



**FATHOM**

a French e-journal of Thomas Hardy studies

**4 | 2016**

**Human, All Too Human**

---

## Hardy et l'arithmétique

*Hardy and Arithmetics*

**Annie Ramel**



**Édition électronique**

URL : <http://fathom.revues.org/657>

ISSN : 2270-6798

**Éditeur**

Association française sur les études sur  
Thomas Hardy

**Référence électronique**

Annie Ramel, « Hardy et l'arithmétique », *FATHOM* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 20 octobre 2016. URL : <http://fathom.revues.org/657>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2016.

---

# Hardy et l'arithmétique

*Hardy and Arithmetics*

Annie Ramel

---

- 1 Bien peu a été écrit sur Hardy et les mathématiques. C'est le constat que fait Tim Armstrong dans un article intitulé "Sequence and Series in Hardy's Poetry" (Armstrong 378). Pourtant Hardy avait appris les bases des mathématiques, il était contemporain de Cantor, et il ne fait aucun doute qu'il avait eu connaissance de certaines avancées qui ont marqué son époque, comme par exemple les paradoxes de Zénon (qui font l'objet d'un commentaire de Bergson dans *L'évolution créatrice*). Quel qu'ait été son intérêt pour les travaux en mathématiques de ses contemporains, il est certain que la question de l'arithmétique occupe dans son œuvre une place bien plus importante que celle qu'on lui attribue généralement.
- 2 Par exemple on est frappé par le contraste entre Henchard et Farfrae dans *The Mayor of Casterbridge*. Le premier est décrit comme "a rule o' thumb sort of man", "bad at science [...], bad at figures" (Hardy 1987, 49-50), le second est bon en calcul :
 

'Twas verily Fortune sent him to Henchard. His accounts were like a bramblewood when Mr. Farfrae came. He used to reckon his sacks by chalk strokes all in a row like garden-palings, measure his ricks by stretching with his arms, weigh his trusses by a lift, judge his hay by a chaw, and settle the price with a curse. But now this accomplished young man does it all by ciphering and mensuration. (Hardy 1987, 107)
- 3 Farfrae excelle en arithmétique, Henchard est un mauvais calculateur. Et la différence n'est pas seulement une question de génération, qui opposerait un mode de vie traditionnel à une approche moderne. Elle est bien plus fondamentale, car elle met en jeu la question des limites : ce dont il s'agit, c'est la capacité d'un homme (ou son incapacité) à s'imposer des limites, c'est à dire à restreindre ses pulsions autodestructrices – auxquelles Lacan a donné le nom de *jouissance*. La scène dans l'auberge des "Three Mariners" où Henchard met un terme à sa longue période d'abstinence est tout à fait caractéristique :

The great point, the point of honour, on these sacred occasions was for each man to strictly limit himself to half-a-pint of liquor. This scrupulosity was so well understood by the landlord that the whole company was served in cups of that measure. They were all exactly alike [...]. To wonder how many of these cups the landlord possessed altogether was a favourite exercise of children in the marvellous. Forty at least might have been seen at these times in the large room, forming a ring round the margin of the great sixteen-legged oak table, like the monolithic circle of Stonehenge in its pristine days. Outside and above the forty cups came a circle of forty smoke-jets from forty clay pipes; outside the pipes the countenances of the forty church-goers, supported at the back by a circle of forty chairs. (Hardy 1987, 231)

- 4 Savoir compter, mesurer, de façon stricte et rigoureuse, voilà ce qui est vital dans cette scène. Et l'on sent bien qu'en renonçant à son serment, en choisissant de boire désormais *sans mesure* (c'est à dire dans une logique du tout ou rien), Henchard se détache de sa communauté, il devient étranger au monde des vivants. La référence à Stonehenge, associée au signifiant "ring" (mot polysémique qui forme un paradigme dans le roman), nous fait entrer dans la logique du sacrifice et suggère qu'un abîme tragique s'ouvre devant Henchard – car "la mort tient sa cour" dans le trou béant cerné par l'anneau, comme dans le vide au cœur de la couronne du roi Richard II<sup>1</sup>. C'est dans ce gouffre insondable que Henchard ne manquera pas d'être englouti. Les mots du chef de chœur suggèrent que cette *jouissance* tragique est sans mesure, *insondable* : "Whatever servant David were thinking about when he made a Psalm that nobody can sing without disgracing himself, I can't fathom" (Hardy 1987, 233, mon italique). Le contraste est frappant avec les quarante fidèles sagement assis sur le bord du vide, en face de quarante coupes d'une capacité exacte d'une demi-pinte : eux sont en sécurité, eux ne courent pas le risque d'être engloutis dans un abîme sans fond. Et c'est parce qu'ils savent compter qu'ils n'ont rien à craindre. Ils ont pour habitude de commenter le sermon qu'ils viennent d'entendre, de l'évaluer, de le noter ("weighing it, as above or below the average", 231). Lorsque Henchard aura disparu, il sera à nouveau possible de compter, de calculer la quantité d'alcool requise pour les noces d'Elizabeth-Jane et de Farfrae – car l'autel du sacrifice est devenu l'autel du mariage. Newson fait des calculs savants pour limiter la consommation d'alcool – et sa participation aux frais du mariage :

