



**HAL**  
open science

## Ordres et désordres de l'affectivité dans *Far from the madding crowd* de Thomas Hardy

Thierry Goater

### ► To cite this version:

Thierry Goater. Ordres et désordres de l'affectivité dans *Far from the madding crowd* de Thomas Hardy. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement. Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ en retraite, 1 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.215-232, 2005, GRENDEL, 2-901198-39-2. hal-04696419

**HAL Id: hal-04696419**

**<https://hal.science/hal-04696419v1>**

Submitted on 13 Sep 2024

**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.

## Ordres et désordres de l'affectivité

dans *Far From the Madding Crowd* de Thomas Hardy

L'opposition corps/esprit a toujours été au centre de la pensée philosophique occidentale et il semblerait que de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle il se soit le plus souvent agi de mettre en avant la nécessaire primauté de l'esprit sur le corps, de la raison sur les affections. Apparue comme notion au XIX<sup>e</sup> siècle, l'affectivité n'a cessé d'être chargée d'ambiguïté, représentant aussi bien le système des affects que celui des passions. Le terme « affect » lui-même remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle et désigne indifféremment le sentiment, l'émotion ou la passion. L'affectivité caractériserait en tout cas une forme de passivité du sujet, un état échappant à sa raison. Dans le cadre de sa pensée rationaliste, Kant est pourtant un des premiers à opérer une distinction importante entre affect et passion, précisant que, si la liberté peut être entravée dans l'affect, elle est anéantie dans la passion.<sup>1</sup> Rousseau, quant à lui, s'est attaché à saper les fondements du cartésianisme en remettant les affections au premier plan et, par la suite, d'autres penseurs ont avancé l'idée selon laquelle les émotions, voire les passions, et non le jugement, étaient le moteur de l'action humaine. Cette perspective s'est vue en quelque sorte justifiée par les découvertes scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce soit en biologie ou en anthropologie.

---

<sup>1</sup> Il effectue cette distinction dans une note à la Remarque générale du Paragraphe 29 du Livre II de la *Critique de la faculté de juger* de 1790 (traduction de l'allemand par Alain Renaut, Paris : Aubier, 1995, p. 255).

Après avoir pour l'essentiel accepté la vision darwinienne, Thomas Hardy a été très influencé par ses lectures de l'utopiste Charles Fourier ou du philosophe positiviste Auguste Comte. Ces deux penseurs, avec des nuances importantes,<sup>2</sup> soulignent le rôle essentiel des émotions dans l'action humaine et élaborent une « psychologie affective » qui séduit Hardy. En lisant Comte dans sa traduction anglaise, il prend par exemple en notes : « Feeling – the great motor force of human life » ou « Thought depends on Sensation ».<sup>3</sup> A la lecture de ses romans, on ne peut qu'être frappé par la place importante que Hardy accorde aux affections, au point que de nombreux critiques ont parlé d'anti-rationalisme. La vision de Hardy est certainement plus complexe, à mi-chemin entre un rationalisme forcené et un anti-rationalisme farouche. Il semble intéressant d'étudier cette problématique dans *Far From the Madding Crowd*, car c'est le premier roman de Hardy à introduire aussi nettement l'opposition corps/esprit. A travers trois personnages, l'écrivain met en scène trois attitudes différentes face aux affections et tente d'esquisser la possibilité d'une harmonie entre émotions et raison. Avant de conclure, on pourra aussi s'interroger sur des prolongements possibles dans l'expérience esthétique, dans la réception de l'œuvre d'art.

### **Bathsheba Everdene ou le jugement perturbé par les émotions**

A certains égards, *Far From the Madding Crowd*, premier succès littéraire de Hardy, semble offrir une vision psychologique assez traditionnelle. Les émotions de l'héroïne viennent en effet obscurcir son jugement et provoquer drames et catastrophes dans sa vie. Elle devra apprendre à maîtriser ses émotions pour recouvrer l'autonomie et trouver le bonheur.

Bathsheba est en premier lieu victime de sa nature impulsive. Elle n'est pas à proprement parler un être irrationnel. Au contraire,

---

<sup>2</sup> Fourier prédit que les désirs de l'homme seront progressivement sensuels, alors que Comte les voit évoluer vers une forme spirituelle.

<sup>3</sup> Cité par Lennart Björk, *Psychological Vision and Social Criticism in the Novels of Thomas Hardy*, Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1987, p. 45.

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

elle essaie autant que possible de s'en remettre à la raison pour ne pas céder à des lubies : « [...] being a woman who frequently appealed to her understanding for deliverance from her whims. » (*FMC* 181).<sup>4</sup> Mais elle obéit souvent à des impulsions :

Bathsheba's was an impulsive nature under a deliberative aspect. An Elizabeth in brain and a Mary Stuart in spirit, she often performed actions of the greatest temerity with a manner of extreme discretion. Many of her thoughts were perfect syllogisms; unluckily they always remained thoughts. Only a few were irrational assumptions; but, unfortunately, they were the ones which most frequently grew into deeds. (*FMC* 182)

Ce côté impulsif joue un rôle essentiel. Il est à l'origine de la carte de St Valentin écrite à Boldwood et du renvoi de Gabriel Oak, deux actes irréfléchis aux conséquences dramatiques, qu'elle sera conduite à regretter.

