
La vertu subversive de l'audace chez Hardy (*Jude the Obscure*) et Fowles (*The French Lieutenant's Woman*)

Résumés

Lorsque les règles de la société ou de la littérature deviennent trop étroites, le besoin de changement se fait sentir. L'époque victorienne est particulièrement propice à une telle remise en question. Or, la subversion des codes passe par l'opposition, et donc par la prise de risques. Cet article s'intéresse à la manière dont Thomas Hardy et John Fowles, avec la publication de leur romans respectifs *Jude the Obscure* et *The French Lieutenant's Woman*, ont fait preuve d'audace afin de subvertir les conventions sociales et littéraires de leur époque. Quelle est la mesure de l'évolution apportée par ces deux œuvres, et quelles en sont ses limites ?

When rules—whether social or literary—become too tight, the necessity for change can be felt. The Victorian era is particularly propitious to such a questioning. Yet, the subversion of codes needs come through opposition, and so, through risk-taking. This article focuses on the way Thomas Hardy and John Fowles, with their respective novels *Jude the Obscure* and *The French Lieutenant's Woman*, demonstrated their audacity so as to subvert the social and literary conventions of their time. To what extent have these two works marked an evolution and what was its limits?

Cuando las reglas de la sociedad o de la literatura llegan a ser demasiado cerradas, la necesidad de cambio se hace notar. La época victoriana fue particularmente propicia a semejante puesta en tela de juicio. No obstante, la subversión de los códigos pasa por la oposición y entonces por el hecho de arriesgarse. Este artículo se interesa por la manera con la que Thomas Hardy y John Fowles, con la publicación de sus respectivas novelas *Jude the Obscure* y *The French Lieutenant's Woman*, demostraron su audacia con el fin de subvertir las normas sociales y literarias de su época. ¿En qué medida estas dos obras permitieron una evolución, y cuáles fueron sus límites?

Mots-clés : audace, subversion, Fowles, Hardy, évolution

Keywords: Audacity, Subversion, Fowles, Hardy, Evolution

Palabras claves: audacia, subversión, Fowles, Hardy, evolución

Dérivé du latin *audere*, signifiant « oser », l'audace est synonyme de courage et de hardiesse, mais elle implique aussi un mépris des limites imposées par les convenances et les règles. Cette audace peut être littéraire. En effet, dans son livre *L'Ère du Soupçon*, Nathalie Sarraute évoque ces auteurs qui, « isolés, inadaptés, solitaires, morbidelement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes », réalisent des œuvres « qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, [et qui] seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès » (Sarraute, 1956 : 149-150). Elle évoque ici la possibilité pour l'écrivain audacieux de subvertir les codes pour faire évoluer la littérature. Thomas Hardy et John Fowles, avec leur œuvre respective *Jude the Obscure* (1895) et *The French Lieutenant's Woman* (1969), sont de tels auteurs, figures isolées de la littérature de leur époque, et néanmoins précurseurs de nouveaux genres.

Jude the Obscure est le dernier roman de Thomas Hardy mais aussi l'un des derniers romans victoriens. Il semble que Hardy pousse ici à l'extrême ce qu'il avait laissé entrevoir avec une force croissante dans ses précédents romans. Il s'éloigne des conventions du roman victorien et les prémisses du roman psychologique ou encore existentialiste du xx^e siècle se font sentir dans son œuvre. Au contraire, à la fin des années 1960, John Fowles crée l'un des tous premiers romans néo-victoriens, *The French Lieutenant's Woman*, en reprenant ces mêmes conventions tombées en désuétude, pour les subvertir. Il reconnaît d'ailleurs l'influence de Hardy dans son œuvre au travers de l'intertexte et des épigraphes, mais aussi dans ses « Notes on an Unfinished Novel » : « The shadow of Thomas Hardy, the heart of whose "country" I can see in the distance [...], I cannot avoid. Since he and Thomas Love Peacock are my two favourite male novelists, I don't mind the shadow. It seems best to use it' » (Fowles, 1998 : 22). Fowles admet donc se servir de ce que Hardy a pu laisser en héritage. Ainsi, Hardy détourne les conventions du roman victorien pour amener un ordre nouveau, tandis que Fowles va à l'encontre des conventions artistiques du modernisme (en rupture avec le roman réaliste) avec son troisième roman, qui va devenir l'une des premières œuvres du courant postmoderne. Mais, pour ce faire, il exploite le genre dont Hardy lui-même s'était éloigné, créant du « neuf » à partir du « vieux ». L'audace de Hardy est de regarder vers l'avenir tandis que celle de Fowles consiste à se tourner vers le passé, mais l'un comme l'autre bouleversent l'ordre établi.

Dès lors, la mise en relation de ces deux romans permet de s'interroger sur la vertu subversive de l'audace, ou comment Thomas Hardy et John Fowles se libèrent des carcans du passé en les exploitant. L'audace implique-t-elle nécessairement une rupture ? En effet, lorsque Susana Onega écrit : « If we are to place *The French Lieutenant's Woman* somewhere in the history of English fic-

1 « Je ne peux éviter l'ombre de Thomas Hardy, dont j'aperçois au loin le cœur du « pays » [...]. Puisque lui et Thomas Love Peacock sont mes deux romanciers masculins préférés, cette ombre ne me dérange pas. Mieux vaut s'en servir. » Toutes les traductions françaises des citations en anglais sont miennes, sauf indication contraire.

tion, it is here, after Hardy, that it naturally comes² » (Onega, 1989 : 93), elle sous-entend qu'il existe une continuité dans la littérature entre ces deux romans que le courant moderniste sépare pourtant.

Afin de déterminer le lien qui se tisse entre l'un des derniers romans victoriens et l'un des premiers néo-victoriens, il s'avère nécessaire d'examiner, dans un premier temps, la façon dont ces deux œuvres jouent avec l'histoire et tentent de la réécrire. Les auteurs mettent aussi à contribution le lecteur qui devient partie prenante de cette entreprise audacieuse, qu'il doit accepter ou refuser. Finalement, de cette audace naît la subversion des genres.