And Mr Farfrae, as you provide so much, and houserom, and all that, I'll do my part in the drinkables, and see to the rum and schiedam – maybe a dozen jars will be sufficient? – as many of the folk will be ladies, and perhaps they won't drink hard enough to make a high average in the reckoning? (Hardy 1987, 315)

- 5 Il est significatif qu'à la mort de Henchard on songe d'abord à prendre les mesures du corps ("One of the neighbours have gone to get a man to measure him", Hardy 1987, 333). L'ordre est rétabli, cela signifie que l'on met un terme au déferlement illimité de la *jouissance* tragique.
- 6 Notre lecture de *A Pair of Blue Eyes* va confirmer cette intuition et rendre manifeste l'importance de l'arithmétique dans la fiction de Hardy. Là aussi, la question des limites est essentielle. Incertaines, poreuses, faciles à transgresser, les limites spatiales ne semblent être là que pour être franchies par des personnages téméraires – comme Knight dans la scène fameuse où il est littéralement suspendu entre la vie et la mort, accroché à la "Falaise sans nom" qui surplombe un océan sans fond ("that unplummetted ocean below and afar", Hardy 1985, 212). Mon interprétation est que dans la diégèse de ce roman le Symbolique échoue à faire bord autour du vide du Réel, à l'inverse de ce qui se passe pour les fidèles dans la scène à l'auberge des "Three Mariners" – mais je ne vais pas

développer ce point ici. Je vais plutôt m'intéresser à l'impossibilité de *compter* dans le roman. Ce thème de l'arithmétique impossible hante le texte, par exemple dans le registre comique : le cocher qui amène Stephen à Endelstow invente toute une lignée ayant succédé à Charles II : Charles III, Charles IV, etc., en dépit des "remontrances" de son passager qui note qu'il n'y a jamais eu de Charles III ! Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt que l'erreur porte sur la succession des rois, et tout particulièrement sur les successeurs de Charles 1<sup>er</sup>. Elfride, nous dit la mère de Stephen, aurait bien mieux fait d'apprendre les chiffres plutôt que les lettres : "If she'd learnt to make figures instead of letters when she was at school 'twould have been better for her pocket" (91). Elfride et sa servante – qui porte le nom remarquable de "Unity" – essaient de compter le nombre de fois où la boucle d'oreille est tombée, mais elles s'y perdent, jusqu'à ce qu'Elfride, sur le point de se mettre en selle pour partir en promenade, s'exclame : "One, two, three and up !" Stephen, qui tient le pied de la jeune fille dans sa main, soulève celle-ci au moment où le poney fait un pas de côté, et Elfride tombe à terre (56). Voilà qui augure bien mal de la suite de l'histoire : lorsqu'on parvient au chiffre trois, tout s'effondre ! L'arithmétique est inopérante, comme lorsque les bans sont publiés trois fois pour le mariage de la grand-mère d'Elfride sans que le père s'en aperçoive<sup>2</sup>. L'arithmétique est aussi déconnectée de la réalité : la falaise de Windy Beak, qui est la deuxième falaise la plus haute de cette partie de la côte (et où Elfride est embrassée pour la deuxième fois), a cependant la réputation d'être la première : "Windy Beak was the second cliff in height along that coast, and [...] it enjoyed the reputation of being the first" (299). De même que Knight s'imagine être le premier à courtiser Elfride, alors qu'il n'est que le deuxième, ou peut-être même le troisième. De façon significative, lorsqu'on sort du tragique à la fin du roman, il redevient possible de compter les générations qui se sont succédées, ce qu'atteste l'inscription sur la plaque mortuaire destinée au cercueil d'Elfride : "Elfride, Wife of Spenser Hugo Luxellian, Fifteenth Baron Luxellian" (366, mon italique).

- 7 S'il semble impossible de compter jusqu'à trois, du moins jusqu'à la résolution finale, tout le monde semble savoir que "deux et deux font quatre"<sup>3</sup>. Car le thème majeur du roman, c'est la paire, et l'Un. Le titre du roman, c'est justement *A Pair of Blue Eyes* (fort mal traduit en français par *Les yeux bleus*). Cela prendrait trop de temps pour développer l'idée de la parité, mais elle est centrale, elle hante le roman jusque dans ses moindres recoins. Une paire d'yeux bleus, une paire de boucles d'oreilles (qui deviennent deux paires lorsque Knight achète une paire pour Elfride, mais se ravise et achète une deuxième paire !). Lorsqu'Elfride perd une boucle d'oreille, il lui est insupportable de ne plus avoir *la paire*. Sans doute était-il peu conventionnel de porter une seule boucle d'oreille à cette époque, mais les raisons du désarroi d'Elfride sont *structurelles* : dans ce roman tout va par deux. Les mariages doivent faire la paire, comme celui d'Elfride (qui ne se réalise pas) et celui de son père, ou celui d'Elfride et Lord Luxellian, célébré le même jour que celui de "Unity", la servante : "We were married the same day that my dear Miss Elfride became Lady Luxellian [...]. It was a very quiet pair of weddings" (Hardy 1985, 368-370). Ironie du sort : celle dont Knight a cru (à tort) qu'elle était "peerless" (333) finit par épouser "Stephen Hugo Luxellian, a Peer" (5). Le curé de Endelstow doit s'occuper de deux paroisses, East Endelstow et West Endelstow : "Pa'son Swancourt is the pa'son of both, and bobs backward and forward. Ah, well, 'tis a funny world" (13). Elfride et Stephen forment "une paire" (173), bientôt remplacée par une autre paire, le couple formé par Knight et Elfride (235)<sup>4</sup> ; deux hommes pour une seule femme, ce n'est pas une situation inédite, mais une véritable compulsion de répétition fait que les actions (avec des partenaires différents) se reproduisent toujours au même endroit, ou dans un cadre qui évoque une précédente