La personnalité de Bathsheba et la gestion de ses émotions s'expliquent en grande partie par son narcissisme mis en évidence dès l'incipit du roman : lorsque le chariot qui l'amène à la propriété dont elle vient d'hériter est à l'arrêt, elle prend un miroir et s'observe avec un sourire de satisfaction. Cette scène du miroir inaugurale est emblématique dans la mesure où elle illustre la faiblesse du personnage. Ses décisions ultérieures procèdent de ce narcissisme excessif qui altère ses capacités de jugement : elle fait une déclaration écrite à Boldwood parce que, contrairement aux autres hommes, il ne la remarque pas ; elle congédie Oak parce que, loin de la flatter, il lui dit ses quatre vérités sur sa façon de gérer sa vie et son exploitation ; surtout, elle se laisse séduire par Troy.

Troy est celui qui va ébranler le libre-arbitre de Bathsheba. Dès leur première rencontre, la nuit dans la plantation de sapins, elle est fascinée par le Sergent :

The man to whom she was hooked was brilliant in brass and scarlet. He was a soldier. His sudden appearance was to darkness what the sound of a trumpet is to silence. Gloom, the *genius loci* at all times

<sup>4</sup> Thomas Hardy, *Far From the Madding Crowd* (1874), edited with an introduction and notes by Ronald Blythe, Harmondsworth: Penguin Classics, 1985. (abrégé dans le texte en *FMC*).

hitherto, was now totally overthrown, less by the lantern-light than by what the lantern lighted. The contrast of this revelation with her anticipations of some sinister figure in sombre garb was so great that it had upon her the effect of a fairy transformation.

It was immediately apparent that the military man's spur had become entangled in the gimp which decorated the skirt of her dress. (*FMC 214*, italiques de l'auteur)

La fascination s'effectue sous la forme d'un coup de foudre qui va littéralement obscurcir le jugement de la victime. Le coup de foudre procède tout d'abord d'un effet de surprise, puisque Troy et Bathsheba se rencontrent dans l'obscurité. Par ailleurs, il représente bel et bien une « révélation » à deux niveaux, littéral et figuré. D'une part, l'inconnu est révélé à Bathsheba brutalement, comme le suggère l'adjectif « sudden ». Il s'agit d'un choc, d'une rupture fondée sur le contraste entre l'obscurité et la lumière. D'autre part, la jeune femme s'attendait à découvrir un individu obscur et se trouve en face d'un être lumineux. La lumière semble en effet davantage provenir du sergent que de la lanterne. C'est la seconde révélation : les qualités extraordinaires du jeune homme lui apparaissent. Et cette apparition revêt un caractère merveilleux, comme l'indique le mot « fairy ». Les circonstances confèrent à Troy un caractère surnaturel, que renforce l'attrait de son uniforme rouge vif et orné d'éléments métalliques. Il est intéressant de remarquer que Bathsheba est prise au piège avant même que Troy n'entame son entreprise de séduction : le participe passé « hooked » renvoie aussi bien au regard de la jeune femme qu'au vêtement accroché à l'éperon du Sergent. Bathsheba est autant victime d'elle-même, de ses faiblesses narcissiques que du jeune homme : de manière symptomatique, l'éperon du second est enchevêtré dans le parement de la robe de la première.

C'est cet ego que Troy va désormais s'ingénier à séduire. Lors de leur rencontre au milieu des fougères, il sort le grand jeu, en proposant à Bathsheba une démonstration de sa prouesse technique dans le maniement de l'épée : « 'Now', said Troy, producing the sword, which, as he raised it into the sunlight, gleamed a sort of greeting, like a living thing. » (*FMC 238*) Cette épée phallique devient

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

l'instrument d'un second coup de foudre. En exécutant différentes figures autour et au plus près de la jeune femme, il l'éblouit :

In an instant the atmosphere was transformed to Bathsheba's eyes. Beams of light caught from the low sun's rays, above, around, in front of her, well-nigh shut out earth and heaven – all emitted in the marvellous evolutions of Troy's reflecting blade, which seemed everywhere at once, and yet nowhere specially. These circling gleams were accompanied by a keen rush that was almost a whistling – also springing from all sides of her at once. In short, she was enclosed in a firmament of light, and of sharp hisses, resembling a sky-full of meteors close at hand. (FMC 239-240)

Cet éblouissement équivaut à un emprisonnement, traduit par les prépositions « above, around, in front of », par l'adverbe « everywhere », par l'expression « from all sides » et par les verbes « shut out », « circling » et « enclosed ». Bathsheba est prisonnière des reflets de l'épée qui conduisent à la reddition de son jugement.