Réécrire l'histoire

Si le rapport à l'histoire paraît évident dans *The French Lieutenant's Woman*, qui appartient au genre du roman historique, ou même « néo-historique » suivant l'argumentation de Brian Finney, Thomas Hardy propose lui aussi une réécriture de l'histoire dans son dernier roman. Il s'éloigne du roman rural où transparaissait une nostalgie envers un mode de vie passé et l'enracinement dans un cadre millénaire. Point d'attache pour l'orphelin Jude qui, dès qu'il quitte Marygreen, se trouve confronté à une vie d'errance, ce qui rapproche l'œuvre des *Bildungsroman* si populaire à l'époque victorienne, mais c'est le contraire qui nous est proposé. Chaque étape de son parcours initiatique se traduit par un échec et il finira sa vie seul et sans espoir. En effet, son seul ancrage, Christminster, reste imaginaire, il est à la recherche d'un idéal qu'il n'atteindra pas. Comme l'explique Forest Pyle, Jude projette sur la ville une vision historique désuète. Il ne peut y trouver ce qu'il cherche, car « Christminster seems to exist only by virtue of letters, old memories (Sue's memories of her dead friend), and decaying walls, none of which indicate the signs of any real life³. » (Pyle, 1995 : 370). Dans son article, l'auteur propose une lecture de l'œuvre de Hardy à l'aune de la pensée néo-historiciste. Hardy veut donner voix à l'histoire, ce passé que l'on a perdu de vue : « In the inflections of his Wessex dialect and with the vocabulary of the Victorian novel, Hardy's work is an allegory of the confrontations between the historicizing impulse and the textual resistances posed by the narrative medium through which history is to be conveyed⁴ » (Pyle, 1995 : 360). Il ajoute que le travail du narrateur consiste en une restauration de la continuité historique à travers le récit qui va reconstruire l'histoire à partir de fragments. D'ailleurs, bien avant la naissance du postmodernisme, Hardy, dans une contribution à une revue en 1891, souligne la prévalence de la fiction sur la réalité historique :

2 « Si nous devons placer *The French Lieutenant's Woman* quelque part dans l'histoire de la fiction anglaise, c'est ici, après Hardy, qu'il vient naturellement. »

3 « Christminster semble n'exister qu'au travers de lettres, d'anciens souvenirs (les souvenirs que Sue a de son ami décédé), et de murs en ruines, aucun d'eux ne montrant de signes de vie réelle. »

4 « Dans les modulations du dialecte du Wessex et avec le lexique du roman victorien, l'œuvre de Hardy est une allégorie des confrontations entre la pulsion à historiciser et les résistances textuelles posées par la narration à travers laquelle l'histoire doit être transmise. »

It must always be borne in mind, despite the claims of realism, that the best fiction, like the highest artistic expression in other modes, is more true, so to put it, then [sic] history or nature can be. [...] What is called the idealization of characters is, in truth, the making of them too real to be possible⁵. (Hardy, 1888 : 63-64)

Allons plus loin et soulignons la tentative de l'écrivain de donner à voir des réalités « plus réelles » du présent à ses lecteurs contemporains à travers sa fiction. Cependant, comme le fait remarquer Irving Yevish, la société victorienne se montre hypocrite, car les journaux de l'époque regorgeaient de comptes-rendus, très populaires, de meurtres ou de divorces, récits écrits de façon bien plus crue que Hardy et pourtant, *Jude* est rebaptisé « Jude the Obscene »⁶. (Yevish, 1967 : 244). La fiction proposée par Hardy serait donc plus réelle que la réalité historique.

En effet, l'œuvre de Hardy préfigure l'avènement des romans historiques du xx^e siècle, puisque « [i]n its very form historical fiction poses the question whether we, unavoidably influenced by our own historical moment, can know the past, and if so, whether we can do so through the medium of fiction⁷ » (Mitchell, 2010 : 3). De même, un roman comme *The French Lieutenant's Woman* se distingue du roman victorien en ce qu'il propose un point de vue contemporain sur les événements qu'il relate. Dès les premières pages, le lecteur est amené à comparer les deux époques et on lui demande d'évaluer à la fois le passé et le présent. Linda Hutcheon explique ce processus :

The postmodernist ironic rethinking of the past [...] critically confronts the past with the present, and vice versa. [...] it returns us to a re-thought past to see what, if anything, is of value in that past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light⁸. (Hutcheon, 1988 : 39)

Par exemple, dans le premier chapitre où, à la manière typiquement victorienne, il présente le lieu de l'action, le narrateur prend à partie le lecteur quant à la véracité de sa description.

Primitive yet complex, elephantine but delicate; as full of subtle curves and volumes as a Henry Moore or a Michelangelo; and pure,

5 « Il faut toujours garder en tête, malgré les affirmations du réalisme, que la meilleure fiction, tout comme l'expression artistique la plus élevée dans d'autres modes, est plus vraie, pour ainsi dire, que peuvent l'être l'histoire ou la nature. [...] Ce que l'on appelle idéaliser les personnages est, en réalité, les créer trop réels pour être possibles. »

6 « Jude l'obsène. »

7 « Dans sa forme même, la fiction historique soulève la question de savoir si nous, qui sommes inévitablement influencés par notre propre moment historique, pouvons connaître le passé et si oui, si nous le pouvons au moyen de la fiction. »

8 « Le réexamen ironique postmoderne du passé confronte de façon critique le passé avec le présent, et vice versa. [...] il nous renvoie à un passé repensé pour voir ce qu'il y a de valeur, si quelque chose il y a, dans cette expérience passée. Mais la critique de cette ironie est à double tranchant : le passé et le présent sont jugés l'un à la lumière de l'autre. »

clean, salt, a paragon of mass. I exaggerate? Perhaps, but I can be put to the test, for the Cobb has changed very little since the year of which I write; though the town of Lyme has, and the test is not fair if you look back towards land⁹. (Fowles, 2007 : 4)

Outre le style hardyen du passage (oxymores, hyperboles), on peut ici mettre en exergue le jeu temporel auquel se livre Fowles. Henry Moore représente un anachronisme pour 1867 tandis que Michel-Ange nous fait remonter le temps. Puis le narrateur nous invite à comparer la jetée actuelle avec la jetée fictionnelle qu'il nous décrit. C'est un voyage temporel qui nous est proposé, ce qui est typique du roman historique postmoderne. En fait, Fowles réussit à raviver le genre du roman historique comme l'avait fait Sir Walter Scott au début du XIX^e siècle, mais de manière novatrice, comme le démontre Brian Finney dans son article « *The French Lieutenant's Woman as Historical Fiction* » : « John Fowles acted as a major impetus for the revival of the historical novel in the 1960s, after its fall from favour in the early twentieth century, while forging a distinctly modified model of the genre¹⁰ » (Acheson, 2013 : 90). Fowles réussit ainsi à régénérer un genre qui avait perdu la faveur des lecteurs, puisque les nouveaux romans historiques sont désormais légion.