occurrence : Stephen et Elfride s'assoient sur la tombe d'un garçon qui a jadis aimé Elfride, Knight embrasse Elfride là où Stephen l'a déjà fait, à Windy Beak (Elfride y voit un double, "a duplicate of the original arrangement with Stephen", 299), Knight veut obtenir comme cadeau d'Elfride le myrte nain laissé comme souvenir par Stephen, etc. La scène où Knight est suspendu à la falaise rappelle à Elfride une expérience qu'elle a vécue au sommet de la tour de l'église de Endelstow (205), une promenade en hauteur ("her elevated promenade") qui elle-même était la répétition d'une semblable prouesse accomplie l'année précédente ("a giddy feat performed the year before", 160). Une relation en miroir fait de Knight le double de Stephen : ils se retrouvent à la fin logés dans le même hôtel à Londres, ils prennent le même train, sont assis dans le même wagon, pour se rendre à Endelstow afin de demander tous les deux la main d'Elfride, etc.

- 8 Toutes ces répétitions sont assez évidentes. Ce qui l'est moins, c'est la logique qui sous-tend le texte, et qui fait que tout acte est une répétition<sup>5</sup>. En fait, ce qui est en jeu, c'est la question de l'origine – car *A Pair of Blue Eyes* est travaillé par un désir sous-jacent, le désir de remplir le lieu vide de l'origine, ce noyau opaque qui est le point de départ de toute histoire mais ne peut s'y inscrire ("the unhistorical kernel of the Real", Žižek 2001, 81). Il s'agit de nier qu'il existe une vacuité radicale, la "nuit sexuelle" dont parle Pascal Quignard<sup>6</sup>. S'il est impossible de compter, si le monde fictionnel du roman est voué à l'éternelle répétition du même, c'est parce que dans la diégèse le zéro manque. Un détour par Lacan s'impose, ou plutôt un détour par deux mathématiciens, Peano et Frege<sup>7</sup>, qui dans les années 1970 ont démontré que c'est le zéro qui permet d'ordonner les nombres entiers naturels. C'est ainsi que Lacan, très intéressé par ces travaux d'arithmétique, a pu poser l'équivalence logique de la Fonction du Père à celle du zéro. Jean-Claude Maleval, lecteur de Lacan, compare ceci à la lignée des rois ou des papes : "Chacun d'entre eux tient son pouvoir non pas du premier des Louis ou des Grégoire, mais de Dieu, qui fonde la lignée, et compte pour 0. Dans le  $n + 1$  qui régit la série des monarques, le  $n$  initial doit se réduire à 0, vérifiant l'intuition freudienne selon laquelle le Père symbolique est le Père mort" (Maleval 115). En l'absence du zéro, le "Un" n'est que le "un unien", pas le "un uniaire", il ne permet pas que se déroule la chaîne des nombres :

[...] l'Un dans son surgissement n'est pas univoque mais "bifide". Celui qui opère du zéro, l'uniaire, ne se fonde pas sur la mêmété, mais sur la pure et simple différence. Il constitue un principe de distinction à partir duquel un découpage symbolique peut ordonner le réel. Cet Un comptable s'isole de l'Un unifiant, l'unien, dont l'idéal est de faire communauté : il totalise et gomme les différences. (Maleval 116)

- 9 Dans *A Pair of Blue Eyes* seul le "un unien" fonctionne : la paire  $y$  est une entité indivisible, non comptable, qui n'est pas fondée sur la différence, sur l'altérité, mais repose sur la mêmété. La logique est celle du redoublement pur et simple du même. Lorsqu'Elfride perd sa boucle d'oreille, c'est comme si elle avait perdu les deux. D'ailleurs, nous dit-elle, "I only lost one – nobody ever loses both at the same time" (Hardy 1985, 180). Un ou deux, c'est la même chose. Et lorsque Knight achète une paire de boucles d'oreilles, il est amené, logiquement, à en acheter une deuxième. Le saut originel, qui laisse le zéro derrière et inscrit la différence, ne peut pas s'effectuer. Il ne peut se réaliser que dans le Réel. C'est bien pour cela que la menace qui pèse sur les personnages est celle d'un saut mortel, qui accomplirait dans le Réel ce qui n'a pu s'inscrire dans le Symbolique.
- 10 Revenons à Knight : pour lui, il est impératif d'être *le premier*, il ne cèdera pas sur son désir<sup>8</sup> qui le porte vers cette place. Mais soyons clair : il ne s'agit pas du Un uniaire, celui qui initie la chaîne des nombres, il s'agit du Un unien. Et dans cette logique le Un unien, perçu comme antérieur à toute succession comptable, occupe la place du zéro. On est en

