

Longtemps, la poésie de Hardy fut éclipsée par ses romans ; sa poésie, comme le rappellent Adrian Grafe et Laurence Estanove, était aussi jugée à la fois maladroite et trop simple après la polyphonie cryptique d'un T.S. Eliot ou d'un Ezra Pound.<sup>1</sup> Grafe et Estanove notent que si Pound, par exemple, n'aimait guère la poésie de Hardy, celui-ci le lui rendait bien. Or Philip Larkin, qui fut l'un des premiers à souligner à nouveau l'importance de Hardy en tant que poète, décrit au contraire en 1968 sa rencontre avec la poésie de Hardy, alors qu'il avait vingt-cinq ans, comme un moment de lumière, tout en nuances. Dans ce récit, Larkin se trouve dans une pièce orientée à l'est, où il s'éveille dès les premières lueurs du jour ; il prend donc à six heures du matin le volume, et découvre aussitôt une voix qui lui parle, au double sens d'entendre un rythme et un chant singuliers, mais aussi de ressentir une affinité immédiate, une correspondance : « *and I began to read them and was immediately struck by their tunefulness and their feeling, and the sense that here was somebody writing about things I was beginning to feel myself.* »<sup>2</sup> (« et je me mis à les lire, et je fus tout de suite frappé par leur musicalité, leur émotion, et le sentiment d'avoir trouvé quelqu'un qui parlait de choses que je commençais moi-même à ressentir. ») Si la langue de Hardy est toujours perçue comme « *quaint* », c'est-à-dire pittoresque, empreinte de dialecte, et donc un peu bizarre, cette étrangeté devient une qualité pour Larkin, tandis que le côté sombre (« *gloom* »<sup>3</sup>) que lui reprochait Lytton Strachey est troué de lumière. Larkin trouve chez Hardy une poésie qui capte les couleurs du temps, celles de l'éveil du jour, et pour lui de l'interstice entre jeunesse et maturité, à vingt-cinq ans. Pour reprendre les vers d'Anne Mounic, dans un autre contexte ;

Le jour

laisse entendre les silences perméables  
de la nuit et s'inspire de son art  
de chair obscure, intime  
et sans arrogance, grisaille  
aux nuances subtiles, finies  
infinies.<sup>4</sup>

- 71 -

1 Grafe, Adrian and Laurence Estanove (eds.), *Thomas Hardy, Poet. New Perspectives*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015,

2 Philip Larkin, « A Poet Teaching For Poets » (1968), in James Gibson, Trevor Johnson (eds.), *Thomas Hardy : Poems*. Casebook Series, Basingstoke : Macmillan, 1979, p. 190. Toutes les traductions au fil de l'article sont de Catherine Lanone.

3 *Ibid.*, p. 189.

4 Anne Mounic, « Silences perméables », <http://annemounic.fr/IMG/pdf/cataloguevelin2016w.pdf>, consulté le 7 janvier 2019

C'est ce jeu sur l'intervalle visuel et sonore, entre le fini et l'infini, qui permet non pas de tuer le temps mais de le nuer, pour le déployer, l'habiter, qu'il s'agisse de problématiser la crise de la foi qui marque toute son époque (comme nous le verrons d'abord), ou de réinventer l'élégie (comme nous l'étudierons ensuite). Pour dire la peine de la perte, Hardy capte en effet les reflets irisés du paysage, et tente de cerner l'impalpable présence-absence du souvenir, avec, par exemple, la robe couleur du temps.

- 72 -

### *Les nuances du doute*

Croire ou ne pas croire ? Il n'est pas si simple de séparer l'enfant que fut Hardy, séduit par les pierres des églises, le rite et les chants, et l'homme qu'il devint, profondément ébranlé par la lecture de Darwin. Certes, dans la lignée de Schopenhauer, les romans de la maturité explorent un monde tragique d'où la Providence s'est absentée ; mais on y sent aussi la nostalgie de la foi. Dès lors, certains poèmes explorent la nuance qui s'immisce entre les deux grands paradigmes de la foi et de l'indifférence du monde. Pour Laurence Estanove, un poème en particulier fait miroiter les facettes changeantes du doute : « *'God's Funeral' is indeed more about moods, affective and uncertain, than about a coherent asserted creed* ». <sup>5</sup> (« Les Funérailles de Dieu » dépeint en fait des états d'âme émotionnels, incertains, plus qu'une profession de foi cohérente ou péremptoire. ») Certes, à première lecture, « *God's Funeral* » (« Les Funérailles de Dieu ») proclame la fin d'une foi obsolète, puisqu'au crépuscule, le locuteur aperçoit sur une morne plaine une procession funèbre : c'est Dieu que l'on enterre. D'ailleurs, si ce Dieu est mort, selon la formule nietzschéenne, c'est qu'il n'a jamais existé. Censé incarner l'amour tout-puissant avec son visage d'homme et ses ailes éblouissantes, il n'est qu'une feinte, une imposture issue du désir, conçue pour consoler et leurrer. C'est un fantasma façonné par l'humain à son image : « *Our making soon our Maker did we deem* ». <sup>6</sup> (« Ce que nous avons fait, nous eûmes tôt fait d'en faire notre Créateur. ») C'est cet opium du peuple, cette invention sans fondement que l'on va ensevelir, une simple icône déchue par l'irruption du Réel. L'allitération en « m » (« *making* », « *Maker* », « *Mangled* », « *Monarch* ») souligne la rupture épistémologique, heuristique :