Mais si Fowles propose une lecture rétrospective de l'histoire, Thomas Hardy nous en donne une vision proleptique. L'audace de Hardy tient peut-être au fait que, dans ce roman, il se montre visionnaire et donne à voir à ses lecteurs une histoire qui n'est pas encore écrite. Amateur de la théorie darwinienne de l'évolution (que l'on retrouve au cœur de l'œuvre de Fowles aussi), Hardy observe la société qui l'entoure et tente d'imaginer son évolution. Cette réécriture de l'histoire à venir n'est évidemment qu'hypothétique, mais le lecteur contemporain peut en apercevoir la justesse. Par exemple, lorsque Sue et Jude discutent d'un lieu de visite, Sue évoque la gare comme étant le nouveau centre de la ville, et non plus la cathédrale, signe d'un monde qui se détourne de la religion pour s'attacher à l'économie. Comme le note Barry Schwartz,

Hardy saw in Victorian industrial England the apparition of twentieth century technological society; [...] its particular destructiveness. Today society has changed to the extent that Jude would probably be given a scholarship to Christminster, would discover that his behavior with Arabella and Sue was wholly in keeping with the « play-boy » philosophy and [...] find himself as destroyed and depressed,

9 « Ouvrage primitif et pourtant complexe, lourd mais délicat ; aussi riche de volumes et de courbes subtiles qu'une sculpture d'Henry Moore ou de Michel-Ange, et pur, constamment lavé de sel, modèle d'équilibre des masses. J'exagère ? C'est possible, mais on pourra vérifier car, depuis le temps où se situe cette histoire, le Cobb a très peu changé ; mais il n'en est pas de même pour la petite ville de Lyme ; et si l'on se tourne du côté des terres rien ne semblera à sa juste place. » Traduit de l'anglais par Guy Durand. (Fowles, 1972 : 10)

10 « John Fowles a agi comme une impulsion majeure pour le renouveau du roman historique dans les années 1960, après qu'il est tombé en désuétude au début du XX^e siècle, tout en forgeant un modèle distinctement modifié du genre. »

as morally disturbed, and as weak as the Jude in Hardy's novel¹¹.
(Schwartz, 1970 : 801-802)

On peut percevoir la réciprocité entre les romans des deux auteurs, Hardy annonçant la société du xx^e siècle tandis que Fowles revient sur le siècle précédent, tout en condamnant le sien. Fowles raille la société des années soixante et son consumérisme à outrance. L'arrière-arrière-petite-fille de Sam et Mary est devenue une actrice anglaise très célèbre, et surtout, on fait étalage du sexe là où il était tabou à l'époque victorienne (du moins dans certaines classes de la société). Le narrateur compare les deux époques : « the desire is conditioned by the frequency it is evoked: our world spends a vast amount of its time inviting us to copulate, while our reality is as busy in frustrating us¹² » (Fowles, 2007 : 271).

De plus, chez l'auteur victorien, *Little Father Time*, garçon hybride, mélange de maturité et de jeunesse (« Age masquerading as Juvenility¹³ » (Hardy, 1985 : 260)), porte en lui le germe de la désillusion qui va toucher l'humanité pendant la Première Guerre mondiale. Le médecin arrivé sur les lieux du drame explique à Jude :

there are such boys springing up amongst us—boys of a sort unknown in the last generation—the outcome of new views of life. They seem to see all its terrors before they are old enough to have staying power to resist them. [...] it is the beginning of the coming universal wish not to live¹⁴. (Hardy, 1985 : 319)

Le contraste « last generation / new views of life » et la tautologie « beginning of the coming » insistent sur l'aspect évolutionnaire de ce sentiment, mais cela est contrecarré par l'opposition « new views of life / not to live » qui suggère la décadence dont l'ultime échéance est la mort. Forest Pyle voit en ce garçon une allégorie, figure de la perte de repère historique, puisque, selon lui, « he is the father of time itself, and his allegorical presence negates, if not time as such, then the model of temporality necessary for the model of community¹⁵ » (Pyle, 1995 : 373). Pyle allègue que, chez l'auteur victorien, la continuité entre passé et

11 « Hardy a vu dans l'Angleterre industrielle de l'époque victorienne l'apparition de la société technologique du xx^e siècle ; [...] son pouvoir destructeur exceptionnel. Aujourd'hui la société a changé au point que Jude bénéficierait probablement d'une bourse pour intégrer Christminster, découvrirait que son comportement avec Arabella et Sue était complètement en adéquation avec la philosophie du « playboy », et [...] se trouverait aussi détruit et déprimé, aussi troublé moralement, et aussi faible que le Jude du roman hardyen. »

12 « [l]a force du désir est fonction de la fréquence plus ou moins grande de son évocation. L'invite à la copulation paraît vraiment très fréquente dans le monde où nous sommes appelés à vivre, mais la réalité n'en est pas moins affairée à sa frustration. » (Fowles, 1972 : 367)

13 « Il était « l'âge mûr » déguisé en jeunesse. » (Hardy, 1950 : 322)

14 « [o]n voit surgir au milieu de nous des garçons comme lui – d'une espèce inconnue des générations précédentes et qui sont le résultat des manières de voir nouvelles. Ils sentent toutes les terreurs de la vie avant d'être assez âgés pour avoir la force de leur résister. [...] c'est peut-être le commencement du désir universel de ne pas vivre. » (Hardy, 1950 : 393)

15 Il est le père du temps lui-même, et sa présence allégorique nie, si ce n'est le temps en tant que tel, alors le modèle de temporalité ininterrompue indispensable pour créer un modèle de communauté ».