plein fantasme bien sûr, le fantasme d'une jouissance primordiale, en amont du cours de l'histoire<sup>9</sup>. Il n'est pas indifférent que Knight se retrouve suspendu à une falaise dans une relation en miroir où son double est un Trilobite séparé de lui par des millions d'années (Hardy 1985, 209) : il ne fait aucun doute que la fascination pour la géologie dans ce passage n'est pas seulement due à l'intérêt de Hardy pour Darwin, elle procède d'un désir beaucoup plus fondamental. Le lecteur ignore qui a donné à Elfride son premier baiser : était-ce Stephen ? Sans doute, mais comme la jeune fille a été courtisée par un autre avant lui, on pourrait imaginer qu'un baiser de ce garçon (qui gît désormais sous une pierre tombale au pied de l'église) a précédé celui de Stephen, quoiqu'Elfride s'en défende avec véhémence. Il n'y a pas de savoir sur la question, mais Knight, lui, sait : le baiser qu'il a donné à Elfride était forcément le premier qu'Elfride ait jamais reçu. Et quand il s'aperçoit que ce n'est pas vrai, cela lui est insupportable : il est rendu fou ("distracted") par la découverte qu'il n'est que second ou troisième ("second or third in the field", 313). "What a poor mortal I am to play second fiddle in everything !" (303), s'exclame-t-il. Angel Clare lui aussi joue d'une harpe de seconde main ("a second-hand harp", Hardy 1991, 127), et devra se contenter d'être le second auprès de Tess. Il faut bien voir ce qu'il y a de radical dans la position de Knight (ou d'Angel), dans cet absolu d'un désir qui ne procède pas simplement de la conception victorienne de la "pureté" féminine. Ne pas céder sur son désir, ici, c'est le refus de la condition d'être mortel (on saisit tout le sens que peut prendre le prénom "Angel"), c'est à dire le refus du manque qui constitue l'espèce humaine, en d'autres termes le refus de la castration symbolique<sup>10</sup>. Être le premier, c'est un désir irrésistible, une force régressive qui va en sens inverse de la métonymie du désir, et qui est le véritable moteur de l'action dans le roman. Stephen, lui aussi, n'aime pas être assis avec Elfride sur la tombe du jeune Jethway : "Let us go away. I don't like standing by *him*, even if you never loved him. He was *before me*" (Hardy 1985, 77). "Before" est un mot-clé dans cette histoire, dont le sujet est l'*antériorité* : l'antériorité comme le zéro de l'origine, qui est dénié – mais le refoulé fait toujours retour. Personne ne peut jamais être le premier : on ne peut compter qu'à partir du zéro initial, qui fonde la chaîne des nombres. L'ironie de Hardy se loge souvent dans cet écart entre le premier et le second, entre fantasme et réalité.

- 11 L'arithmétique occupe une place centrale dans la scène sur la falaise où Knight embrasse Elfride. Par deux fois Elfride a refusé le cadeau offert par Knight, une paire de boucles d'oreilles. La troisième tentative semble réussir : "And the packet was withdrawn from his pocket and presented the third time. Elfride took it with delight. The obstacle was rent in twain, and the significant gift was hers" (Hardy 1985, 269). Jusque là, tout va bien. On a l'impression qu'un processus symbolique se met en route. Cependant on ne peut manquer d'entendre ici un écho de l'histoire de Lady Elfride, dont les bans furent publiés trois fois sans que le père de la jeune femme reconnaisse son nom (246). Un autre détail détonne dans le tableau, où semble régner une atmosphère de jubilation, c'est l'expression "rent in twain" ; n'est-elle pas proleptique de cette rupture qui, très vite, dès la fin de ce même chapitre, fendra en deux la belle unité de ce couple trop heureux ? Une paire, n'est-ce pas justement ce qui ne peut pas, ne doit pas, être fendu en deux dans la logique de ce roman ? Puis, Knight demande à Elfride la permission de mettre lui-même en place les boucles d'oreilles : "Elfie, I should like to touch that seductive ear of yours. Those are my gifts ; so let me dress you in them" (269). Elfride hésite, Knight propose alors un compromis : "Let me just put one in its place, then ?" (269). La permission étant accordée, Knight accroche la boucle à l'oreille d'Elfride. Chacun éprouve une sensation exquise : "At the touch the sensation of both seemed to be concentrated at the point of contact. All the

time he was performing the delicate manoeuvre Knight trembled like a young surgeon in his first operation. ” (270) Deux corps se rencontrent en un point de contact unique, comme s’il était possible à deux êtres de faire un, de faire “la paire”, dans un “rapport sexuel”<sup>11</sup> qui serait pleinement réussi. Comme si la prophétie biblique (“les deux ne feront qu’une seule chair”, Éphésiens 5:31) pouvait enfin se réaliser, comme si “l’Unité” pouvait advenir dans la rencontre amoureuse.