*'Till, in Time's stayless stealthy swing,  
Uncompromising rude reality  
Mangled the Monarch of our fashioning,  
Who quavered, sank; and now has ceased to be.* <sup>7</sup>

Jusqu'à ce que, au gré du battement du Temps imperceptible, insaisissable,  
Le réel, sans ménagement, sans compromis

<sup>5</sup> Laurence Estanove, « From Pessimism to Idealism : the Pressure of Paradox », in Adrian Grafe, Laurence Estanove (éd.), *Thomas Hardy, Poet. New Perspectives*. Jefferson, NC : McFarland, 2015, p. 87.

<sup>6</sup> Thomas Hardy, *The Complete Poems*, éd. James Gibson. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2001, p. 327. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Vienne ravager ce Roi que nous avions façonné  
Qui frémit, s'effondre ; et désormais n'est plus.

Rejetant la duplicité de ce Dieu abattu, Hardy n'en opte pas moins pour une posture contradictoire qui n'est pas sans évoquer, *mutatis mutandis*, le « Neutre » de Barthes.<sup>8</sup> Car si Hardy rejette toute croyance, il ne peut se défaire d'un sentiment d'absence, d'une certaine nostalgie de la foi, de sorte que sa pensée, sans relever de l'entre-deux, retrouve cette « (in)discipline que Barthes aime à imaginer sous le nom de *diaphorologie* (du mot grec *diaphora*, « différence » ou « nuance ») », pour reprendre les mots d'Yves Citton.<sup>9</sup> Pour définir les axiomes définitoires manichéens, Roland Barthes utilise la métaphore des couleurs franches, contrastées. Il oppose à ce paradigme la diaphane « couleur de l'incolore »<sup>10</sup>, sorte de camaïeu plus diffus, plus paradoxal, qui « substitue à la notion d'opposition celle de différence légère, de début, d'effort de différence, autrement dit de nuance : la nuance devient un principe d'organisation totale [...] qui en quelque sorte saute par-dessus le paradigme : cet espace totalement et comme exhaustivement nuancé, c'est la moire ».<sup>11</sup> La moire, c'est ce frisson de sens, ce reflet dont on ne peut définir la couleur, ce tremblé qui déjoue les définitions et laisse pressentir une autre pensée dénuée de certitudes : « ... le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet. »<sup>12</sup> Dans « Les Funérailles de Dieu », s'immisçant dans le cortège funèbre, le locuteur contemple ceux qui croient encore en Dieu et ceux qui croient que ce Dieu n'était qu'un creux mensonge. Mais le locuteur aperçoit aussi au loin une pâle lueur, celle de l'imperceptible entre-deux de la prétérité, « je sais bien, mais quand même »<sup>13</sup>. Cet éclat de lumière offre l'espace moiré de la résurgence du divin, alors même qu'intellectuellement le pessimisme ou le néant s'imposent. La lueur pâle, contradictoire, marque l'espoir fou qu'une nuance soit possible, qu'une forme de foi demeure. C'est cette lumière sans éclat, cette couleur incolore que Laurence Estanove<sup>14</sup> considère comme le fondement-même de la philosophie de Hardy, « *twixt the gleam and gloom* » (« entre la lueur et l'ombre ») – comme un battement rythmique, syncopé, au fil de l'allitération en [g] (« *growing sight* »). Entre l'ombre et le frémissement de la presque lueur (« *gleam* »), naît la nuance du peut-être, cet infime espace moiré de l'(im)possible :

*And gazing, to my growing sight there seemed  
A pale yet positive gleam low down behind, [...]*

8 Les enjeux diffèrent. Pour Barthes, il s'agit de préserver l'amour en mettant hors jeu Dieu et la mort, pour Hardy, il faut renégocier le monde sans la foi, en intégrant le darwinisme, mais sans jamais se départir d'un regret, d'un sentiment d'absence et de perte, et d'une fascination pour les pierres des églises.