présent doit être établie pour qu'une identité communautaire existe. Le pessimisme de Hardy est donc à l'œuvre ici. Son côté visionnaire apparaît par ailleurs dans sa perception de l'évolution des relations de couple. Devant un couple qui se marie, Sue déclare : « Everybody is getting to feel as we do. We are a little beforehand, that's all. In fifty, a hundred, years the descendants of these two will act and feel worse than we¹⁶. » (Hardy, 1985 : 270). La libération sexuelle de Jude et Sue, qui ne peuvent s'aimer qu'en dehors des liens du mariage, est donc annonciatrice des changements de la société du xx^e siècle. Mais Jude est conscient des limites de cette remise en question des conventions, puisqu'à la fin, il se justifie : « As for Sue and me [...] the time was not ripe for us! Our ideas were fifty years too soon to be any good to us. And so the resistance they met with brought reaction in her, and recklessness and ruin on me!¹⁷ » (Hardy, 1985 : 381) Ainsi, le mépris des conventions de ses personnages finit par se heurter à la puissance moralisatrice de la société et par les briser.

En outre, lorsque John Fowles écrit *The French Lieutenant's Woman*, il explique dans ses notes : « I am trying to show an existentialist awareness before it was chronologically possible [...] it has always seemed to me that the Victorian age, especially from 1850 on, was highly existentialist in many of its personal dilemmas¹⁸ » (Fowles, 1998 : 17). Or, déjà chez Hardy, Jude démontre une angoisse (au sens sartrien du terme) typiquement existentialiste, bien avant l'heure. En revenant à Christminster avec Sue et les enfants, il délivre ce discours à d'anciennes connaissances : « I am in a chaos of principles—groping in the dark—acting by instinct and not after example. Eight or nine years ago when I came here first, I had a neat stock of fixed opinions, but they dropped away one by one; and the further I get, the less sure I am¹⁹ » (Hardy, 1985 : 309). Le refus d'obéir aux diktats de la société, de suivre un chemin balisé est typiquement existentialiste, tout comme l'est l'angoisse que cette posture engendre. Cela préfigure le choix de Sarah de s'aliéner la société de façon à être libre et l'état de Charles à la fin du roman de Fowles. Sarah l'a libéré de ses obligations sociales (son mariage avec Ernestina), et le laisse, dans cette seconde fin, seul, mais « he has at last found an atom of faith in himself, a true uniqueness on which to build; has already begun [...] to realize that life [...] is to be, however inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured²⁰. » (Fowles, 2007 : 470).

16 « Tout le monde commence à sentir ainsi. Nous sommes un peu en avance, c'est tout. Dans cinquante, même dans vingt ans [sic], les descendants de ces deux époux iront encore plus loin que nous. » (Hardy, 1950 : 334)

17 « Quant à Sue et moi [...] les temps n'étaient pas mûrs pour nous ! Nos idées étaient de cinquante ans en avance et ne pouvaient nous mener à rien. Et la résistance qu'elles rencontraient amena chez elle une réaction, qui me conduisit au désastre ! » (Hardy, 1950 : 468)

18 « J'essaie de montrer une conscience existentialiste avant que ce ne soit chronologiquement possible [...] il m'a toujours semblé que l'époque victorienne, surtout à partir de 1850, était hautement existentialiste dans beaucoup de ses dilemmes personnels. »

19 « Je tâtonne dans le noir, j'agis suivant mon instinct, sans suivre de modèle. Quand je suis venu ici, il y a huit ou neuf ans, j'avais tout un stock d'opinions arrêtées, mais elles sont tombées une à une et plus je vais, moins j'ai d'assurance. » (Hardy, 1950 : 382)

20 « Il a enfin découvert un atome de confiance en lui-même, une certitude personnelle authentique, à partir de laquelle il pourra construire. [...] Il commence à comprendre que la vie [...] en dépit du vide, de l'inaptitude, du désespoir au cœur insensible de la ville, [...] doit être supportée. » (Fowles, 1972 : 635)

L'insistance sur l'individualité de l'homme d'une part est contrastée d'autre part avec la vision d'un monde désolé où la vie est à endurer. L'accumulation asyndétique d'adverbes négatifs (le préfixe in-, le suffixe -less répètent à l'envi le sens du mot « empty ») s'ajoute à l'absence de compassion qu'implique « iron heart », pour culminer avec la focalisation finale sur le verbe. L'angoisse même est perceptible dans cette structure. L'audace de Fowles est ici de faire le choix d'une fin ouverte qui plonge le lecteur lui-même dans cette crise métaphysique.

Jouer avec le lecteur

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre défend que l'écriture est un engagement : « L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant » (Sartre, 2008 : 28). Ainsi, dévoiler, dire ce qu'est le monde, c'est aussi donner à voir ce qui est malade dans la société, de façon à ce que le lecteur questionne ses propres opinions. Mais pour cela, il faut oser aller à l'encontre des valeurs contemporaines. L'époque victorienne se prête à une telle remise en question. Une moralité exacerbée enferme l'ensemble de la société dans un système manichéen où les gens ne peuvent être que bons ou mauvais, tout comme, de par leur naissance, ils appartiennent à une catégorie sociale d'où ils ne peuvent s'échapper. Thomas Hardy, aux prises lui-même avec ce carcan, utilise ses personnages Jude et Sue pour briser ces tabous et faire réfléchir ses contemporains. Dans la préface, en 1912, il écrit que, son opinion étant à l'époque qu'un mariage devrait pouvoir être dissous lorsqu'il devient un fardeau pour l'un ou l'autre, la dissolution du mariage lui semblait être une bonne base pour une tragédie ayant un côté universel, qui, l'espérait-il, pouvait contenir « certain cathartic, Aristotelian qualities²¹ » (Hardy, 1985, xxix). C'est donc bien une valeur didactique qu'il présuppose dans cette prise de risque, une remise en question des valeurs moralisatrices de la société victorienne. Le roman met en exergue deux aspects de ce monde contemporain à réformer : les liens matrimoniaux d'une part, l'impossibilité pour un homme issu de la classe ouvrière d'intégrer l'Université de Christminster, d'autre part. La classe bourgeoise ne lui pardonnera pas d'aller si loin et le livre sera très critiqué à sa publication, ce qui déterminera Hardy à se consacrer désormais à la poésie. Et pourtant, dans une lettre, il écrit qu'il aurait aimé aller plus loin encore : « You have hardly an idea how poor and feeble the book seems to me, as executed, beside the idea of it that I had formed in prospect²² » (Hardy, 1994 : II, 41).

