d'oreille perdue avec le premier amant est retrouvée en compagnie du deuxième.

Dans une scène qui a arrêté l'attention de Proust, les deux hommes sont mis face à face lors d'un échange de regards à travers un télescope.

7 *A Pair of Blue Eyes*, The New Wessex Edition, Macmillan 1986, chap. 31, p. 248.

Smith rentre des Indes à bord du *Puffin*, alors que Knight se trouve sur la falaise avec Elfride à ses côtés. Cette structure rigide de lignes parallèles sera assouplie quelques pages plus tard par un renversement de situation étonnant. Hardy laisse Knight littéralement en suspens, lorsqu'il met en scène un véritable "cliff-hanger". La scène traditionnelle de *romance*, où le chevalier délivre la demoiselle de sa détresse, est inversée ici. Knight est tombé de la falaise et sera délivré par Elfride, qui brave la bienséance victorienne en défaisant ses sous-vêtements, avec lesquels elle noue une corde de sauvetage. Cette scène sert de pendant à un épisode antérieur, sur la tour de l'église de West Endelstow, où Knight empêche Elfride de tomber. Après coup, elle commente :

" You are familiar of course, as everybody is, with those strange sensations we sometimes have, that the moment has been in duplicate, or will be."

"That we have lived through the moment before ?"

"Or shall again. Well, I felt on the tower that something similar to that scene is again to be common to us both."⁸

Le parallélisme que Proust a souligné dans les romans de Hardy est peut-être lié à une fascination pour ce traitement du temps, cette fusion du passé avec le présent et l'avenir.

Avant que Smith et Knight ne tombent amoureux d'Elfride, Jethway est mort pour elle, et ces trois amants se retrouvent au même endroit, parmi les tombes. La seule correction que Proust apporte dans le brouillon étudié (il change "s'assoient" en "reviennent s'asseoir") a son importance. Le préfixe "re" du verbe rajouté traduit le caractère répétitif de ces scènes. C'est sur la tombe du premier amant qu'Elfride s'assoit d'abord avec Smith, ensuite avec Knight, et c'est là que tous deux la questionnent sur son passé, dans des interrogatoires qui ressemblent à celui que Swann fait à Odette, mais doublé d'un côté morbide :

8 *Ibid.*, chap. 18, p. 131.

"Where is he now ?" he [Smith] continued to Elfride.

'Here.'

'Here ! what do you mean by that ?'

'I mean that he is here.'

'Where here ?'

'Under us. He is under this tomb. He is dead, and we are sitting on his grave'.⁹ "

La scène est reprise avec Knight, qui voit les amours passées d'Elfride se superposer sur la tombe, ce qui suscite sa surprise :

"What, a lover in the tomb and a lover on it ?"¹⁰ "

Dans une lettre à son ami Lucien Daudet, Proust avait avoué qu'il ne qualifierait pas ce roman d' "excellent"¹¹. Peut-être trouvait-il les lignes parallèles, et le résultat de cette construction géométrique – les coïncidences – trop factices. La vraisemblance est poussée à l'extrême lorsque Stephen et Knight prennent le même train, qui s'avère être justement celui qui transporte le cercueil de leur bien-aimée.

Outre cette structure de lignes parallèles, Proust avait noté que certaines scènes à l'intérieur d'un même roman sont superposables. Alors qu'il a vu deux parties distinctes dans *Les Yeux Bleus* ("le roman un peu ennuyeux sans se presser de Smith suivi du roman de Knight"), les trois sections de *La Bien-Aimée* se présentent comme trois romans indépendants. Les titres des trois parties de *La Bien-Aimée* – "A young man of 20, A young man of 40, A young man of 60" – suggèrent non seulement que Jocelyn Pierston ne vieillit pas, mais correspondent aussi aux trois générations d'Avicé Caro – grand-mère, mère et fille portant le même nom – qu'il aime. En fait, en se mettant à écrire *La Bien-Aimée*, Hardy voulait tout d'abord explorer la notion de l'amour à travers le temps, et évidemment une histoire fondée sur la réécriture se prêtait à son dessein. Les

9 *Ibid.*, chap. 8, p. 59.