Les deux scènes de coup de foudre mettent en évidence le lien entre jugement et perception. Hardy s'est beaucoup intéressé aux problèmes de la perception et en particulier à l'effet de la lumière sur l'œil. Il a lu Locke, Hume et, pendant l'écriture de *Far From the Madding Crowd*, il a très certainement été influencé par Berkeley et son *Traité de la vision*, qui souligne entre autres le caractère éminemment subjectif de nos perceptions.<sup>5</sup> La perception de Bathsheba et donc son jugement sont comme hypnotisés, paralysés. Un baiser furtif de Troy avant son départ, à la fin de l'exercice à l'épée, suffit à ébranler un jugement envahi par l'émotion :

That minute's interval had brought the blood beating into her face, set her stinging as if aflame to the very hollows of her feet, and enlarged *emotion* to a compass which quite swamped *thought*. (FMC 242, nos italiques)

La double métaphore du feu et de l'eau décrit la passion amoureuse qui enflamme le corps et submerge l'esprit. L'épisode montre également le double asservissement de l'héroïne au séducteur bien sûr,

---

<sup>5</sup> J. B. Bullen, *The Expressive Eye – Vision and Perception in the Work of Thomas Hardy*, Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. 79-81.

mais aussi à ses passions, le second assurant l'efficacité du premier. Bathsheba perd dès cet instant toute clairvoyance.

La soumission même temporaire de Bathsheba à ses émotions, à sa passion, conduit à la démission de son jugement. Sa décision irréfléchie d'épouser Troy aboutit à son malheur personnel et à la quasi-faillite de son exploitation. Ce n'est qu'en apprenant à maîtriser à nouveau ses émotions qu'elle retrouvera l'exercice d'un jugement clair.

### **William Boldwood : du désir refoulé au jugement ébranlé**

De manière originale pour l'époque, Hardy renverse également la problématique. Le même roman montre en effet, à travers la figure puissante de Boldwood, comment la négation du désir peut entraîner des effets encore plus désastreux puisque, de façon apparemment paradoxale pour la tradition, les capacités de jugement sont non seulement amoindries mais rendues totalement inopérantes par le rejet du corps, par un refoulement excessif.

L'inhibition de Boldwood s'observe dans une forme de rigidité à tous les niveaux de sa vie. Il n'y a pas de place pour la fantaisie dans ce que le narrateur appelle « the symmetry of his existence » (*FMC* 149). On trouve un corrélat objectif de cette rigidité dans le paysage que le personnage observe à l'aube :

Bolwood was listlessly noting how the *frost* had *hardened* and *glazed* the surface of the snow, till it shone in the red eastern light with the polish of *marble*; how, in some portions of the slope, *withered* grass-bents, *encased* in *icicles*, bristled through the smooth wan coverlet in the twisted and curved shapes of old Venetian glass; and how the footprints of a few birds, which had hopped over the snow whilst it lay in the state of a soft fleece, were now *frozen* to a short *permanency*. (*FMC* 151, nos italiques)

Cet extrait présente une isotopie de la rigidité et du froid, soulignée par le sémantisme des mots ainsi que par les sonorités. Par effet de contiguïté, Boldwood se voit assimilé à ce paysage minéralisé. Il est rigide comme le bois dont il est fait sur un plan onomastique : *Bold/wood*.

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

Mais il possède aussi des pulsions puissantes et dévastatrices : *Boldwood*. S'il adopte cette rigidité, n'est-ce pas pour les réprimer ? Trop contenues, les émotions resurgissent avec d'autant plus de force. Pareillement à cette glace qui va se briser de manière inéluctable, l'apparente stabilité du fermier menace de s'effondrer au moindre choc. La déclaration d'amour ludique de Bathsheba va suffire à rompre la glace. Il y a chez *Boldwood* des émotions refoulées depuis trop longtemps par absence d'affection maternelle ou sororale. Ce trop-plein d'amour submerge *Boldwood* et va se décharger sur Bathsheba. Cela se produit symboliquement au printemps, à l'occasion de la première déclaration d'amour du fermier, nullement désarmé par la fin de non-recevoir que vient de lui opposer la jeune femme : « This giving back of dignity for dignity seemed to open *the sluices of feeling* that *Boldwood* had as yet kept closed » (*FMC* 178, nos italiques). On lit chez Hardy la même métaphore que l'on trouvera quelques années plus tard chez Freud, qui conçoit le ça comme « le grand réservoir de la libido ».<sup>6</sup> Le moi est une sorte de gardien d'écluse, chargé de réguler les flux d'émotions contenues dans le ça. Faute de cette régulation, le « grand réservoir » déborde et les émotions se déversent de façon incontrôlée dans le sujet, dans sa raison. Les pulsions de *Boldwood*, jusqu'alors contenues, finiront par l'envahir et par menacer son intégrité psychique et physique.