De même, lorsque Fowles compare l'époque victorienne avec l'époque des années 1960, le but est bien aussi de faire réfléchir le lecteur. Dans « I write therefore I am », il écrit : « My first ambition has always been to alter the society!

21 « [q]uelques qualités cathartiques, aristotéliennes. »

22 « Vous ne pouvez imaginer à quel point ce livre, achevé, me semble pauvre et faible en comparaison avec l'idée que j'en étais faite initialement. »

live in; that is, to affect other lives²³ » (Fowles, 1998 : 5). Afin d'influer sur la vie des lecteurs, il est donc nécessaire de les faire réagir. Iser explique ce principe : « on peut [...] imaginer qu'un texte contredise si fortement les conceptions du lecteur qu'il provoque des réactions pouvant aller jusqu'à refermer le livre ou, au contraire, à réviser son propre jugement » (Iser, 2012 : 20). De fait, les réactions antagonistes d'une partie du lectorat victorien ont pu agir comme un moteur vers l'ouverture de l'université aux classes ouvrières et permis de libérer quelque peu le roman de l'aura de Mrs Grundy. C'est ce que souligne Miyoshi :

As a « 'purpose' novel », [...] *Jude* made a powerful impression on contemporary readers. Its outspokenness on sexual matters, a shock and scandal at the time, rid the English novel of excessive prudishness and helped prepare the way for the uninhibited novels of the twentieth century. Its attack on the denial of higher education to the working class served as an impetus for the establishment of Ruskin College at Oxford and for other measures signaling democratic progress²⁴. (Miyoshi, 1969 : 307)

En effet, en 1899, Ruskin College fut fondé pour donner l'opportunité aux ouvriers d'intégrer l'université. Par ailleurs, dans *The French Lieutenant's Woman*, Fowles fait explicitement référence à Thomas Hardy qui ose s'affranchir de la pudibonderie bourgeoise : « Hardy was the first to try to break the Victorian middle-class seal over the supposed Pandora's box of sex²⁵ » (Fowles, 2007 : 273). Quelques décennies plus tard, la censure ayant été levée, cette libération sexuelle devient évidente dans l'œuvre de Fowles où les relations charnelles de Charles avec une prostituée puis avec Sarah sont décrites en détail.

En outre, Robbe-Grillet l'affirme, « lorsque une forme d'écriture a perdu sa vitalité première, sa force, sa violence, lorsqu'elle est devenue une vulgaire recette [...], c'est bien un retour au réel que constituent la mise en accusation des formules mortes et la recherche de formes nouvelles. » (Robbe-Grillet, 2013 : 172). L'un des ingrédients de la recette du roman victorien est la fin heureuse traditionnelle. Hardy repousse donc les conventions en renonçant à celle-ci, car elle s'avère incapable de refléter la dure réalité de la vie, ce que Huffaker met en exergue :

Even well into the Victorian Age, the novel's closed ending remained a function of divine intervention—although often, at this stage,

23 « Mon ambition première a toujours été de changer la société dans laquelle je vis, c'est-à-dire, d'agir sur la vie des autres. »

24 « En tant que « roman à 'objectif' », [...] *Jude* fit une grande impression sur les lecteurs contemporains. Sa franchise concernant les questions sexuelles, un choc et un scandale à l'époque, débarrassa le roman anglais de toute pudeur excessive et contribua à préparer le chemin pour les romans désinhibés du vingtième siècle. Son attaque contre le refus d'une éducation supérieure pour la classe ouvrière servit d'impulsion pour l'établissement du Ruskin College à Oxford et d'autres mesures signalant un progrès démocratique. »

25 « Hardy devait être le premier à s'efforcer de briser ce sceau que la bourgeoisie victorienne avait apposé sur la prétendue boîte à Pandore de la sexualité ». (Fowles, 1972 : 370)

a sort of secularized version in which the hero was rewarded with the girl and the wealth. However materialistically, the novelist-god gave the protagonist justice—at least until [...] Hardy's heroes began to suffer from their author's deterministic views²⁶. (Huffaker, 1980 : 107)

Ainsi, le bonheur extra-marital de Jude et Sue prend brutalement fin lorsque Little Father Time, le fils de Jude et Arabella se suicide après avoir tué les deux enfants de Sue et Jude. Sue se noie alors dans une croyance religieuse extrême qui la fait retourner auprès de son mari légitime, Phillotson, dont elle ne supporte toujours pas le contact. Jude, en état d'ivresse, se remarie avec Arabella, seulement pour mourir quelques mois plus tard. Dans un article intitulé « Hardy and the Hag », Fowles explique le penchant de Hardy pour les fins malheureuses par le besoin de ne pas rétribuer le personnage principal avec la femme qu'il aime (la muse de l'artiste) de façon à ce que le désir créatif se poursuive dans d'autres œuvres. C'est ce qui a poussé Fowles lui-même à proposer deux fins à *The French Lieutenant's Woman* :

I wrote and printed two endings to *The French Lieutenant's Woman* entirely because from early in the first draft I was torn intolerably between wishing to reward the male protagonist (my surrogate) with the woman he loved and wishing to deprive him of her—that is, I wanted to pander to both the adult and the child in myself²⁷. (Fowles, 1998 : 144-145)

Ces deux fins offertes, l'une dans laquelle Charles épouse finalement Sarah, l'autre où Sarah refuse de l'épouser, donnent au lecteur un choix à faire²⁸. Il lui est demandé de relire le livre à la lumière de ces deux conclusions possibles, sachant que l'une obéit aux conventions du roman victorien et est une fin fermée, et l'autre s'en éloigne et est ouverte. S'il choisit le mariage des deux protagonistes, alors il occulte tout ce qui fait que ce roman est audacieux, notamment la subversion des conventions du roman victorien. Contrairement à Hardy pour qui la première fin était imposée par la censure victorienne, les deux conclusions offertes aux lecteurs sont un choix assumé par l'auteur qui participe