10 *Ibid.*, chap. 32, p. 257.

11 *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Philip Kolb, Plon 1983, tome X, p. 202.

maisons de l'île des Slingers, où l'action se déroule, sont construites les unes par dessus les autres, le cadre de l'action répondant ainsi à sa nature. Une note dans le journal de Hardy esquisse ce premier projet :

*"The story of a face which goes through three generations or more would make a fine novel or poem of the passage of Time."*¹²

Lorsque Pierston explique à la plus jeune des trois Avice Caro qu'il avait été l'amant non seulement de sa mère mais aussi de sa grand-mère, celle-ci, quelque peu inquiète, lui demande :

*"And were you my great-grandmother's too ?"*¹³

C'est peut-être ce caractère presque incestueux de l'histoire que Proust a jugé "légèrement grotesque"¹⁴. Cependant, son propre narrateur s'engoue pour Odette, la dame en rose, mère de Gilberte Swann, qu'il aime adolescent, et dans sa vieillesse, Mlle de Saint-Loup, la fille de Gilberte, ne le laisse pas indifférent.

Dans une phrase ambiguë et elliptique, Proust note que la fin de *La Bien-Aimée*, lorsque Jocelyn épouse Marcia, réalisant enfin leur projet de mariage, fait écho à la structure de *Jude l'Obscur*, lorsque Jude se marie de nouveau avec Arabella :

"Marcia épouse Pierston comme Arabella le réépouse."

En fait, une intuition sur la genèse de *La Bien-Aimée* donne doublement raison à Proust d'avoir vu une analogie entre ces deux romans, car dans

12 *The Life and Work of Thomas Hardy by Thomas Hardy*, éditée par Michael Millgate, Macmillan, 1984, p. 226.

13 *The Well-Beloved*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, part. 3, chap. 4, p. 162.

14 Dans une lettre adressée à Robert de Billy, datée de mars 1910, Proust écrit : "Je viens de lire une très belle chose qui ressemble malheureusement un tout petit peu (en mille fois mieux) à ce que je fais : *La Bien-Aimée* de Thomas Hardy. Il n'y manque même pas la légère part de grotesque qui s'attache aux grandes œuvres." Voir *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Philip Kolb, Plon 1983, tome X, p. 54.

la première version intitulée *The Pursuit of the Well-Beloved*, Marcia et Pierston s'étaient effectivement mariés secrètement dans leur jeunesse, avant de se retrouver – et donc de reprendre leur vie maritale – à l'âge mûr

La remarque de Proust dans ce brouillon : "les romans de Hardy sont constitués ainsi superposablement" veut dire que les parallélismes qui existent à l'intérieur d'un roman sont doublés par les parallélismes entre un roman et un autre. Cette notion est renforcée par le cadre unique dans lequel ils se déroulent, car Hardy met tous ses romans en scène dans le même décor. La phrase de Proust : "Le petit coin de terre et tout vertical l'un sur l'autre" est une référence spécifique à l'île natale de Pierston dans *La Bien-Aimée*, mais pourrait de façon générale être interprétée comme renvoyant au Wessex.

Dans un post-scriptum ajouté à la Préface de 1912 des *Yeux bleus*, Hardy fait allusion à la parenté entre ses romans :

"In its action it exhibits the romantic stage of an idea which was further developed in a later book. To the ripe-minded critic of the present one an immaturity in its views of life and in its workmanship will of course be apparent."