Avant ce stade ultime, on peut observer chez le personnage une incapacité à percevoir le monde extérieur. Dans le cas de *Boldwood*, comme dans celui de Bathsheba, la perception joue un rôle fondamental. Avant de recevoir la carte de St Valentin, il passe à côté de Bathsheba sans la voir :

The farmer had never turned his head once, but with eyes fixed on the most advanced point along the road, passed as unconsciously and abstractedly as if Bathsheba and her charms were thin air. (*FMC* 143)

Il vit dans son propre monde : il réprime ses émotions tant et si bien qu'il ne perçoit plus le monde qui l'entoure. Et, après la réception de

---

<sup>6</sup> Freud cité par J. Laplanche et J.-B. Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris : PUF, 1998, p. 57.



la carte, son observation de la jeune femme sur la place du marché de Casterbridge est également caractéristique :

Boldwood *looked* at her – not silyly, critically, or understandingly, but *blankly at gaze, in the way a reaper looks up at a passing train* – as something *foreign* to his element, and but *dimly understood*. To Boldwood women had been *remote phenomena* rather than necessary complements – *comets of uncertain* aspect, movement and permanence, that whether their orbits were as geometrical, unchangeable, and as subject to laws as his own, or as absolutely *erratic* as they superficially appeared, he had not deemed it his duty to consider.

He *saw* her black hair, her correct facial curves and profile, and the roundness of her chin and throat. He *saw* then the side of her eyelids, eyes, and lashes, and the shape of her ear. Next he *noticed* her figure, her skirt, and the very soles of her shoes.

Boldwood *thought* her beautiful, but wondered whether he was right in his *thought*, for it seemed impossible that *this romance in the flesh*, if so sweet as he imagined, could have been going on long without creating *a commotion of delight* among men, and provoking more inquiry than Bathsheba had done, even though that was not little. *To the best of his judgment* neither nature nor art could improve this perfect one of an imperfect many. *His heart began to move within him*. Boldwood, it must be remembered, though forty years of age, *had never before inspected a woman with the very centre and force of his glance*; they had struck upon all his *senses* at wide angles. (FMC 167-168, nos italiques)

Tout le texte souligne le rapport du corps à l'esprit, le lien entre affectivité d'une part et jugement, perception de l'autre. L'extrait traduit l'inexpérience de Boldwood sur le plan émotionnel et physique. Il ne connaît rien aux femmes qui sont pour lui *terra incognita*, comme l'expriment la comparaison avec le faucheur regardant passer un train, les termes « foreign », « dimly understood », « remote phenomena » et « uncertain ». Sa façon de regarder Bathsheba est révélatrice. Certes, le narrateur emploie « looked at » dans un premier temps, mais ensuite l'expression « blankly at gaze » atténue son côté dynamique et dans le second paragraphe le verbe d'état « saw », avec sa double occurrence, vient le supplanter. Boldwood observe passivement la jeune femme, comme frappé de

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

stupeur devant un « phénomène » inconnu, une « comète ». Il témoigne par ailleurs d'une incapacité à passer de la femme comme entité imaginée et abstraite à son objectivation concrète et surtout charnelle. Et quand il la perçoit plus concrètement, c'est en décomposant son corps avec un regard clinique. Aussi ne parvient-il pas à porter un jugement clair sur sa beauté et doit-il s'en remettre ensuite à celui d'autrui, d'un passant tout d'abord, puis indirectement d'un jeune fermier avec qui elle négocie et dont il devient jaloux. En fait, il est désorienté parce que précisément il ne s'en remet qu'à son jugement : les mots « understood », « thought » et le mot « judgment » scandent le passage de manière significative. Le fermier manifeste une difficulté à gérer une double altérité, la réalité pulsionnelle des femmes, qualifiée par « absolutely erratic », et la sienne propre, qu'il nie, comme le marquent les adjectifs « geometrical » et « unchangeable ». C'est pour cette raison que le « désordre du plaisir » qu'il pressent chez les hommes rencontrant Bathsheba se produit surtout chez lui. L'inhibition de Boldwood traduit sa peur du désordre provoqué par l'intrusion du plaisir, c'est-à-dire de la « chair », qu'il s'est contenté jusqu'alors d'imaginer. Il ne réussira jamais à comprendre celle qu'il croit aimer ni à percevoir ses sentiments. Refus du corps et inefficacité du jugement sont intimement liés.

Faute de parvenir à gérer ses émotions, Boldwood ne peut ni comprendre son environnement ni entrer en communication avec lui. La carrière romanesque de ce personnage est celle d'un repli sur soi quasi permanent, entrecoupé de sorties dramatiques, voire tragiques. Le célibataire sort peu de sa ferme et, pour réfléchir, il se retire dans les écuries que le texte compare à un « cloître » (*FMC* 170). En réalité, sa personne, qualifiée de « dignified stronghold » (*FMC* 168), est le lieu privilégié de sa retraite : effrayé par ses pulsions, il les enferme ; effrayé par l'altérité de la femme et du monde extérieur, il s'enferme en lui-même. Boldwood ne sort de cette prison que sous l'effet perturbateur et dévastateur de la carte envoyée par Bathsheba. L'expérience douloureuse de leur relation avortée le conduit à un isolement plus grand et plus pathologique encore. Il se coupe peu à peu des réalités extérieures, oublie ses obligations vis-à-vis de son exploitation, en ne protégeant pas ses meules de foin la nuit de