9 Yves Citton, « La Nuance contre l'arrogance. Lectures croisées entre Roland Barthes et Gilles Deleuze », in Daniel Bougnoux (éd.), *Empreintes de Roland Barthes*. Paris : Cécile Defaut/INA, 2009, pp.163.

10 Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-8)*, éd. Thomas Clerc. Paris : Seuil IMEC, 2002, p. 83.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Voir le texte de Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même », issu d'une communication à la Société Française de Psychanalyse en 1963, publié en 1964 et repris dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.

14 Laurence Estanove, « La poésie de Thomas Hardy : une dynamique de la désillusion », thèse de doctorat, soutenue à l'université de Toulouse 2, 2008.

*Thus dazed and puzzled, 'twixt the gleam and gloom  
Mechanically I followed with the rest. (328-9)*

Et à mesure que je scrutais, ma vue plus perçante sembla déceler  
Une lueur pâle, positivement là, très bas dans son sillage, [...]  
Ainsi, dans le vertige de la perplexité, entre la lueur et l'ombre,  
Mécaniquement je suivis avec les autres.

- 74 -

Pour Isabelle Gadoin, la poésie reste ambiguë : « *Hardy's moments of "vision" are hardly ever moments of "insight" or illumination: rather, they come back obsessively upon the unpredictability of fate, and man's blindness in front of events, following a logic of "The Contretemps", to use the title of a later poem, rather than one of time recovered.* »<sup>15</sup> (« Pour Hardy, les moments de « vision » constituent rarement des moments de « lucidité » ou d'illumination : ils reviennent plutôt, de façon obsédante, sur le caractère imprévisible du destin, sur l'aveuglement de l'homme devant les événements, suivant la logique du « Contretemps » (pour reprendre le titre d'un poème plus tardif) plutôt que celle du temps retrouvé. ») Et c'est du côté du contretemps amoureux, de la révélation décalée, à jamais du côté de cette dialectique du « désir et de la distance » définie par J. Hillis Miller,<sup>16</sup> que la nuance chez Hardy trouve sa plus subtile expression.

### *Une mer d'opale et d'ombre*

C'est en effet une mort plus humaine qui hante les poèmes de Hardy les plus connus, ceux qu'il a consacrés à sa première femme, Emma. Alors que le couple était désuni, en proie au désamour, le décès d'Emma agit comme un révélateur. Cette mort inattendue provoque un raccourci temporel, projetant le poète au temps des premiers émois, de la passion, ravivant le souvenir de la jeune femme de jadis, et abolissant l'épouse vieillie et mal-aimée. Le décès, comme une décharge électrique qui court-circuiterait les années intermédiaires, déclenche une sorte de voyage orphique ; Hardy revient en Cornouaille, là où il avait rencontré Emma ; il retrouve ces lieux familiers qu'Emma aimait, et l'y redécouvre, présence-absence obsédante, en une série d'instantanés, de poèmes poignants, qui réinventent, selon Jahan Ramazani,<sup>17</sup> l'élégie. Ainsi, dans « *Beeny Cliff* », Hardy revient sur la falaise éponyme en Mars 1913, pour revivre une promenade qui s'y est déroulée plus de quarante ans plus tôt. Dans le sous-titre, « Mars 1870-Mars 1913 » (350), le trait d'union vient lier les deux bornes temporelles, mais aussi unir à nouveau le couple séparé par le temps, l'amère animosité et la mort. Revenir sur les lieux, c'est revivre la scène, avec l'intensité de la présence, ou du présent. Cheveux au vent, illuminée, la femme revit, dans la dynamique de l'apparition scandée par les formes en [ing] :

15 Isabelle Gadoin, « 'Leaping Over Oblivion' : Thomas Hardy's 'Moments of Vision' », *L'Atelier*, vol. 4 n°2 (2012) <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/249/html>, consulté le 10 décembre 2019.

16 J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

17 Voir le chapitre consacré à Hardy dans Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning : the Modern Elegy From Hardy to Heaney*, Chicago : University of Chicago Press, 1994.