Hardy ne précise pas quel livre plus tardif serait une ré-écriture des *Yeux bleus*. On pourrait penser à *Tess of the d'Urbervilles*, où Angel Clare est une sorte de Henry Knight, si idéaliste qu'il rejette sa femme dès qu'il découvre qu'elle a eu un amant dans le passé. On pourrait tout autant penser à *La Bien-Aimée*, qui développe toute une théorie de l'amour migratoire qui n'est qu'esquissée dans *Les Yeux bleus*. Cette double possibilité soutient la suggestion de Proust que les romans de Hardy reprennent ou élaborent les mêmes idées, créant ainsi un système d'échos entre les romans. Une comparaison entre les romans qu'il a commentés dans son carnet de notes et les autres œuvres de Hardy confirme qu'il a raison. Les personnages dans *The Return of the Native* sont tout aussi attachés à leur lieu de naissance que Pierston l'est à son île. Comme Elfride et ses amants autour d'Endelstow, les couples dans *The Return of the Native* tracent et retracent des dessins à travers l'espace qu'est Egdon Heath. Dans *The Woodlanders*, Fitzpiers répète la théorie de l'amour telle

qu'elle est développée dans *La Bien-Aimée*. Après avoir vu Grace Melbury pour la première fois, il fait écho à Pierston en disant :

"Human love is a subjective thing [...] it is joy accompanied by an idea which we project against any suitable object in the line of our vision, just as the rainbow iris is projected against an oak, ash, or elm tree indifferently. So that if any other young lady had appeared instead of the one who did appear, I should have felt just the same interest in her [...] as about this one I saw. Such miserable creatures of circumstance are we all !¹⁵"

Dans le même roman, la grave maladie de Giles Winterborne, qui est soigné par sa bien-aimée Grace Melbury, est perçue comme la reprise d'une scène antérieure au cours de laquelle Fitzpiers a reçu les mêmes attentions de la part de son amante :

"[Fitzpiers] was arrested by the spectacle, not so much in its intrinsic character – though that was striking enough to a man who called himself the husband of the sufferer's friend and nurse – but in its character as the counterpart of one that had had its run many months before, in which he had figured as the patient, and the woman had been [Mrs] Charmond.¹⁶"

Le narrateur dans *The Mayor of Casterbridge* précise le caractère superposable de la scène de retour de Susan Henchard avec sa fille : celle-ci répète la première scène du roman :

"The trees had put on as of yore their aspect of dingy green, and where the Henchard family of three had once walked along, two persons not unconnected with that family walked now. The scene in its broad aspect had so much of its previous character, even to the voices and rattle from the neighbouring village down, that it might for that matter have been the afternoon following the previously recorded episode. Change was only to be observed in

15 *The Woodlanders*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, chap. 16, p. 142.

16 *Ibid.*, chap. 43, p. 330.

*details ; but here it was obvious that a long procession of years had passed by.*¹⁷

Susan Henchard revient dans la région où dix-huit ans plus tôt, son mari l'a vendue aux enchères lors d'une foire. Ce dernier, devenu maire, ajoute un autre exemple aux deux cités par Proust en la réépousant pour des raisons de convenances sociales. Les romans de Hardy se lisent donc comme des variations sur certains thèmes communs.

Une autre caractéristique fondamentale de l'écriture de Hardy que Proust met en valeur est le rôle de la pierre. Les pierres qui jonchent le paysage du Wessex datent des temps primitifs, demeurent comme des ruines du Moyen Âge, ou se dressent encore comme des cathédrales gothiques ou comme des maisons élisabéthaines. Dans ces notes de brouillon consacrées à Hardy, Proust dessine le cycle pierreux de la tombe, église et carrière qui, bien qu'inversé, représente le destin du personnage hardyen. La pierre ne disparaît jamais du paysage, rappelant constamment que le personnage est prisonnier du cycle : il a beau essayer de contrecarrer la force de la pierre, il n'arrivera jamais à la faire bouger.

Comme s'il voulait marquer la direction de sa vie, Jude grave une main en forme de flèche sur une borne milliaire. Il passe devant ce morceau de pierre à plusieurs reprises dans son histoire, mais s'y arrête mourant, pour découvrir que l'inscription était presque effacée. Dans *Tess of the d'Urbervilles*, la pierre joue un rôle essentiel, car Tess semble emprisonnée par des monolithes immémoriaux. La borne milliaire de *Jude l'Obscur* est remplacée par ce qui s'appelle "the Cross-in-Hand" dont la fonction est ambiguë. Tess passe devant cette pierre en allant rendre visite à ses beaux-parents ainsi qu'à son retour, accompagnée la deuxième fois par Alec d'Urberville. Selon lui, la pierre faisait partie de la croix et revêt donc une valeur chrétienne, alors que la légende locale la prend pour la main d'un malfaiteur qui a été torturé à cet endroit :

"At length the road touched the spot called 'Cross-in-Hand'. Of all spots on the bleached and desolate upland this was the most forlorn.