l'orage, en laissant les choses suivre leur cours sans s'en soucier. Son infirmité émotionnelle aboutit à une forme de cécité et à une « myopie de l'avenir ». <sup>7</sup> Le riche fermier ne sort de son « donjon » (*FMC* 438) que pour tenter sa dernière chance avec Bathsheba et pour tuer Troy dans un accès de « folie ». Son incarcération à la fin du roman est d'une logique implacable dans la construction de son personnage : il échange une geôle contre une autre, une prison intérieure contre une prison extérieure. Hardy passe habilement de l'enfermement figuré à l'enfermement littéral afin de traduire l'auto-emprisonnement d'un sujet qui nie son existence émotionnelle et ne parvient plus à vivre dans le monde ni à exercer son jugement : Boldwood est libéré en raison d'une présomption de « démente » (« insanity », *FMC* 447). Il n'est jamais parvenu à unifier son être rationnel et son être pulsionnel. Le clivage présent dans son patronyme entraîne son autodestruction.

Les destins de Bathsheba et de Boldwood se croisent pour souligner les effets négatifs de l'asservissement aux émotions et du refus de ces mêmes émotions. Les conséquences ne sont toutefois pas de même importance pour Bathsheba et Boldwood. Chez l'une, le déséquilibre est temporaire, alors que chez l'autre il est permanent. Les erreurs de perception et de jugement de la première sont ponctuelles, celles du second sont pathologiques, comme si nier ses émotions était plus dangereux encore que de leur laisser le champ libre temporairement.

### **Gabriel Oak ou la réconciliation de l'affectivité et du jugement**

A travers Gabriel Oak, le roman montre que, maîtrisées, les émotions peuvent au contraire favoriser la perception du monde extérieur et l'action. Le jeune berger est un personnage extrêmement sensible. Il est proche de la nature par son métier et il est à l'écoute de son environnement et des êtres qui l'habitent. Lorsque tout son

---

<sup>7</sup> On pourrait un peu comparer Boldwood aux patients observés par le neuroscientifique Antonio Damasio (*L'erreur de Descartes – La raison des émotions*, 1994, traduit de l'anglais par Marcel Blanc, Paris : éditions Odile Jacob, 1995, p. 276) : à la suite d'un accident, ils ne peuvent plus éprouver d'émotions et sont incapables d'envisager l'avenir.

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

troupeau de moutons est conduit dans un précipice par son jeune chien, Gabriel Oak est envahi par de fortes émotions. Il s'apitoie tout d'abord sur le sort de ses brebis pleines : « His first feeling now was one of pity for the untimely fate of these gentle ewes and their unborn lambs » (*FMC* 86). Et il est ensuite effondré car il vient de perdre le résultat de toutes ses économies et son moyen de subsistance : « He leant down upon a rail, and covered his face with his hands » (*idem*). Il ne tarde toutefois pas à réagir :

Stupors, however, do not last for ever, and Farmer Oak recovered from his. It was as remarkable as it was characteristic that the one sentence he uttered was in thankfulness: –

‘Thank God I am not married: what would *she* have done in the poverty now coming upon me!’ (*idem*, italiques de l’auteur)

De la même manière, il est bien évidemment très affecté quand il apprend que Bathsheba vient d'épouser Troy. Mais il parvient à maîtriser sa peine, comme le montre cet extrait où il observe Boldwood :

The horse bore him away, and the very step of the animal seemed significant of dogged despair. Gabriel, for a minute, rose above his own grief in noticing Boldwood's. He saw the square figure sitting erect upon the horse, the head turned to neither side, the elbows steady by the hips, the brim of the hat level and undisturbed in its own glide [...]. (*FMC* 296)

A la différence du riche fermier, il ne se laisse pas abattre et ne se replie pas sur lui-même. Au contraire, de même qu'il pense d'abord au sort de ses brebis, il réussit ici à dépasser son propre chagrin pour percevoir celui de Boldwood. En fait, Oak reste en phase avec le monde en maintenant un lien entre cœur et raison : il vit en « organisme entier, dans lequel le corps et le cerveau fonctionnent comme une unité et qui interagit pleinement avec l'environnement physique et social ».<sup>8</sup>

L'épisode de l'orage est, à cet égard, symbolique. Un soir où un violent orage menace, Gabriel s'aperçoit que la récolte de blé et d'orge de Bathsheba est menacée et que Troy et les ouvriers sont ivres et endormis dans la grange. Contrairement à Boldwood qui n'est plus

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 315.

en mesure de penser à l'avenir, il décide de sauver la récolte. Certes il agit avec sang-froid mais aussi avec ses sens. Même dans l'obscurité, il peut continuer à travailler : « Then the picture vanished, leaving darkness so intense that Gabriel worked entirely by *feeling with his hands* » (*FMC* 306, nos italiques). Quelques instants plus tard, il *sent* l'imminence du danger : « Gabriel *felt* his position to be anything but a safe one, and he resolved to descend » (*idem*, nos italiques). Dans cette scène, Bathsheba et Gabriel se retrouvent : ils travaillent de concert pour sauver la récolte ; Bathsheba peut observer le dévouement, la clairvoyance de Gabriel et prendre conscience de ses erreurs passées. Contrairement aux coups de foudre métaphoriques exercés par Troy, le coup de foudre littéral qui survient dans cet épisode devient l'instrument d'une révélation positive pour la jeune femme et son évolution.