- 12 Mais si l’on regarde le vocabulaire, on se prend à douter : pourquoi Knight est-il comparé à un chirurgien (“a young surgeon in his first operation”) ? Offrir de “parer” Elfride des bijoux qu’il lui offre (“let me dress you in them”), n’est-ce pas laisser entendre que le geste du chirurgien sert à “panser” une blessure – à cause de la polysémie de “dress” ? Que cette “opération” soit “la première” réalisée par le jeune chirurgien, voilà qui n’est guère surprenant, vu la position subjective de Knight. Mais quelle est cette blessure qu’il lui faut panser ? La brèche qui ne va pas tarder à s’ouvrir entre Elfride et Knight, lorsque la “paire” formée par le couple sera “fendue en deux” ? Ou la blessure commune à toute l’humanité, le traumatisme/troumatisme originel causé par la castration symbolique ? Le chirurgien va-t-il fermer cette blessure, ou bien ne va-t-il pas opérer la coupure la plus douloureuse qui soit, dans la chair d’Elfride (et dans la sienne), et dans son cœur même ? Car dénier la coupure originelle de la castration symbolique revient à infliger la blessure la plus cruelle qui soit sur soi-même ou sur les autres, parce que c’est une béance qui ne peut pas être symbolisée. “Unity”, tel est le choix fait par le couple dans cette scène, comme le montre bien le refus d’Elfride de laisser Knight accrocher la deuxième boucle d’oreille : “Now the other,” said Knight in a whisper. ‘No, no.’ ‘Why not ?’ ‘I don’t know exactly” (Hardy 1985, 270). Quelle étrange forme d’arithmétique, où  $1+1 = 1$ , et où il est impossible d’aller au-delà de un ! C’est bien à la condition de “mortel” que Knight objecte, la condition qui fait que chacun d’entre nous n’est jamais que “deuxième violon” dans la vie.
- 13 L’impossibilité de compter est donc le sujet du roman, où la paire ne résulte pas de l’addition d’unités comptables ( $1+1 = 2$ ), mais est une entité indivisible. On l’a vu, l’arithmétique impossible découle logiquement de l’absence du zéro, c’est-à-dire d’un manque de manque. Si le manque vient à manquer dans l’économie du désir, cela signifie que l’objet *petit a* ne peut fonctionner normalement : car l’objet *petit a*, dit cause de désir, “en tant qu’il est éternellement manquant, inscrit la présence d’un creux que n’importe quel objet pourra venir occuper” (Dor 185). C’est d’ailleurs de la théorisation de l’incomplétude comme élément fondateur de la chaîne signifiante que Lacan pourra déduire l’objet *petit a* (Maleval 118). Si l’objet ne peut pas être “en creux”, éternellement manquant, sa perte est irrémédiable, car il est irremplaçable. Perdre un objet, ce n’est pas perdre un objet dans une série, c’est perdre tout. Et l’on se retrouve avec rien. Lorsque Knight perd son chapeau, emporté par le vent, il met sa vie en danger pour le récupérer. Il est confronté au rien. La boucle d’oreille perdue d’Elfride est introuvable, sa perte est irréparable – contrairement au gant de Thomasin dans *The Return of the Native*, retrouvé par Diggory Venn à la fin du roman, une fois que la résolution tragique a remis les choses en ordre. Il en va de même dans *Far from the Madding Crowd*, où Gabriel Oak rapporte à Bathsheba le chapeau qu’elle a perdu. Dans ces deux exemples, c’est la logique du désir qui prévaut. À l’inverse, dans *A Pair of Blue Eyes*, les tentatives pour remplacer l’objet perdu se soldent par un échec (Stephen, parti à la recherche de la boucle, rentre sans l’avoir trouvée), ou alors elles déclenchent une prolifération incontrôlable des objets (les deux paires achetées par Knight). L’objet est alors toujours un objet *en trop* – comme la

carte de St Valentin dont Bathsheba ne sait pas quoi faire, objet dont la présence incongrue dans le salon de Boldwood va dérégler la diégèse et conduire Boldwood à la folie.

- 14 Dans le monde tragique de *A Pair of Blue Eyes*, l'objet n'est pas "en creux", il est inclus dans la réalité, il n'est pas *extrait*. Un passage significatif montre les efforts d'Elfride pour *extraire* la boucle d'oreille perdue d'une crevasse dans le rocher (Hardy 1985, 301) – au moment précis où Knight lui donne un deuxième baiser. Elfride essaie de s'emparer de l'objet discrètement ("her instinctive act [...] was to try to secure it privately", 301), car elle se souvient de ces paroles fâcheuses qu'elle a "laissé tomber" par inadvertance au moment du baiser initial de Knight ("I lost the other [earring] by doing this", 297). Par malchance, ses tentatives échouent. Il faudra une véritable opération *chirurgicale*, réalisée par Knight le "jeune chirurgien", pour que l'objet soit extrait de sa gangue de pierre, un objet enchâssé dans la mémoire d'Elfride, comme incrusté dans sa chair même :

It was so deep in the crack that Elfride could not pull it out with her hand, though she made several surreptitious trials. [...]