*O the opal and the sapphire of that wandering western sea,  
And the woman riding high above with bright hair flapping free – (350)*

Ô le reflet d'opale et de saphir de cette mer divagant à l'ouest  
Et la femme chevauchant très haut et l'éclat de ses cheveux flottant librement

Tout ici connote la liberté, depuis la mer qui divague à l'ouest à la femme qui se déplace à son gré, comme si le « O » qui ouvre le poème (repris aussitôt par l'o/pale) et le frisson allitératif scandaient l'ivresse de l'élan de jadis (« *wandering western* », « *flapping free* », ou pour suggérer le rire à gorge déployée, « *laughed light-heartedly aloft* », sans oublier le « *ceaseless babbling say* » du babillage des vagues). Comme dans un film, le souvenir imprime sur le paysage l'image de la femme en mouvement, gros plan, c'est-à-dire, selon Gilles Deleuze, l'image-affection. La mer mouvante aux reflets changeants devient une « surface de visagéification », elle se pare de « traits de visagéité » : « C'est une surface réceptrice immobile, c'est une plaque réceptrice. Surface réceptrice immobile, plaque réceptrice, ou si vous préférez c'est une unité réfléchissante et réfléchie. »<sup>18</sup> Mais si cette mer d'opale et de saphir fonctionne comme aire d'intensité, elle est aussi troublante et troublée, traversée par l'ondée. Le montage mémoriel prend une forme picturale, se mue en étude impressionniste des nuances des couleurs sur la mer :

*A little cloud then cloaked us, and there flew an irised rain,  
And the Atlantic dyed its levels with a dull misfeatured stain,  
And then the sun burst out again, and purples prinked the main. (351)*

Un léger nuage nous enveloppa, puis une ondée au vol irisé  
Et l'Atlantique parut teindre ses plis d'une tache morne et difforme  
Et puis de nouveau jaillit le soleil, et la mer se rajusta, se poudra de pourpre

Hardy peint ici admirablement la nuance, le soudain changement de temps, glissant de l'éclat solaire à la nuée sombre qui survient d'un coup (toujours rythmée par l'allitération du nuage et du voile, « *cloud* »/ « *cloaked* ») ; le nuage appose des taches d'ombre sur les flots (« *dyed* »/ « *dull* »/ « *stain* ») ; tandis que simultanément vient la pluie légère, iridescente (que fait donc chatoyer quelque arc-en-ciel, « *irised rain* ») ; puis la percée du soleil teinte les flots de pourpre. Le lexique rend la nuance plus subtile, à mesure que soleil et nuage dispensent la couleur comme on teint un tissu (« *dyed* »). Choisi sans doute pour l'allitération (« *purples prinked* »), le verbe rare inattendu et presque dissonant (Davie qualifie « *prinked* » d'incongru), poursuit l'image du tissu, puisqu'il suggère une femme rajustant sa toilette ; mais on entend aussi le signifiant « *pink* », comme pour ourler le paysage d'un rose poudré fantomatique, une nuance latente qui tire le violet vers des reflets plus doux, comme

18 Gilles Deleuze, « Cours du 26/01/82 », transcrit par Nicolas Lehnébach, « La Voix de Gilles Deleuze en ligne », [www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=139](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139), consulté le 10 décembre 2019. Voir aussi Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris : Minuit, 1983, et Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris : Minuit, 1985.

si le tableau était prêt à rosir au couchant. La description de cette pluie irisée n'est pas sans évoquer les ciels brouillés d'un Turner, tandis que la tache lie de vin rallumée par le soleil rappelle à la fois Homère et les violets bleutés chers à Monet, comme si se jouait ici cette survivance des images qui, selon Georges Didi-Huberman,<sup>19</sup> anachronise les œuvres d'art.