26 « Même tard dans l'ère victorienne, la fin fermée du roman restait une fonction de l'intervention divine – souvent, à ce niveau, une sorte de version séculaire dans laquelle le héros est récompensé avec la fille et la fortune. Bien que de façon matérialiste, le romancier-dieu rendait justice au protagoniste – du moins jusqu'à ce que les héros de Hardy commencent à souffrir des vues déterministes de leur auteur. »

27 « J'ai écrit et publié deux fins à *The French Lieutenant's Woman* simplement parce que, très tôt dans la première ébauche, j'étais partagé de façon intolérable entre le désir de récompenser le protagoniste masculin (mon substitut) avec la femme qu'il aimait et celui de l'en priver – c'est-à-dire, je voulais flatter à la fois l'adulte et l'enfant en moi »

28 Cela participe de la relation auteur-lecteur tissée par les vides créés dans le texte, selon Wolfgang Iser : « Plus les textes gagnent en indétermination et plus le lecteur intervient dans la réalisation de leur intention potentielle » (Iser, 2012 : 13). Ici l'indétermination est double, le lecteur doit choisir entre les deux fins possibles, et, s'il choisit la seconde, celle-ci est ouverte sur tout un éventail de possibles pour les deux protagonistes.

de la place laissée au lecteur pour s'approprier l'histoire comme le remarque William Palmer :

Fowles [...] envisions in *The French Lieutenant's Woman* that the living participation of the reader in the writing of the novel and in the lives of the novel's characters can lend much greater vitality to the novel as a living art form. [...] When [...] the novel reader actually participates in the work of art before him, then, at that moment, that particular art work comes alive for him and the strength of the life-art relationship is once more affirmed²⁹. (Palmer, 1974 : 68-69)

Par ailleurs, que ce soit dans l'œuvre de Fowles ou dans celle de Hardy, la manière dont Sarah et Sue sont présentées invite le lecteur à se créer sa propre opinion et imaginer les motivations de ces héroïnes, car toutes deux conservent une aura de mystère.

Sue est un exemple de la *New Woman* de la fin du siècle dernier. Bien qu'étant une femme, c'est elle qui renie toutes les conventions, religieuses, morales, sociales. Elle réussit à convertir Jude à ses opinions, mais aussi Phillotson qui lui accorde le divorce après qu'elle a cité John Stuart Mill. Son rapport au sexe est ambigu. Comme le suggère son nom, Bridehead, elle ne veut pas de relations sexuelles et ne cédera à Jude que pour éviter qu'il retrouve Arabella. En outre, ses décisions restent souvent mystérieuses. Pourquoi avoue-t-elle à sa logeuse à Christminster qu'elle et Jude ne sont pas mariés, bien qu'ils aient des enfants et qu'elle soit enceinte ? C'est ce qui provoquera la tragédie, mais elle-même ne sait pas l'expliquer, comme le souligne Langbaum : « Sue Bridehead is the best example of explosive characterization. Sue's crucial decisions are never prepared for, it requires the deepest psychology to understand them and many remain unfathomable³⁰. » (Langbaum, 1995 : 16)

De la même manière, dans *The French Lieutenant's Woman*, Sarah est tout aussi mystérieuse, voire encore davantage. Elle s'est volontairement mise à l'écart de la société et elle entraîne Charles vers les marges. Elle lui raconte des mensonges. Supposément déflorée par Varguennes, elle s'avère toujours vierge lorsque Charles cède à ses charmes et se libère ainsi des conventions. Toujours fidèle au mystère qui l'entoure, elle s'enfuit. Lorsqu'il la retrouve deux ans plus tard, elle se justifie ainsi : « I am not to be understood even by myself³¹ » (Fowles, 2007 : 455). Le mystère est partie intégrante de sa personnalité, et le fait que le narrateur ne pénètre jamais sa psyché y contribue. Que ce soit Hardy avec Sue ou Fowles avec Sarah, le narrateur ne livre jamais leurs pensées, mais elles sont

29 « Dans *The French Lieutenant's Woman*, Fowles conçoit que la participation active du lecteur dans l'écriture du roman et dans la vie des personnages du roman peut apporter une plus grande vitalité au roman en tant que forme artistique vivante. [...] Quand le lecteur participe effectivement à l'œuvre d'art devant lui, alors, à ce moment, cette œuvre d'art particulière prend vie pour lui et la forme de la relation entre vie et art est à nouveau confirmée. »

30 « Sue Bridehead est le meilleur exemple de personnification intense. Ses décisions cruciales ne sont jamais préparées, cela nécessite de faire preuve d'une extrême psychologie pour les comprendre et beaucoup demeurent insondables. »

31 « [m]oi-même je ne puis parvenir à me comprendre. » (Fowles, 1972 : 615)

en permanence soumises aux regards et points de vue masculins, qu'il s'agisse de Jude et de Charles ou du narrateur.

Donner de tels rôles à des femmes n'est pas anodin, ni pour Hardy, ni pour Fowles, dans une société qui demeure patriarcale. John Fowles admire d'ailleurs les personnages féminins de son prédécesseur pour leur nature séductrice et répulsive³², ce qui explique les similarités entre les deux héroïnes que pointe Susana Onega :

both Sue and Sarah are unusually intelligent, they consider themselves equal to men, care nothing for conventions, and are at a given point identified with the prototype of the New Woman. Both of them provoke tumultuous passions in their respective lovers, but would only yield to them as a means to keeping them in their power.³³ (Onega, 1989 : 92)

Ces personnages se présentent ainsi comme des modèles pour le lecteur et lui renvoient l'image de son propre asservissement aux conventions. Le lecteur doit s'impliquer dans la lecture et combler les manques pour se créer sa lecture propre du roman. Mais chez ces deux auteurs, ce sont aussi les conventions littéraires qui sont remises en question, et qui subvertissent le roman victorien pour parvenir au fil des décennies au roman néo-victorien.

La vertu régénérative de l'audace : du roman victorien au roman néo-victorien

Outre le fait de faire vivre l'œuvre d'art en impliquant le lecteur, la création d'un personnage tel que Sue Bridehead représente un départ du roman victorien traditionnel. À l'aube du xx^e siècle, la littérature évolue et Hardy marquera plusieurs générations d'auteurs, comme l'évoque Peter Casagrande. L'un d'eux est D.H. Lawrence. Dans son essai sur Hardy, il loue les personnages féminins créés par son prédécesseur, ainsi que son approche sur les relations sexuelles, traits qu'il développe dans son œuvre personnelle.