Knight peered into the joint from which her hand had been withdrawn, and saw what she had seen. He instantly took a penknife from his pocket, and by dint of probing and scraping brought the earring out upon open ground. (Hardy 1985, 301)

L'extraction de l'objet comme un acte chirurgical indique qu'elle se réalise dans le Réel, hors Symbolique. L'"opération" ici vise non pas à extraire l'objet-cause du désir, mais à le pérenniser dans sa position d'objet premier irremplaçable. Elle ne creuse pas le vide de l'objet *petit a* (comme le fait normalement la castration symbolique), elle rend l'objet inamovible, logé dans la chair. Elle *l'incarne*. Du coup, c'est la chair même d'Elfride que le couteau de Knight entaille<sup>12</sup>. Elfride ne pourra faire qu'une *fausse-couche* et en mourir, puisque l'expulsion de l'objet est impossible *symboliquement*. La logique à l'œuvre dans le texte de Hardy est d'une rigueur implacable.

- 15 Ce qui est au cœur de *A Pair of Blue Eyes*, c'est donc la question de l'origine comme vide : ce qui manque, c'est le zéro, c'est le vide structurel qui normalement initie la chaîne signifiante et permet à un sujet de s'inscrire dans la diachronie. L'élément moteur dans cette fiction de Hardy, c'est un désir *inhumain* de s'affranchir de la loi commune, de prendre place au lieu même de l'origine, d'en nier l'essentielle vacuité. Dans la vie réelle, le manque de manque génère l'angoisse<sup>13</sup>, dans la tragédie il cause des ravages et conduit les protagonistes à leur perte. Vouloir à tout prix être le premier, c'est à dire occuper cette place dont Maleval nous dit qu'elle est celle de Dieu, c'est le désir de Knight. Et sur ce désir, il ne cédera pas. Tout comme Henchard, qui a vendu sa femme et sa fille sur une foire, et se retrouve ainsi hors génération, libéré du fardeau qui pèse sur l'humanité, un nouvel Adam qui se serait auto-engendré et serait sa propre origine, "the new Adam, reborn, self-created, unencumbered" (Showalter 57). Il s'agit de s'affranchir de la loi commune, de faire fi des limites qui entravent l'humanité ordinaire, de refuser la condition de "parlêtre" soumis à la castration symbolique. Henchard se fait "cornfactor", l'origine même du grain, de la semence, et c'est la place du premier, du "Prince" (*princeps* en latin signifie "le premier") que ce "Prince des Ténèbres" ("that infuriated Prince of Darkness", Hardy 1987, 273) vient occuper – mais il sera bien sûr un géniteur parodique, qui ne pourra fournir à ses concitoyens que du pain "sans principes" ("unprincipled bread", 32). C'est là une forme d'*hubris*, un défi qui suspend "tout ce qui a rapport à la transformation, au cycle des générations et des corruptions, à l'histoire même" (Lacan 1986, 331). Le "désir à l'état pur" (Lacan 1973, 247) entraîne les héros tragiques vers ce point extrême où l'humain confine à l'inhumain – cette "zone d'empiètement de la mort



sur la vie” à laquelle Lacan a donné le nom de “seconde mort” (Lacan 1986, 331). S’il est impossible de compter dans la diégèse de *A Pair of Blue Eyes* et de *The Mayor of Casterbridge*, nous autres lecteurs ne pouvons que nous en réjouir, car la plume de Hardy sait rendre compte de cette étrange incapacité à comprendre les mathématiques, et nous conter des histoires où s’entremêlent l’humain et l’inhumain. Pour notre plus grand plaisir.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Armstrong, Tim, “Sequence and Series in Hardy’s Poetry”, *A Companion to Thomas Hardy*, ed. Keith Wilson, Chichester: Blackwell, 2009, 378-394.
- Braunstein, Nestor, *La jouissance, un concept lacanien*, Paris : Point Hors Ligne, 1992.
- Butler, Judith, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France* (1987), New York: Columbia UP, 1999.
- Dor, Joël, *L’inconscient structuré comme un langage (Introduction à la lecture de Lacan 1)*, Paris : Denoël, 1985.
- Freud, Sigmund, *Delusion and Dream*, New York: Moffat, Yard a& Company, 1917.
- Hardy, Thomas, *A Pair of Blue Eyes* (1872), Oxford & New York: The World’s Classics, 1985.
- Hardy, Thomas, *The Mayor of Casterbridge* (1886), Oxford & New York: The World’s Classics, 1987.
- Hardy, Thomas, *Tess of the d’Urbervilles* (1891), Oxford & New York: The World’s Classics, 1991.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire VII : L’éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire IV : La relation d’objet*, Paris : Seuil, 1994.
- Lacan, Jacques, “L’étourdit”, *Autres Écrits*, Paris : Seuil, 2001, 449-495.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire X : L’angoisse*, Paris : Seuil, 2004.
- Maleval, Jean-Claude, *La Forclusion du Nom-du-Père*, Paris : Seuil, 2000.
- Showalter, Elaine, “The Unmanning of the Mayor of Casterbridge”, *Thomas Hardy’s The Mayor of Casterbridge*, ed. Harold Bloom, New York & Philadelphia: Chelsea House (Modern Critical Interpretations), 1987, 53-68.
- Thomas, Jane, *Thomas Hardy and Desire: Conceptions of the Self*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom*, New York & London: Routledge, 2001.