Le reflet violet évoque le regard changeant de Tess, tel que l'analyse Isabelle Gadoin.<sup>20</sup> Pour Donald Davie, dans le poème, cette nuance violette reste éthérée, défie la logique descriptive : « *the purple is not a visual effect at all (in, for instance, any shadow which the cliff casts upon the sea) but is spiritual— a seeming, a floating off, an exhalation* ». <sup>21</sup> (« la teinte pourpre ou violette n'est pas du tout un effet d'optique (telle une ombre quelconque, par exemple, que la falaise projetterait sur la mer) mais c'est une vue de l'esprit, une impression, qui flotte, qui s'exhale . ») Pour Davie, c'est une réminiscence de l'*Enéide* de Virgile (l'épigraphe du recueil, « *Veteris vestigia flammae* » (« la trace de mes premières flammes »), mêle d'ailleurs les cendres de la passion de Didon et les cendres des amours mortes, au moment où le décès, paradoxalement, ranime la flamme). Cette nuance violette rajoute au paysage le reflet moiré de l'intertextualité littéraire et picturale, mais aussi un élan spirituel, mystique ou surnaturel. L'éclat violet nous incite donc à relire ce voile d'ombre qui soudain macule l'élan solaire comme la métaphore de cet amour violé ou souillé par le temps, le quotidien, l'éloignement. Nimbée de lumière, cette femme n'est pas nommée (« *woman* »), elle domine le paysage, sur la falaise battue par les flots, parce qu'elle chevauche « *high above* », contre-plongée qui suggère aussi l'élévation d'un esprit désormais désincarné. S'il n'existe pas d'au-delà pour Hardy, la femme aimée, présence fantomatique, peut du moins hanter le lieu familier. Le camaïeu fait ici du paysage un palimpseste qui porte non seulement la trace du premier élan, de la passion dans toute sa fraîcheur, mais aussi celle du désamour, avec ce nuage sombre qui vient voiler la pluie irisée et apposer sur la mer cette tache étrange, « *a dull misfeatured stain* » (« une tache morne et difforme »), comme un visage déformé dont on ne reconnaît plus les traits, une femme que l'on ne sait plus aimer. Le paysage est le baromètre de l'âme ; la lumière qui revient est donc déchirante, sur cette « *weird western shore* » (351) (« étrange rive à l'ouest »). Les strophes de trois vers, valse triste, ne trouvent jamais la stabilité du quatrain. Les deux dernières strophes se répondent ; toutes deux débutent par l'évocation de la falaise comme à la fois la beauté et la faille (« *chasmal beauty* ») (« la beauté abyssale »), fusionnant le brusque dénivelé géographique, la faille temporelle, et la séduction du passé, en d'autres termes la beauté de la femme et celle du paysage. L'espace d'un instant, cette faille se fait raccourci, saut dans le temps, comme si le poète et sa femme pouvaient revenir ensemble à Beeny Cliff, à mesure qu'approchent mars et l'anniversaire de cette première rencontre ; mais la dernière strophe réaffirme la coupure ; contrairement à ce que semblait annoncer le sous-titre du poème, et le trait d'union signe la séparation finale, sans appel : « *The woman now is—elsewhere* » (351) (« La femme maintenant est – ailleurs »).

19 Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

20 Isabelle Gadoin, « Les yeux de Tess », *Méthode ! Revue de littératures française et comparée*. Pau : Vallongues, p. 2008, 287-295.

21 Donald Davie, « Hardy's Virgilian Purples », *A Journal of Humanities and the Classics*, New Series, Vol. 1 n°3 (1973-4), p. 507.

Dans « *The Voice* », « La Voix », la première épouse n'est pas non plus nommée, mais le poème s'ouvre sur l'allitération en [m], « *Woman much missed* », « Femme qui manque tant », qui scande l'intensité de la perte, et laisse entendre en filigrane un prénom qui, somme toute, résonne aussi comme un *m*, Emma. De même, le souffle d'air se fait présence, presque une voix, diffuse, impalpable, dans l'incertitude d'une présence/absence. Là encore, il s'agit d'enjamber le Temps, pour permettre la résurgence de la femme jeune au temps des premiers rendez-vous, par-delà le désamour :

*Woman much missed, how you call to me, call to me,  
Saying that now you are not as you were  
When you had changed from the one that was all to me,  
But as at first, when our day was fair. (346)*

Femme qui manque tant, comme tu m'appelles, tu m'appelles,  
Tu me dis que tu n'es plus celle que tu étais  
Lorsque tu n'étais plus elle, celle qui était tout pour moi,  
Que tu es comme au début, dans la promesse des beaux jours

Cette belle journée où il ferait beau temps, c'est celle du mois de mars du poème précédent, celle de tous les possibles, lorsque l'amour est encore vierge de toutes les désillusions. Comme une formule magique, l'incantation poétique veut ressusciter celle qui était belle et amoureuse. Et pour franchir l'intervalle des ans, l'enjambement fluide permet de glisser de ligne en ligne, pour cristalliser une apparition toute en nuances. Cet enjambement joue sur le moment-clef, pivot de cette résurgence, scande le « *then* », à la fois logique (laisse-moi donc te voir) et temporel (comme je te voyais alors). La répétition de « *then* » appelle la répétition du moment, le retour de la vision passée :

*Can it be you that I hear? Let me view you, then,  
Standing as when I drew near to the town  
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,  
Even to the original air-blue gown! (346)*

Se peut-il que ce soit toi que j'entends ? Laisse-moi te voir, alors,  
Debout, comme lorsque j'allais vers la ville,  
Là où tu m'attendais : oui, comme je te savais par cœur alors,  
Même ta robe d'origine, bleue comme l'air !