Par ailleurs, la focalisation sur les sentiments et les doutes qui assaillent Jude annoncent d'ores et déjà le roman psychologique, ou encore les œuvres des *Angry Young Men*. Barry Schwartz analyse plus en détail l'aspect visionnaire de ce roman :

Man's position in the world is absurd. But does this not describe a predominant modern view? Do not Sue and Jude become, like Bardamu in *Journey to the End of Night*, « caught like rats in a trap »?

32 « [l]uring-denying nature » (Fowles, 1998 : 145)

33 « Sue et Sarah sont toutes deux exceptionnellement intelligentes, elles se considèrent les égales des hommes, se moquent des conventions, et sont identifiées à un moment avec le prototype de la New Woman. Toutes deux provoquent des passions tumultueuses chez leurs amants respectifs, mais ne leur cèdent que comme moyen de les garder sous leur joug. »

Is Jude so unlike Michel of *The immoralist*, or Jake Barnes of *The Sun also Rises* [...] ? Jude certainly has much in common with these fragmented, stifled men, whose lives are a vain attempt to adjust their human sensibility to an insensible human condition³⁴. (Schwartz, 1970 : 799)

Ainsi, l'audace dont Hardy a fait preuve au niveau littéraire avec son dernier roman a pu amorcer une subversion du roman victorien traditionnel vers le roman du xx^e siècle. Au contraire, Fowles va oser un retour en arrière vers ces mêmes romans victoriens. *The French Lieutenant's Woman* débute de façon tout à fait classique (chapitre après chapitre, le lecteur découvre les lieux et les personnages principaux), à ceci près que le narrateur souligne dès le début son appartenance au siècle suivant. John Fowles est conscient de ne pouvoir écrire un roman victorien classique, justement parce que le roman se doit d'évoluer. Dans ses notes sur ce roman, il écrit : « *A novel is something new. It must have relevance to the writer's now—so don't ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it's a pretence*³⁵. » (Fowles, 1998 : 15). Cela renforce l'impression de connivence entre narrateur et lecteur. Cette perspective contemporaine rapproche temporellement les deux et permet aussi une critique du monde actuel en même temps qu'une critique de l'époque narrée. Comme Robbe-Grillet l'explique, lorsqu'on lit un roman traditionnel, « [u]ne convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue. » (Robbe-Grillet, 2013 : 35). Or, subitement, cette illusion de réalité est battue en brèche au chapitre treize, dans lequel le narrateur avoue :

This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does³⁶. (Fowles, 2007 : 95)

34 « La position de l'homme dans le monde est absurde. Mais cela ne décrit-il pas une vision moderne prédominante ? Sue et Jude ne deviennent-ils pas, comme Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, « pris comme dans des rats dans un piège » ? Jude est-il si différent de Michel dans *L'Immoraliste*, ou Jake Barnes de *The Sun also Rises* [...] ? Jude a certainement beaucoup en commun avec ces hommes fragmentés, réprimés, dont les vies sont de vaines tentatives pour ajuster leur sensibilité d'homme à une condition humaine insensible. »

35 « [u]n roman est quelque chose de nouveau. Il doit être pertinent pour le présent de l'écrivain – ne prétends donc jamais que tu vis en 1867 ; ou assure-toi que le lecteur sache que ce n'est pas vrai ».

36 « L'histoire que je conte est pure imagination. Les personnages que je crée n'ont d'existence que dans ma pensée. Si j'ai jusqu'ici prétendu lire dans l'âme et les pensées intimes de mes personnages, c'est que j'écris dans le cadre et selon les normes d'une convention universellement acceptée dans le temps où se passe cette histoire, de même que j'en ai quelque peu adopté le ton et utilisé le vocabulaire : une convention selon laquelle le romancier participe de la puissance divine. Il n'est pas omniscient, mais il doit se comporter comme s'il l'était. » (Fowles, 1972 : 132)

Non seulement, dans ce passage métafictionnel, le narrateur révèle que tout n'est qu'illusion mais il admet l'imposture : ce roman n'est pas un roman victorien, mais un pastiche. Le lecteur est déstabilisé, d'autant plus lorsque le narrateur fusionne avec l'auteur et devient un personnage du roman, brouillant les époques et les mondes fictionnel et réel. En effet, il apparaît par deux fois dans le récit. Au chapitre cinquante-cinq, un homme entre dans le compartiment de Charles. C'est un homme d'une quarantaine d'années, avec une large barbe, ce qui ressemble étrangement à l'écrivain lui-même en 1969. La focalisation interne sur les sentiments de Charles à son égard, puis la description de son regard nous mettent mal à l'aise, jusqu'à la révélation :

It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god [...] should be shown to have. [...] I see this with particular clarity on the face, only too familiar to me, of the bearded man who stares at Charles. And I will keep up the pretence no longer. Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. But rather, what the devil am I going to do with you?³⁷ (Fowles, 2007 : 408)

La référence au dieu tout-puissant rappelle celle du chapitre treize sur le narrateur omniscient. La familiarité du visage est un clin d'œil à l'écrivain lui-même, tandis que la dernière phrase du paragraphe agit comme un pivot avant le passage à la première personne. En effet, « the bearded man who stares at Charles » devient tout à coup « I stare at Charles », assimilant l'un avec l'autre. Cependant, l'équivoque ne s'arrête pas là, puisque quelques lignes plus tard, il explique : « I have pretended to slip back into 1867 ; but of course that year is in reality a century past », seulement pour reprendre ensuite « I continue to stare at Charles³⁸ » (Fowles, 2007 : 409). À ce moment, le narrateur-auteur décide de proposer les deux fins, et il reviendra en tant que personnage au chapitre soixante-et-un, pour remonter sa montre afin de changer la conclusion.

Fowles choisit donc de brouiller les frontières ontologiques et fictionnelles dans ce roman. Comme il l'explique dans l'avant-propos à son recueil de poèmes, le romancier n'a plus d'autre choix que de dénoncer le caractère mensonger du roman.