17 *The Mayor of Casterbridge*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, chap. 3, p 52.

It was so far removed from the charm which is sought in landscape by artists and view-lovers as to reach a new kind of beauty, a negative beauty of tragic tone. The place took its name from a stone pillar which stood there, a strange rude monolith, from a stratum unknown in any local quarry, on which was roughly carved a human hand. Differing accounts were given of its history and purport. Some authorities stated that a devotional cross had once formed the complete erection thereon of which the present relic was but the stump ; others that the stone as it stood was entire, and that it had been fixed there to make a boundary or place of meeting. Anyhow, whatever the origin of the relic, there was and is something sinister, or solemn, according to mood, in the scene amid which it stands ; something tending to impress the most phlegmatic passer-by.¹⁸

L'alliance de mots "negative beauty", ainsi que le couple de verbes "was/is" démontrent que l'ambivalence de ce morceau de pierre franchit les limites du temps et instaure de nouveaux critères esthétiques.

Tess passe sa lune de miel dans une vieille maison en pierre, dont l'accès s'effectue par un pont de pierre. La maison se trouve à côté des ruines d'une abbaye, et une nuit, en noctambule, Angel Clare allonge sa femme dans le sarcophage d'un abbé. Son mari l'ensevelit littéralement dans cette tombe de pierre, tout comme son mariage l'enterre : la phrase "her stone confine" faisant donc double référence. A la fin du roman, Tess s'allonge sur l'autel du Temple de Stonehenge. Etendue sur la pierre, elle se sacrifie au soleil, elle se rend à la justice victorienne.

Tess se soumet à son destin, elle se rend compte que la pierre est plus forte qu'elle. Dans *Far from the Madding Crowd*, Troy essaie de triompher sur son destin en réparant ses fautes : il se repent en plantant des fleurs autour de la tombe de Fanny Robin, celle à qui il a fait tant de tort. Ses tentatives pour expier son comportement envers elle sont moquées par une gargouille de pierre qui fait une grimace sardonique, et à travers laquelle la pluie battante tombe et déracine toutes ses planta-

18 *Tess of the d'Urbervilles*, The New Wessex Edition, Macmillan, 1975, chap. 45, p 335.

tions funéraires. L'atrocité de cette pierre sculptée – qui fait penser aux gargouilles qui ornent New College à Oxford – défie toute description, et l'effet qu'elle produit semble relever du surnaturel :

"It was too human to be called like a dragon, too imptish to be like a man, too animal to be like a fiend, and not enough like a bird to be called a griffin. This horrible stone entity was fashioned as if covered with a wrinkled hide ; it had short, erect ears, eyes starting from their sockets, and its fingers and hands were setzing the corners of its mouth, which they thus seemed to pull open to give free passage to the water it vomited. The lower row of teeth was quite washed away, though the upper still remained. Here and thus, jutting a couple of feet from the wall against which its feet rested as a support, the creature had for four hundred years laughed at the surrounding landscape, voicelessly in dry weather, and in wet with a gurgling and snorting sound. [...] The persistent torrent from the gurgoyles' jaws directed all its vengeance into the grave. [...] The flowers so carefully planted by Fanny's repentant lover began to move and writhe in their bed. The winter-violets turned slowly upside down, and became a mere mat of mud. Soon the snowdrop and other bulbs danced in the boiling mass like ingredients in a cauldron."¹⁹

La pierre est constamment associée à la mort dans les romans de Hardy. Henry Knight, suspendu à la falaise, découvre un fossile sur la paroi de pierre. Cette sculpture naturelle joue presque le rôle de la mort :

"By one of those familiar conjunctions of things wherewith 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

19 *Far from the Madding Crowd*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, chap. 46, pp. 322-323.

*millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their place of death.*²⁰

Le personnage hardyen mort devient une effigie en pierre : le cadavre de Jude est décrit comme un gisant avec des "marble features". Le premier mari de l'héroïne de "Barbara of the House of Grebe", dans la nouvelle du recueil *A Group of Noble Dames*, reste présent comme statue, même après sa mort. Barbara se laisse aller à des ébats amoureux avec ce morceau de pierre :

*"The statue was a full-length figure, in the purest Carrara marble, representing Edmond Willows in all his original beauty, as he had stood at parting from her when about to set out on his travels ; a specimen of manhood almost perfect in every line and contour. The work had been carried out with absolute fidelity. [...] Barbara [was] standing with her arms clasped tightly round the neck of her Edmond, and her mouth on his. The shawl which she had thrown round her nightclothes had slipped from her shoulders, and her long white robe and pale face lent her the blanched appearance of a second statue embracing the first. Between her kisses, she apostrophized it in a low murmur of infantine tenderness : "My only love..."*²¹

La nécrophilie cède la place à ce que l'on pourrait baptiser la "marmophilie".

La pierre tombale agit comme rappel constant du caractère inéluctable de la mort, et c'est pour cela que le cimetière joue un rôle capital dans l'œuvre de Hardy : Troy y passe la nuit ; Tess s'y rend aussi pour enterrer son enfant, et pour pleurer sur son tombeau.

Cependant, c'est en travaillant la pierre que les principaux personnages masculins des trois romans commentés par Proust gagnent leur vie. Jocelyn Pierston est un sculpteur qui façonne la pierre de son île natale et qui essaie de créer quelque chose de nouveau, mais ses efforts

20 *A Pair of Blue Eyes*, chapter 22, p. 171.

21 "Barbara of the House of Grebe", in *Wessex Tales and A Group of Noble Dames*, The New Wessex edition, Macmillan, 1977, pp. 267-268 and pp. 269-270.

sont vains. En effet, les hommes qui travaillent la pierre dans l'œuvre de Hardy sont froids, voire frigides, capables seulement d'un amour platonique. Le cas de Pierston est exemplaire : il n'aime que l'image de la femme et le seul contact sensuel qu'il réussit à avoir vient du travail de la pierre. De même, le restaurateur Jude fait un travail stérile. Il veut restaurer les bâtiments en ruine de Christminster, mais il est fort désillusionné de se rendre compte que ce travail a pour but non de retrouver la pureté intrinsèque de l'original, mais d'imiter simplement sa surface. De façon révélatrice, Jude n'est engagé dans sa profession de tailleur de pierre que lorsque Sue lui est refusée. Lorsqu'elle se fiance à Phillotson, il se met à travailler à la restauration de la cathédrale de Melchester. Il abandonne ce travail dès que Sue vient habiter chez lui, comme si son activité professionnelle était incompatible avec une vie de couple. Plus tard, le scandale de leur concubinage – qui semble annoncer en même temps une activité sexuelle – entraîne une baisse de commandes de travail et Jude est même renvoyé d'un des rares postes de restauration d'église qu'il ait obtenus.

Le roman *A Laodicean* explore les rapports entre la restauration de bâtiments en pierre et l'amour. Les projets de re-construction et le chantier des travaux de Somers sont narrés en contrepoint avec ses sentiments pour Paula Powers. Il n'arrive pas à lui communiquer son amour et essaie d'engager des rapports sensuels avec elle à travers la pierre façonnée. Son exposé sur l'art gothique devient un discours amoureux assez suggestif :

"You said the other day [...] that early Gothic work might be known by the undercutting [...]"

"[...] look under the abacus of this capital ; you will find the stone hollowed out wonderfully ; and also in this arch mould. It is often difficult to understand how it could be done without cracking off the stone. The difference between this and late work can be felt by the hand even better than it can be seen." He suited the action to the word and placed his hand in the hollow.