Pour Michel Pastoureau,<sup>22</sup> la couleur, tel le bleu ou le vert, est une catégorie abstraite dont la nuance n'est qu'une déclinaison. Ici, Hardy crée sa propre nuance, non une robe bleu ciel, mais une robe bleue comme l'air, alliance qui fond cette jeune femme (qui attend au détour du chemin), le ciel, et l'air aspiré, voire la ritournelle musicale. Cette robe bleue chère au souvenir est à la fois un élément précis, autobiographique, et un vêtement mythique, la robe originale et originelle bleue comme l'air, « original air-blue gown », à la fois teinte élégante, et nuance d'origine, couleur des tous premiers moments. Comme dans *Peau d'Âne*, c'est bien d'une robe couleur du Temps qu'il s'agit ici. La robe lie la jeune Emma à l'air, présageant son retour dans un souffle de brise, tout en la matérialisant, l'incarnant presque.

De plus, l'expression « *air-blue gown* » invite à accentuer les monosyllabes. On voit bien que le poème, ici, joue sur la nuance musicale autant que visuelle. Outre l'accentuation, les enjambements, les césures qui créent le tempo, le poème suggère cette présence/absence lancinante à travers un réseau d'échos. L'adjectif « *original* » (« *original air-blue gown* ») reprend la tonalité de cet appel vers un tout perdu qu'amorce la reprise du premier vers, simulant la répercussion du son produit par l'écho dans la nature, comme si l'on se trouvait à la fois à l'air libre et dans une grotte, ou un passage vers le passé : « *Woman much missed, how you call to me, call to me* » ; ce qui devient, en un écho atténué au vers 3, « *all to me* ». De même, par homophonie, la voix de la brise réunit « *bear* » et « *here* », en deux vers qui se répondent au fil du poème, « *Can it be you that I bear ?* » et le souffle qui se propage vers le locuteur à travers la prairie humide, « *Travelling across the wet mead to me here* » (346). Aux questions de la deuxième strophe, qui appellent la présence (« *Can it be you that I bear ?* ») vient répondre celle de la troisième strophe : « *Or is it only the breeze* » (346) (« ou est-ce seulement la brise »). L'espoir s'abolit à mesure que la sensation d'une présence diaphane s'estompe, et que s'amenuise le souffle de la brise ou de cette voix que l'on n'entendra plus jamais, ni de près ni de loin (« *Heard no more again far or near* »). L'écho ne décline plus l'appel (« *all* ») mais l'absence, le manque, le moins, « *less* » : « *listlessness* », l'« apathie », rime avec « *wan wistlessness* », la pâle mélancolie. La nuance mêle la couleur (la mélancolie se blanchit, dans la pâleur allitérative connotée par « *wan* ») et la musique, avec l'étrange beauté de ce terme intraduisible, « *wistlessness* », qui détourne le terme commun, « *wistful* », c'est-à-dire « mélancolique », en « *wistless* », comme si le signifiant-même se creusait pour incarner la béance. C'est le terme forgé qui donne à la dissolution sa nuance d'une infinie pâleur : « *You being ever dissolved to wan wistlessness* » (346) (« Toi, à jamais dissoute dans la blanche absence de la mélancolie »).

Les deux vers suivants s'amenuisent, le retrait creusant la marge du manque. Le spondée suivi de deux trochées joue sur la dissonance du vers boiteux : « *Thus I ; faltering forward* » (346) (« Ainsi, moi ; chancelant d'avancer »). Ce qui s'estompe, ici, dans la faille du point-virgule, c'est le verbe être, délibérément retranché (ce qui donnerait un vers plus banal, « *Thus I am faltering forward* »). Le deuil fait du locuteur un sujet incomplet, vidé de sa substance, privé d'être. L'allitération en [f] fait pour ainsi dire trébucher l'espace d'un instant, comme si le lecteur aussi devait partager l'affect de l'obstacle, lire contre le vent. Le paysage s'anamorphose, loin de la promesse du printemps, en cet automne qui signe toujours le passage du temps, quand les feuilles tombent tout autour du locuteur : « *Leaves around me falling* ». Métaphoriquement, ces feuilles sont peut-être

22 Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2002.