The so-called crisis of the modern novel has to do with its self-consciousness. [...] In strict terms a novel is a hypothesis more or less ingeniously and persuasively presented—that is, first cousin to a lie.

37 « C'est là, à ce qu'il m'a toujours semblé, c'est précisément là le regard que l'on doit prêter à une omnipotente divinité [...] C'est bien cela que je puis découvrir sur ce visage d'homme barbu qui regarde Charles, et qui ne m'est que trop familier. Et je ne continuerai pas à dissimuler plus longtemps. Or la question que, tout en regardant Charles, je suis en train de me poser, est un peu différente des deux questions formulées ci-dessus. Elle serait plutôt : « Que diable pourrai-je bien encore faire avec toi ? » » (Fowles, 1972 : 551)

38 « J'ai eu la prétention de revenir à la réalité de l'année 1867 ; mais il est bien évident qu'un siècle a passé sur la réalité de cette période. » ; « Je continue donc d'observer Charles » (Fowles, 1972 : 552-553)

This uneasy consciousness of lying is why in the great majority of novels the novelist apes reality so assiduously; and it is why giving the game away—making the lie, the fictitiousness of the process, explicit in the text—has become such a feature of the contemporary novel³⁹. (Fowles, 1998 : 27)

Il publie cette introduction en 1973, soit quatre ans après la parution de *The French Lieutenant's Woman*, preuve s'il en est que ce qui paraissait ingénieux et audacieux dans ce roman est déjà accepté comme un procédé reconnu. Le roman a besoin de se renouveler régulièrement, sous peine de s'enliser dans des conventions dépassées. Un moyen de parvenir à cela est aussi de brouiller les limites entre réalité et fiction, ce qui annonce la naissance du post-modernisme. *The French Lieutenant's Woman* est en effet considéré comme l'une des premières œuvres de ce courant, désormais légitimé. L'aspect métafictionnel, l'ironie, alliés au pastiche du roman victorien ont pour but de détruire l'illusion de réalité.

Par conséquent, John Fowles et Thomas Hardy ont, chacun à leur manière, fait preuve d'audace en critiquant les conventions sociales de leur époque et en subvertissant les conventions littéraires. L'auteur du XIX^e siècle s'est retrouvé aux prises avec une censure bien plus marquée que celle des années 1960 et n'a plus écrit d'autres romans. Mais, n'est-ce pas aussi audacieux de renoncer à la fiction qui a fait ses heures de gloire (*Jude* a été critiqué, mais aussi encensé) pour se consacrer à la poésie pour laquelle il ne sera reconnu que bien plus tard ? Quant à John Fowles, chaque nouveau roman a représenté pour lui une prise de risque, un nouveau territoire à conquérir, comme il l'avoue dans un entretien : « I think also, in the novel, you've got to find something you're not sure you can do. You have to search your soul for hurdles and obstacles⁴⁰. » (Fowles, 1999 : 142). De cette façon, l'audace littéraire représente pour l'écrivain un défi personnel, mais aussi un choix existentialiste.

Auteure

Julie Depriester

Université d'Artois

juliedepriester@yahoo.fr

39 « La prétendue crise du roman moderne a à voir avec sa conscience de soi. [...] En termes stricts, un roman est une hypothèse plus ou moins ingénieusement et persuasivement présentée – c'est-à-dire apparentée à un mensonge. Cette conscience désagréable de mentir est la raison pour laquelle, dans une grande majorité des romans, l'écrivain imite la réalité si assidument ; et c'est pourquoi vendre la mèche – rendre le mensonge, la fiction du processus explicite dans le texte – est devenu un tel trait du roman contemporain. »

40 « Je pense aussi que, dans le roman, il faut trouver quelque chose que nous ne sommes pas sûrs de pouvoir faire. Il faut fouiller son âme en quête de barrières et d'obstacles. »

Œuvres citées

- CASAGRANDE, Peter J., *Hardy's Influence on the Modern Novel*, Basingstoke, Macmillan, 1987.
- FINNEY, Brian, « *The French Lieutenant's Woman as Historical Fiction* », in James Acheson (dir.), *John Fowles*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 90-103.
- FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman*, London, Vintage, 2007.
- FOWLES, John, *Sarah et le Lieutenant français*, traduit par Guy Durand, Paris, Le Seuil, 1972.
- FOWLES, John, *Wormholes: Essays and Occasional Writings*, London, Jonathan Cape, 1998.
- FOWLES, John, *Conversations with John Fowles*, Dianne L. Vipond, Jackson (dir.), University Press of Mississippi, 1999.
- HARDY, Florence, *The Life of Thomas Hardy*, London, Studio Editions Ltd, 1994.
- HARDY, Thomas, *Jude l'obscur*, traduit par F.W. Laparra, Paris, Albin Michel, 1950.
- HARDY, Thomas, *Jude the Obscure*, London, Dent, 1985.
- HARDY, Thomas (consulté le 10 juin 2019) : « The Profitable Reading of Fiction ». <https://people.sfx.ca/rnemesva/hardy/Profitable%20Reading.htm>
- HUFFAKER, Robert, *John Fowles*, Boston, Twayne Pub, 1980.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- ISER, Wolfgang, *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, traduit par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.
- LANGBAUM, Robert Woodrow, *Thomas Hardy in Our Time*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- LAWRENCE, D.H., « Study of Thomas Hardy », *Study of Thomas Hardy and other essays*, ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 3-132.
- MITCHELL, Kate, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- MIYOSHI, Masao, *The Divided Self*, New York, New York University Press, 1969.
- ONEGA, Susana, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.
- PALMER, William, *The Fiction of John Fowles, Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1974.
- PYLE, Forest, « Demands of History: Narrative Crisis in *Jude the Obscure* », *New Literary History*, vol. 26, n° 2, printemps 1995, p. 359-378.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*. Paris, Gallimard, 1977.
- _____, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008.
- SCHWARTZ, Barry N., « Jude the Obscure in the Age of Anxiety », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 10, n° 4, *Nineteenth Century*, automne 1970, p. 793-804.
- YEVISH, Irving A., « The Attack on *Jude the Obscure*: A Reappraisal Some Seventy Years After », *The Journal of General Education*, vol. 18, n° 4, janvier 1967, p. 239-248.