## NOTES

1. “[F]or within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a King / Keeps death his court” (Shakespeare, *Richard II*, III.ii.160-162).
2. Lady Elfride a été déclassée par son mariage avec un chanteur : “She fell in love with this young man of hers, and their banns were asked in some church in London; and the old lord her father actually heard ’em asked the three times, and didn’t notice her *name*, being gabbled on wi’ a host of others” (Hardy 1985, 246, mon italique).
3. Par exemple : “let’s put two and two together, and make a shrewd guess”, dit Knight à Stephen (Hardy 1985, 128); “Presently they began to come out, two and two” (362).
4. Stephen et Knight forment aussi une paire, dans une relation maître-élève. Elfride est jalouse de l’affection que Stephen porte à Knight.
5. Un chapitre de Žižek dans *Enjoy Your Symptom*, “Why Is Every Act a Repetition”, apporte un éclairage intéressant sur cette question (Žižek 69-110).
6. Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007.
7. Certes, Hardy n’avait lu ni Freud, ni Lacan, ni Peano, ni Frege, mais comme l’a écrit Freud dès 1917, un écrivain est toujours “le précurseur de la science et de la psychologie scientifique” (Freud 172).
8. La formule est de Lacan : “Je propose que la seule chose dont on puisse être coupable, au moins dans la perspective analytique, c’est d’avoir cédé sur son désir” (Lacan 1986, 368 ; sur “ne pas céder sur son désir”, voir 368-371). Ne pas céder pas sur son désir, c’est aller jusqu’au bout de son désir, au-delà de toute limite, au-delà du plaisir, au-delà du bien et du mal. Cela ne peut conduire qu’à l’anéantissement du sujet (et paradoxalement à la négation du désir), puisque le désir pur est désir de mort, désir du Rien absolu. En fait, dans la perspective lacanienne, c’est à la jouissance toute qu’il faut renoncer, si l’on veut que se perpétue le désir dont se soutient la vie.
9. Vouloir être le premier, c’est vouloir retourner au lieu de l’origine, et y retrouver un objet perdu, *Das Ding*, l’Autre absolu du sujet (c’est-à-dire la mère), le seul véritable objet du “désir à l’état pur” (Lacan 1973, 247). Cet objet, dit Lacan, “n’a en somme jamais été perdu, quoiqu’il s’agisse de le retrouver” (Lacan 1986, 72). Car la Chose, réel pur, antérieur à toute symbolisation, au langage et à la Loi (qui interdit l’inceste), est en réalité “un effet après-coup du langage” (Braunstein 80). C’est néanmoins le “lieu d’une jouissance non limitée, mythe du manque du manque, [...] le but absolu du désir, état où doit s’abolir le manque à être” (79). Knight, comme Angel Clare, fantasme la femme aimée comme “pure” parce qu’elle doit incarner pour lui cette innocence prélapsarienne – qui est d’ailleurs aussi, dans le cas d’Angel, sa propre innocence (Thomas 85-86). Elle doit permettre le retour à l’origine, à la Chose. Comme l’écrit Judith Butler, la femme est obligée de se faire le signe de la mère interdite (“she is obliged to become a sign or a token of the forbidden maternal, an ideal or fantasy which can never fully be appropriated, but only believed in”, Butler 203).
10. C’est logique, puisque la fonction du Père mort est équivalente à celle du zéro. La castration symbolique est pour Lacan le manque symbolique d’un objet imaginaire (Lacan 1994, 37-38). Cet objet imaginaire est le phallus imaginaire, le membre viril des fantasmes. La castration symbolique fait apparaître sa vacuité et effectue une coupure par la mise en place d’un signifiant, le phallus symbolique, “le nom du signifiant qui dévie de la Chose intangible vers les objets du désir” (Braunstein 91). “Le Phallus, en tant que signifiant”, écrit Braunstein, “a pour signifié l’impossibilité de la jouissance de la Chose ou jouissance de l’être. La castration ne signifie rien d’autre que ceci : tout être humain, tout être qui parle, est assujetti à la Loi de l’interdiction de l’inceste et doit renoncer à l’objet premier et absolu du désir qu’est la Mère. Ayant ou non le phallus, personne, ni l’enfant, ni la mère, ni le père, ne pourra être celui-ci. Le Phallus est le

signifiant de cette interdiction absolue ; c'est ainsi qu'il se substitue à ce degré zéro du langage qu'est la Chose ; sa valeur est identique à celle du Nom-du-Père, qui, comme fonction métaphorique, est substitution du signifiant du Désir de la Mère" (Braunstein 88).

11. Voir Lacan, "il n'y a pas de rapport sexuel" (Lacan 2001, 455).

12. L'opération qui troue la chair d'Elfride suggère que la "crevasse" dans le rocher pourrait représenter l'organe sexuel féminin. Mais on aurait tort de voir la question du genre comme essentielle ici, car ce qui est central c'est le caractère inamovible de l'objet. Parce que le trou de l'origine est manquant, la "crevasse" n'est pas le vide structurel qui initie la chaîne des nombres (et la chaîne signifiante), c'est une blessure réelle – une affaire de chirurgien. Le manque de manque rend la symbolisation impossible.