aussi des poèmes, suggérant l'inspiration qui s'évanouit. Le paysage hivernal, désolé, déchire le filet de vent qui passe à travers l'épine (l'aposiopèse pour aubépine), comme si la brise s'éteignait comme un soupir au fil de l'allitération « *thin* »/ « *thorn* » : « *Wind oozing thin through the thorn from norward* » (346) (« le vent ténu traverse l'épine, à peine un souffle qui suinte, venu du nord »). Jane Thomas remarque qu'il faut, pour lire les vers, bouger les lèvres comme pour souffler ou déposer un baiser. Pour elle, il faut lire ce poème comme un rite orphique où la voix de la femme appelle le poète vers le royaume des ombres : « *The dangerous translation from life to death, from presence to "air-blue" dissolution, is given momentum by the dactylic metre that runs almost unbroken throughout the stanza, and the run-on second and third line that almost propels us across the strong caesura of the colon.* »<sup>23</sup> (« Le périlleux passage de la vie à la mort, de la présence à l'évanescence bleue comme l'air, est rythmé par la scansion dactylique qui se poursuit quasiment sans interruption au fil de la strophe, et les enjambements du deuxième et troisième vers qui nous font franchir la césure si forte du point-virgule. ») C'est la césure qui signe la rupture, le moment où le poète orphique se détache de l'ombre impalpable de la bien-aimée : « *The narrator's reluctant movement away from the other side is suggested by the broken, stumbling shift in the rhythm as the dactylic / trochaic metre of the first three stanzas falters to spondees before briefly regaining momentum in the penultimate line in the turn away from the "calling woman", whose echo is nevertheless immortalised in the reversed iambs of the final line.* »<sup>24</sup> (« Le locuteur s'écarter à contrecœur de cet au-delà, et c'est cet effort que traduit le rythme qui se modifie, trébuche et se brise, à mesure que les dactyles et les trochées des trois premières strophes se muent en spondées, avant de se ranimer l'espace d'un instant à l'avant-dernière ligne, lorsqu'il se détourne de la « femme qui appelle », dont l'écho cependant résonne et s'immortalise dans les iambes inversés du dernier vers. ») Le poème s'achève sur l'appel lancinant, alors même, qu'implicitement, Emma/Eurydice s'est évanouie dans le soupir du vent : « *And the woman calling.* » (346) (« Et la femme, qui appelle. »)

### La carte des couleurs

Si les poèmes adressés à Emma sont les plus nuancés, d'autres poèmes jouent sur la couleur comme baromètre de l'âme. Dans « *The Place on the Map* » (« Le Lieu sur la carte »), anticipant les leçons de géographie d'Elizabeth Bishop, le locuteur contemple une carte de la côte, avec ses villes et ses rivières, mais aussi un promontoire violet, ourlé de la marge bleue de la mer. La carte abstraite s'anime, retrouve ces traits de visagité du gros plan deleuzien, puisque revient le souvenir d'une discussion à cet endroit précis, où le bleu du ciel semble avoir oublié « l'art de la pluie », tout comme les yeux de la femme aimée ; l'aveu, qui concerne quelque chose qui se produira avant la fin de l'année, devrait éveiller la joie, mais rougeoie comme une menace face à la pression de la bienséance : « *While she told what, as by sleight,/ Shot our firmament with rays of ruddy bue.* » (322) (« Tandis qu'elle disait ce qui, comme par un tour de passe-passe,/ striait notre firmament de rayons rougeâtres ») La carte remplace à la fois le visage de la femme, et la teneur de l'aveu, vraisemblablement la venue d'un enfant, alors que les amants ne sont pas mariés. Le bleu troublé de rayons écarlates, c'est la

<sup>23</sup> Jane Thomas, « The Abyss, the Image and the Turn : Writing Desire in Three Poems by Thomas Hardy », *FATHOM* 5 (2018), <https://journals.openedition.org/fathom/855>, consulté le 10 décembre 2019.

<sup>24</sup> *Ibid.*

nuance du désarroi. Dans « *Under the Waterfall* », « Sous la cascade », c'est au reflet sous l'eau qu'est confiée la puissance du souvenir. Cette fois, c'est une femme qui évoque un souvenir. Hardy sait transposer le vertige héraclitéen : chaque fois qu'elle plonge les main dans l'eau, la jeune femme ressent le spasme du temps qui passe. Car il lui souvient d'un pique-nique près d'une cascade, d'un verre partagé avec son amant, et qui avait glissé sous l'eau lorsqu'elle le lavait. Ce verre perdu devient à la fois le réceptacle du moment et le « calice », la coupe recueillant le passage du temps, et ce verre coincé dans l'ombre de la roche, s'irise, prend cette nuance couleur du temps si chère à Hardy, polie par les ans : « *And by now with its smoothness opalized,* » (236) (« Et avec ses nuances d'opaline polies par le temps »).