L'origine de la réaction de Gabriel Oak est intéressante et importante. Il est mu par la raison et le cœur à la fois. Dans un premier temps, il rationalise ce que représenterait la perte de la récolte :

Their value to Bathsheba, and indeed to anybody, Oak mentally estimated by the following simple calculation : –

$$5 \times 30 = 150 \text{ quarters} = 500l.$$

$$3 \times 40 = 120 \text{ quarters} = 250l.$$

---

Total 750l.

Seven hundred and fifty pounds in the divinest form that money can wear – that of necessary food for man and beast: should the risk be run of deteriorating this bulk of corn to less than half its value, because of the instability of a woman? 'Never, if I can prevent it!' said Gabriel. (*FMC* 301)

La présence typographique des chiffres dans le texte laisse penser qu'il s'agit d'un calcul froid. En réalité, ce calcul prend en compte autrui, qu'il soit humain ou animal. D'autre part, ce raisonnement semble faire abstraction de ses sentiments pour une femme qu'il juge instable. En fait, Bathsheba est présente au début et à la fin de la réflexion de Gabriel. Par la suite, lorsqu'il considère l'état du maître et des ouvriers dans la grange, ce sont précisément ses sentiments pour elle qui le font réagir et agir :

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

Gabriel was greatly depressed. This debauch boded ill for that wilful and fascinating mistress whom the faithful man even now felt within him as the embodiment of all that was sweet and bright and hopeless. (FMC 303)

C'est donc aussi le désir qui conduit à l'action salvatrice de Gabriel. Le désir, loin de constituer une entrave, représente une invitation à l'action dans une conception spinoziste : « Le désir est l'essence même de l'homme en tant qu'elle est conçue comme déterminée à faire quelque chose par une affection quelconque donnée en elle. »<sup>9</sup> L'amour qu'il éprouve toujours pour Bathsheba pousse Gabriel à l'action.

Le personnage est présenté comme un être de désir dès son entrée dans la diégèse. Mais, loin d'obscurcir son jugement, le désir accroît sa perception et sa compréhension. Oak est une sorte d'herméneute de l'être humain, devinant rapidement la personnalité de Boldwood, Troy et Bathsheba, bien qu'il soit amoureux de cette dernière. Même si, de temps à autre, le regard qu'il porte sur la jeune femme est influencé par ses sentiments, il sait demeurer critique sur l'essentiel. Alors que, caché derrière une haie, il observe Bathsheba s'admirer dans son miroir, il devine le côté narcissique de Bathsheba : « Gabriel, perhaps a little piqued by the comely traveller's indifference, glanced to where he had witnessed her performance over the edge, and said, 'Vanity' » (FMC 56). Il se trouve bien entendu une part de dépit dans la réaction du berger, mais on pourrait également se demander si ce n'est précisément pas le dépit, conséquence d'un désir naissant pour la jeune femme, qui l'aide à mieux saisir les choses. Il est intéressant de constater que la « vanité » de Bathsheba comme objet à connaître ne nous est rendue perceptible que par le regard désirant de Gabriel Oak. La connaissance ne serait pas seulement liée

---

<sup>9</sup> Baruch Spinoza, *Ethique* (1677), traduction de Charles Appuhn, Paris: Garnier Flammarion, 1965, p. 196. Il faut souligner que, avant Kant, même s'il ne parle pas d'affect, Spinoza établit une distinction importante entre affection et passion : « Quand nous pouvons être la cause adéquate de quelqu'une de ces affections, j'entends donc par affection une action ; dans les autres cas, une passion » (*ibid.*, p. 135). On est par conséquent loin de la passivité souvent associée à l'affection.

à la perception mais également à l'affectivité, au désir, ainsi que le pressent Husserl.<sup>10</sup>

Même si on peut lui reprocher un manque de consistance sexuelle,<sup>11</sup> Gabriel Oak demeure un personnage sensible, un être de désir. Il incarne l'union du corps et de l'esprit, l'équilibre entre émotions et jugement. Cette harmonie se retrouve dans la flûte dont il joue et dans son patronyme. Il possède la stabilité du chêne, figure par excellence de l'arbre, qui symbolise la communication entre le ciel et la terre, entre la tête et le corps. Comme le chêne aussi, il attire la foudre, mais pour mieux la canaliser : « In the meantime one of the grisly forms had alighted upon the point of Gabriel's rod, to run invisibly down it, down the chain, and into the earth » (*FMC* 309).

Comme le personnage, le lecteur est pris dans une chaîne oculaire voyeuriste : à plusieurs reprises, il est mis en situation de « regarder » Gabriel Oak épier Bathsheba. Le lecteur est lui aussi une instance désirante ; il n'est pas raison pure. On pourrait alors se demander dans quelle mesure les affects du lecteur participent également à son expérience esthétique et à son jugement au bout du compte.