She listened attentively, then stretched up her own hand to test the cutting as he had done. [...] No, she could not understand it through her glove. [...] She pulled off her glove, and, her hand resting in the

stone channel, her eyes became abstracted in the effort of realization, the ideas derived through her hand passing into her face.

"No, I am not sure now", she said.

Somerset placed his own hand in the cavity. Now their two hands were close together again.²²

Mais, hélas, la pierre laisse Paula froide, elle retire sa main et remet son gant.

Dans *A Pair of Blue Eyes*, Smith entreprend la restauration de l'église mais apprend la futilité de ses travaux, dont Hardy se moque dès les premières lignes de sa préface :

"The following chapters were written at a time when the craze for indiscriminate church-restoration had just reached the remotest nooks of western England, where the wild and tragic features of the coast had long combined in perfect harmony with the crude Gothic Art of the ecclesiastical buildings scattered along it, throwing into extraordinary discord all architectural attempts at newness there. To restore the grey carcasses of a mediaevalism whose spirit had fled seemed a not less incongruous act than to set about renovating the adjoining crags themselves."

Dans les romans de Hardy, ces travaux de restauration traduisent un effort pour retrouver un état d'innocence, une tentative pour expier une erreur. Tous les personnages de Hardy essaient ainsi de retourner dans un endroit qu'ils ont connu, ou de réparer une faute commise. Le constat d'Arabella dans *Jude* : "What's done can't be undone²³" devient une véritable lamentation chez Tess : "I'd have my life unbecome²⁴". En notant d'un côté leur structure géométrique et répétitive, et de l'autre côté l'importance de la pierre qui ne peut être contournée, Proust a vu que la

22 *A Laodicean*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, section 1, chapter 11, p. 109-110.

23 *Jude the Obscure*, The New Wessex edition, Macmillan, 1975, Part I, chap. 9, p. 85.

24 "Tess's Lament" in *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy*, edited by Samuel Hynes, Oxford University Press, 1982, vol. 1, p. 217.

forme des romans de Hardy se conjugue avec les histoires des personnages prisonniers de leur sort pour créer la tonalité pessimiste et tragique qui y règne. Les personnages hardyens partent à la recherche du temps perdu, mais ils apprennent que le passé ne peut être retrouvé. Leurs erreurs deviennent comme des fantômes qui les poursuivent et ils se rendent compte, comme le narrateur de Proust, que les vrais paradis sont les paradis perdus.

Les pierres du Wessex servent de bornes délimitant l'espace dans lequel les romans se déroulent et auquel Hardy impose sa loi. Le déploiement de lignes parallèles que Proust a reconnu chez Hardy, ainsi que l'occurrence peu naturelle de coïncidences, reflètent non seulement une construction romanesque stylisée, mais surtout la notion d'une fatalité inéluctable à laquelle les personnages sont soumis. Hardy essaie de faire croire à son lecteur que ses personnages sont les victimes du sort, que leur destin est déjà tracé avant même qu'ils naissent, qu'ils ne sauraient y échapper. Tout cela n'est qu'une ruse de la part du romancier, car lui-même édicte les mouvements de ses propres créations. Hardy présente le mariage de Grace Melbury avec Fitzpiers dans *The Woodlanders* comme un coup de destin, alors que "le doigt" tout-puissant est plutôt celui qui tient la plume :

"In this room sat she who had been the maiden Grace Melbury till the finger of fate touched her and turned her to a wife."²⁵

De même, lorsque Hardy écrit à la fin de *Tess of the d'Urbervilles* : "[...] the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess²⁶", il serait plus exact de dire que le romancier a mis les dernières touches à son portrait de cette femme. Hardy s'érige donc en maître d'œuvre, qui trace ses lignes sur cette terre du Wessex où se joue sa comédie humaine.

Emily Eells
Université de Paris X - Nanterre

25 *The Woodlanders*, chap. 25, p. 196.

26 *Tess of the d'Urbervilles*, chap. 59, p 420.