Or, cette quête de la nuance n'est pas le fait des poèmes tardifs. Dès 1867 par exemple, dans un poème comme « *Neutral Tones* » (« Nuances neutres ») (qui ne s'adresse pas encore à Emma, mais probablement à Tryphena), la nuance se fait méthode poétique, qu'il s'agisse de la nuance visuelle (le gris perlé de la mare cerclée de feuilles), ou de la nuance musicale, (du battement alangui du « *n* » du titre, « *Neutral Tones* », à l'intervalle inaudible du « *w* » muet). Hardy joue en effet sur l'allitération visuelle (« *wrings* »/ « *wrong* »), imperceptible à l'oreille, qui pourtant éclate (puisque par homophonie on entend « *rings* », à la fois résonner et entourer, autant que « *wrings* », conjugaison du verbe « tordre ») :

*Since then, keen lessons that love deceives,  
And wrings with wrong, have shaped to me  
Your face, and the God-curst sun, and a tree  
And a pond edged with greyish leaves.* (12)

Depuis lors, l'amère leçon que l'amour est trompeur,  
Et qu'il fait du tort et tord le cœur, m'ont dessiné  
Ton visage, et le soleil maudit par Dieu, et un arbre  
Et une mare, ourlée de feuilles grisâtres.

Maints poèmes explorent cette tonalité « neutre », jusqu'à, par exemple, « *The Shadow on the Stone* » (« L'Ombre sur la pierre »), cette variation sur Eurydice de 1916 où le locuteur du poème, comme le souligne Jane Thomas, ne se retourne jamais, pour garder l'ombre de la pierre qui ressemble tant à Emma dans son jardin, comme si ce pouvait être elle juste dans son dos. Le préfixe « *un* » constitue ici, comme l'a montré Laurence Estanove, la nuance suprême de la syntaxe propre à Hardy :

[...] 'Nay I'll not unvision  
A shape which, somehow, there may be.' [...]  
As she were indeed an apparition—  
My head unturned lest my dream should fade. (530)

Non, je ne déregarderai pas  
Cette forme qui, peut-être, s'y peut trouver. [...]

Comme s'il s'agissait bien d'une apparition—  
Ma tête détournée de crainte que mon rêve ne s'évanouisse.

L'ombre de la vision, par définition insaisissable puisqu'on s'en détourne (« unvision »), ouvre paradoxalement le champ de tous les possibles, comme si l'ombre pouvait ranimer l'arc-en-ciel des regards qui se croisent à nouveau, sans jamais y parvenir. Le poème, ici, recherche non seulement la nuance du non-voir qui permettrait le battement de présence, mais le rythme poétique, la ligne de fuite deleuzienne du désir.

Pour conclure, c'est cette quête de la nuance qui à la fois rapproche et éloigne le plus Thomas Hardy des poètes romantiques : « *this aspect will also recall by contrast Shelley's famous lines in 'Adonais': 'Life, like a dome of many-coloured glass/ Stains the white radiance of Eternity.'* »<sup>25</sup> (« cet aspect ne peut que rappeler, par contraste, les vers célèbres de Shelley dans 'Adonais' : 'La vie, comme un dôme de vitraux multicolores/Teinte la candeur qu'irradie l'Eternité. ») La nuance n'irradie plus, franche et lumineuse, pour guider vers l'extase sublime. Elle est le lieu du battement, du pli, impalpable iridescence de l'amour perdu ou de l'ineffable présent de la hantise, toujours située entre croire et ne pas croire. Pour Yves Citton, « la pensée barthésienne pour la nuance est marquée par une profonde empreinte deleuzienne »<sup>26</sup>. Citton suggère que Barthes s'approche des concepts d'individuation, d'intensité et d'heccéité que Deleuze était alors en train de définir dans son travail sur *Mille Plateaux* avec Félix Guattari. Cette agressive absence de nuances que Deleuze lit dans le capitalisme et Barthes dans la civilisation des médias, Hardy la pressent dans les sentiments disparus, mais aussi dans la modernité technologique, la pression d'un monde qui s'éloigne du paysage et des traditions. Il y a là sans doute toute une autre dimension de l'écriture de Hardy, de la quête poétique aux romans, là où le pastoral, longtemps jugé passéiste, constitue sans doute au contraire une pensée innovante, critique de son temps, écocritique avant l'heure, qu'il faudrait nuancer. C'est en ce sens aussi peut-être que Hardy aurait pu faire sien le précepte éthique de Roland Barthes : « Je veux vivre selon la nuance »<sup>27</sup>.

25 John Powell Ward, *Thomas Hardy's Poetry*. Buckingham : Open University Press, 1993, p. 28.

26 Yves Citton, *op. cit.*, p. 163.

27 Pour Barthes, c'est la littérature qui permet de forger cette nouvelle éthique : ce qu'il cherche, c'est « une introduction au vivre, un guide de vie : projet éthique : je veux vivre selon la nuance. Or il y a une maîtresse de nuances, la littérature ». (Barthes, *op. cit.*, p. 37)



Effeuillage, n° 4.  
Photographie d'Alfred Dott.