### **Affectivité et expérience esthétique : l'effet de l'œuvre**

Si l'on considère que le sens de l'œuvre d'art résulte d'une relation dynamique entre l'œuvre et le destinataire, que ce « sens se constitue par le jeu d'un dialogue, d'une dialectique intersubjective », <sup>12</sup> l'effet du texte sera l'action produite sur la conscience

<sup>10</sup> Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris : J. Vrin, 1999, p. 136 : « Bref, ce n'est pas parce nous sommes originairement en rapport avec un monde d'objets que nous sommes capables de le viser activement ; c'est au contraire parce que nous sommes originairement désir et donc ouverture à une altérité qu'il peut y avoir pour nous des objets. L'analyse husserlienne nous met donc sur la voie d'une détermination du sens originaire de l'intentionnalité perceptive. »

<sup>11</sup> Rosemary Summer, *Thomas Hardy – Psychological novelist* (1981), Basingstoke : Macmillan, 1986, p. 56.

<sup>12</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975), traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard (Tel), 1998, p. 270.

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

réceptrice. L'écriture de Thomas Hardy montre un intérêt certain pour cette *praxis* de la réception de l'œuvre, pour ce dialogue entre texte et lecteur par le jeu des distorsions caricaturales ou mélodramatiques.

Pour Hardy, l'histoire racontée doit tout d'abord créer un effet de surprise, affecter le lecteur en frappant son imagination. C'est le but recherché dans maintes descriptions au style quasi expressionniste, comme dans la scène de l'orage :

Heaven opened then, indeed. The flash was almost *too novel for its inexpressibly dangerous nature to be at once realized*, and they could only comprehend *the magnificence of its beauty*. It sprang from east, west, north, south, and was *a perfect dance of death*. The forms of *skeletons* appeared in the air, *shaped with blue fire for bones – dancing, leaping, striding, racing around*, and mingling altogether in unparalleled confusion. With these were intertwined *undulating snakes of green*, and behind these was a broad mass of lesser light. (FMC 308, nos italiques)

Cet extrait illustre assez bien l'esthétique hardyenne et son intention. Par cette danse macabre, l'écrivain essaie de traduire un spectacle d'une beauté terrifiante et difficile à imaginer parce que nouvelle. Le pronom « they » renvoie bien entendu aux personnages mais pourrait tout aussi bien s'appliquer aux lecteurs. Il s'agit pour l'artiste de frapper la conscience de ces derniers comme celle de Gabriel et Bathsheba pourrait l'être. Ce sont des éléments appartenant au grotesque et non au réalisme mimétique qui peuvent accomplir cet objectif :

Art is a disproportioning – (i.e. distorting, throwing out of proportion) – of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence 'realism' is not Art.<sup>13</sup>

Cet « art de la disproportion » peut favoriser un aspect essentiel de l'expérience esthétique, l'*aisthesis*, qui permet de « renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude ».<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Florence Hardy, « The Early Life of Thomas Hardy (1840-1891) », in *The Life of Thomas Hardy* (1930), Londres: Studio Editions, 1994, p. 229.

<sup>14</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 144. Les trois concepts clés de la tradition esthétique sont, Jauss le rappelle, *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*.



Ce renouvellement de la perception passe également par le pouvoir d'évocation de l'imagerie verbale, le principe d'*enargeia* cher aux artistes victoriens : ainsi les images et symboles peuvent susciter une terreur proche de celle que le danger représenté est censé susciter.<sup>15</sup> La frayeur ressentie par les personnages fictifs pourrait alors être éprouvée par le lecteur dans un effet de *catharsis*. Dans l'épisode de l'orage, le lecteur s'identifie esthétiquement aux personnages ; il partage leurs émotions, comme il a déjà partagé celles du jeune berger qui contemple la scène de désolation après la mort des moutons :

Oak raised his head, and wondering what he could do, listlessly surveyed the scene. By the outer margin of the pit was an oval pond, and over it hung the *attenuated skeleton of a chrome-yellow moon*, which had only a few days to last – the morning star dogging her on the left hand. The pool glittered *like a dead man's eye*, and as the world awoke a breeze blew, shaking and elongating the reflection of the moon without breaking it, and turning the image of the star to a phosphoric streak upon the water. *All this Oak saw and remembered.* (FMC 87, nos italiques)

Le grotesque macabre conduit le lecteur à vivre une expérience esthétique et cathartique : le narrataire peut éprouver la douleur d'un personnage tenté un instant par le suicide et, comme lui, il va longtemps se rappeler cette scène aux images fortes.