13. À propos de l'enfant et la bobine de Freud, Lacan écrit : "Ce qui provoque l'angoisse [...] ce n'est pas, contrairement à ce qu'on dit, le rythme ni la présence-absence de la mère [...]. Il ne s'agit pas de perte de l'objet, mais de la présence de ceci, que les objets ça ne manque pas [...]. Qu'est-ce que cela veut-il dire ? – sinon que ce qui est craint, c'est la réussite. C'est toujours le *ça ne manque pas*". Pour Freud, ce qui cause l'angoisse c'est la séparation d'avec la mère ; pour Lacan, c'est le manque de séparation (Lacan 2004, 67).

## RÉSUMÉS

Bien peu a été écrit sur Hardy et les mathématiques, bien que celui-ci ait été contemporain de Cantor et qu'il ait sans doute eu connaissance des paradoxes de Zénon. Néanmoins la question de l'arithmétique est posée dans ses romans, où les personnages tragiques sont souvent de mauvais calculateurs, comme Henchard, qui est mal à l'aise avec les chiffres, à l'inverse de Farfrae. La mesure des personnages "comiques" s'oppose à la démesure, à l'insondable de la jouissance tragique. Dans *A Pair of Blue Eyes*, la question de l'arithmétique se lit en filigrane sous le discours narratif, car c'est l'Un qui importe avant toute chose : Knight veut être le premier auprès d'Elfride et ne supporte pas d'être "second ou troisième". Si le deux est omniprésent dans le roman (il figure dans la "paire" d'yeux bleus du titre), il est en réalité une entité indivisible, une autre figure du Un, qui n'est pas le "un unaire", le "un" comptable procédant du zéro et auquel peut succéder toute la série des nombres, mais le "un unien" qui totalise et fait communauté, niant la coupure et la différence. Ainsi il semble impossible de compter dans ce roman – ou tout au moins la suite des nombres ne peut conduire qu'à une issue tragique.

Le un "unaire" et le un "unien" ; la distinction est de Lacan, qui dans les années 1970 s'est intéressé aux travaux de deux mathématiciens, Peano et Frege. En réalité l'arithmétique impossible dans *A Pair of Blue Eyes* nous apprend quelque chose sur ce qui est au cœur de l'humain : le désir de s'affranchir de la loi commune, d'aller au-delà des limites, et de venir occuper la place vide de l'origine – sans laquelle il est impossible à tout homme de s'inscrire dans la diachronie.

Little has been written on Hardy and mathematics, although he was a contemporary of Cantor and had certainly heard about Zeno's paradoxes. However, arithmetics plays an important part in his novels, where the tragic characters are often bad calculators, like Henchard who is bad at figures whereas Farfrae is a numerate young man. Keeping measure is a quality inherent in Farfrae, and it should be opposed to the measurelessness of tragic *jouissance*, as indeed Henchard knows no measure. In *A Pair of Blue Eyes*, the question of arithmetics underlies the narrative

discourse, for Oneness is a key-issue: Knight wants to be Elfride's first suitor and cannot bear to be "second or third in the field". If two is omnipresent in the novel (as well as in the "pair" of blue eyes of the title), it is in fact an indivisible entity, another figure of One, which is not the "unary one", the countable "one" that proceeds from zero and initiates the series of numbers, but the unifying or "unian" one, which has a totalizing function, tends towards the communal, and erases differences. So it seems impossible to count in this novel – or at any rate the succession of numbers only leads to a tragic ending.

The "unary" and the "unian" One: the distinction is made by Lacan, who in the seventies was interested in the work of two mathematicians, Peano and Frege. The impossibility of arithmetics in *A Pair of Blue Eyes* tells us something about what is most human in us (as well as most inhuman): the desire to free oneself from the trammels that hamper ordinary human life, to overstep the limits that confine desire, and to occupy the blank of origin – a space that must be kept vacant for a human being to be able to enter diachrony.

## INDEX

**Keywords** : humanity, inhumanity, arithmetics, mathematics, measure, limit, unity, pair, blank, origin

**Mots-clés** : humanité, inhumanité, arithmétique, mathématiques, mesure, limite, unité, paire, vide, origine

## AUTEUR

### ANNIE RAMEL

Annie Ramel, Professor emeritus at Université Lumière-Lyon 2, is the president of FATHOM (French Association for Thomas Hardy Studies). She wrote her document of "Habilitation" on "L'Autre à l'époque victorienne : Shorthouse, Dickens, Hardy" (2001). Her publications include: *Great Expectations, le père ou le pire* (Messene, 2000), *Rewriting/Reprising: the Paradoxes of Intertextuality*, edited in collaboration with Josiane Paccaud-Huguet and Claude Maisonnat (Cambridge Scholars Publishing, 2009). She was one of the contributors to *Thomas Hardy, Far from the Madding Crowd*, edited by Laurence Estanove (Atlande, 2010). She edited part of the papers of the October 2010 Thomas Hardy conference in Lyon, under the title *Thomas Hardy, Far from the Madding Crowd* (in collaboration with Christian Gutleben, revue *Cycnos*, 2010). She has written many articles on Charles Dickens, Henry James, George Eliot, Oscar Wilde, but her centre of interest is now Thomas Hardy. She co-edited the first volume of the e-journal FATHOM ("The Letter"), edited the second volume ("Silence"), co-edited the volume on "Liminality" of *The Hardy Review* (Spring 2013). She has recently published *The Madder Stain: A Psychoanalytic Reading of Thomas Hardy* (Brill-Rodopi, 2015).