Le mot « impression » est important pour comprendre l'esthétique hardyenne. A de nombreuses reprises dans ses écrits personnels ou dans les préfaces de ses romans, Hardy emploie ce terme pour l'opposer à « argument », pour signifier que ses fictions sont davantage affaire de subjectivité que de théorie philosophique. Il nous semble que l'on pourrait aussi évoquer cet aspect pour le destinataire. Il s'agit pour l'écrivain de faire forte impression sur la conscience réceptrice par l'usage de situations et d'images extra-ordinaires, au risque de verser dans l'émotionnel et le sensationnel, comme le lui ont reproché de nombreux critiques. Hardy, il est vrai, recourt souvent au mélodrame dans ses romans. Dans *Far From the Madding Crowd*, les

---

<sup>15</sup> G. H. Lewes, « The Principles of Success in Literature », *Fortnightly Review*, 1 (1865), p. 583.

*L'affectivité dans Far From the Madding Crowd*

épisodes mélodramatiques sont nombreux. Ils permettent bien entendu au romancier de satisfaire un lectorat populaire avide du genre mais aussi de créer un double effet esthétique et cathartique qui n'est pas sans incidence idéologique. Par le biais du mélodrame, Hardy influe en effet sur les émotions de ses lecteurs mais aussi sur leurs conceptions. Tous les passages concernant Fanny Robin, et notamment celui qui décrit la jeune femme enceinte des œuvres de Troy cheminant péniblement jusqu'à la Union House avant sa mort au chapitre XL, procèdent de cette volonté d'amener le lecteur bourgeois à prendre fait et cause pour des exclus enfreignant les conventions. Hardy a toujours mis en avant le rôle central joué par l'émotion dans l'écriture et la réception de l'œuvre : « It is the force of an appeal to the emotional reason rather than to the logical reason; for by their emotions men are acted upon, and act upon others. »<sup>16</sup> Il oppose la raison conceptuelle, pure en quelque sorte, à une raison intuitive, pratique ou, pour reprendre une distinction des neurosciences, le cerveau rationnel au cerveau émotionnel.<sup>17</sup> La formule « emotional reason » n'est oxymoronique que pour un cartésien farouche, pas pour Hardy, soucieux d'allier l'émotion et l'esprit. Le jugement s'effectue à partir de l'affect ou avec lui et non sans lui. Cela se vérifie notamment dans l'expérience esthétique où le parcours s'effectue du sensible à l'intelligible. A l'instar de Gabriel, le lecteur accède à l'autre par l'émotion, par le désir. L'expérience esthétique permet alors une véritable communication :

Si l'on veut savoir comment l'expérience esthétique peut déboucher sur une action symbolique ou réorientée vers la solidarité, il est particulièrement intéressant de recourir aux concepts d'exemplarité, de communication sympathique et d'appel conatif.<sup>18</sup>

Pour Thomas Hardy, l'être humain est essentiellement biologique : il dépend en grande partie de ses instincts, de ses émotions. Aussi ses personnages illustrent-ils, pour la plupart, une

<sup>16</sup> Thomas Hardy, « The Profitable Reading of Fiction » (1891), in Harold Orel (ed.), *Thomas Hardy's Personal Writings* (1966), Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 115.

<sup>17</sup> Antonio Damasio, *op. cit.*

<sup>18</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 164.

forme de psychologie affective. Le romancier ne nie pas le danger que peuvent représenter des instincts ou des émotions incontrôlés : ses héros (Eustacia, Henchard, Tess, Jude) sont les victimes tragiques non seulement de la société mais aussi de leur affectivité. La grande originalité de Hardy consiste cependant à montrer que les émotions maîtrisées participent à l'exercice du jugement et que leur négation, leur refoulement peut s'avérer néfaste. En cela, il se distingue du positivisme qui l'a inspiré. A travers des figures comme Boldwood, Angel Clare, Sue Bridehead ou Little Father Time, il présente de façon paroxystique les excès et les impasses du refoulement et de l'hyper-rationalisme. Il anticipe ainsi les découvertes de la psychanalyse et des neurosciences. En soulignant avec insistance que l'homme est esprit mais aussi et d'abord peut-être corps, il se montre plus proche du monisme spinoziste que du dualisme cartésien.<sup>19</sup>

Le roman *Far From the Madding Crowd* représente avec Gabriel Oak un point d'équilibre précaire, équilibre ébranlé dans les fictions suivantes qui mettent en lumière des clivages de plus en plus violents. Sur un plan extra-diégétique en revanche, le troisième roman de Hardy est emblématique de la relation que l'écrivain continuera d'établir avec le lecteur. Celui-ci est invité à lire les textes avec sa raison *et* ses émotions. Pour Thomas Hardy, affect et jugement demeurent indissociables dans l'expérience esthétique, comme dans la vie. C'est à partir de leur dialogue, de leur conjugaison, que peut s'instaurer une communication entre l'œuvre, le lecteur et la société.

---

<sup>19</sup> Selon Antonio Damasio (*op. cit.*, p. 312), « [Descartes] a instauré une séparation catégorique entre le corps [...] et l'esprit » (*op. cit.*, p. 312), séparation qui se fait au détriment du corps, sans lequel pourtant il n'est pas de jugement. Spinoza, par contre, les réunit : « L'Âme et le Corps sont une seule et même chose. » (Baruch Spinoza, *op. cit.*, p. 137)