

Sébastien Thiltges (Université du Maine)

Les silences synesthésiques du roman naturaliste

L'urbanisation, l'industrialisation et la médiatisation ont, au cours des dernières décennies, favorisé l'émergence d'une écologie du son qui étudie les relations entre l'être humain et son environnement acoustique. Elle souligne également les méfaits de la pollution sonore et établit ce faisant une distinction entre un paysage sonore et un paysage silencieux, ce dernier devenant le refuge d'un environnement saturé de sons et de bruits. Teintées de notre sensibilité contemporaine¹, les représentations artistiques fournissent nombre d'exemples d'espaces idéalisés, préservés de toute pollution sonore, à l'instar des paysages idylliques pastoraux, des représentations romantiques de la nature, ou encore des grands espaces sauvages, vierges de toute présence humaine, de la *wilderness* ou du *nature writing* nord-américains.

La phénoménologie et la sémiotique du son permettent néanmoins de nuancer la manière dont les représentations littéraires ou picturales « artialisent »² la perception paysagère. Si le silence est par définition l'absence de bruit et de parole, cet état demeure introuvable dans la nature. Le silence s'avère plutôt un phénomène purement théorique privé de toute existence ontologique en ce que la présence du sujet, le plus souvent contemplateur ou alors privé de certaines capacités perceptives ou énonciatives, semble constitutif du paysage silencieux. Si Michel Serres explique que la parole « anesthésie les cinq sens »³, le silence, à l'inverse, contribue à les libérer. Unir silence et synesthésie semble donc évident et important, car tous deux problématisent la perception de l'environnement sensoriel et témoignent du lien intime et mystérieux entre le sujet et la nature.

L'histoire littéraire suggère également un lien entre silence et synesthésie dans la mesure où le romantisme et le symbolisme constituent les terrains d'investigation privilégiés des recherches portant sur les représentations de ces cas particuliers de la perception sensorielle. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le réalisme et le naturalisme développent cependant une esthétique et une poétique paysagères particulières qui visent à se démarquer des représentations lyriques et romantiques dont ils dénoncent « la projection fallacieuse de l'affectivité »⁴ et de la subjectivité humaine sur la nature. Dans le contexte décrit ci-dessus, le lecteur contemporain observe, dans l'écriture réaliste et naturaliste, le même tiraillement entre une représentation subjective et idéalisée, et une description objective et méthodique de l'espace environnant. L'analyse de la description romanesque, à l'aide d'une phénoménologie et d'une sémiotique de la lecture, permet de décrire certaines particularités sémiologiques du silence, des sons, de la synesthésie et de la polysensorialité, à partir desquelles il est également possible de définir une poétique descriptive naturaliste.

L'étude des descriptions littéraires d'expériences synesthésiques et d'espaces silencieux est ainsi menée dans la double perspective d'une microlecture sémiologique et de la contextualisation des textes dans l'histoire des poétiques. Deux romanciers naturalistes, nés la même année en 1840, serviront de comparaison, à savoir Émile Zola et Thomas Hardy. Alors que l'étude des sons et des sens n'est pas inédite chez ces deux auteurs, qui ont par ailleurs

¹ Alain Corbin met en garde contre l'« anachronisme psychologique » qui consiste à appliquer une sensibilité et une subjectivité contemporaines à un objet hors de son contexte et de sa culture somatiques. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 18 et p. 277. Voir aussi l'article d'Alain Corbin, « Culture somatique et construction des paysages », dans Aline Bergé, Michel Collot (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 210sq.

² Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art* (1978), Paris, Aubier, 2009, p. 6.

³ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Bernard Grasset, 1995, p. 95.

⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 65.

fait l'objet de plusieurs études comparatistes, une comparaison ayant comme point de départ le silence, les sens et la synesthésie n'a, à notre connaissance, pas encore été entreprise.

L'hypothèse centrale est celle d'une double signification et d'une double fonction de la description du silence et de la synesthésie dans ces écrits. D'une part, le lecteur observe des descriptions de paysages silencieux absolus et d'une unité synesthésique de l'espace perçu. Celles-ci prennent souvent en charge une fonction symbolique dans les contextes romanesques donnés. D'autre part, la description de paysages polysensoriels combine deux ou plusieurs registres sensoriels (interesthésie⁵) ou déclenche une extrapolation sensorielle dans une tentative de maîtriser le(s) sens grâce à une exploration scientifique⁶. Dans ces exemples, le monde naturel est perçu grâce à des indices souvent incertains et le naturalisme prend en charge une réflexion heuristique, voire épistémologique.

Sortir le roman de son silence

Ainsi, la présente contribution ne se contentera pas de relever ni de comparer la présence thématique des motifs du silence et de la synesthésie dans la description romanesque. L'enjeu de sortir le roman de son silence est théorique, historique et générique : alors que les études sur les sonorités et la lecture ont trouvé un terrain fertile dans la poésie⁷, une nouvelle dimension au sonore est attribuée dès le XX^e siècle⁸. En témoigne le projet du colloque « Listening to literature (1900-1950) » qui porte sur des textes littéraires de la première moitié du XX^e siècle étant donné que l'émergence de techniques d'enregistrement et de reproduction acoustiques modifie le rôle et le caractère du sonore dans les écrits d'auteurs modernes et avant-gardistes⁹.

Dans le cas des textes romanesques réalistes et naturalistes, la lecture s'avère néanmoins essentiellement silencieuse. Le lecteur plonge dans une sonosphère à part, qui assourdit, à des degrés divers certes, le contexte acoustique dans lequel il se trouve. Les écrivains ne manquent pas de mettre en scène des exemples de lecteur silencieux face à des pages muettes (voir l'incipit du *Maire de Casterbridge* de Thomas Hardy¹⁰). Confrontés à la description des sons dans un paysage silencieux, l'écrivain et le lecteur se trouvent dans une situation doublement paradoxale : il s'agit d'une part de faire entendre les sons à travers le silence de la lecture et d'autre part de faire entendre le silence malgré l'emploi nécessaire du langage et des mots. Au même titre que « sculpter le cri », décrire le silence se révélerait-il ce faisant une « aporie »¹¹ ?

Finalement, si le roman n'est pas un art syncrétique au même titre que le théâtre ou l'opéra, qui « mettent en œuvre plusieurs langages de manifestation »¹², il convient de ne pas nier la pluralité de l'expérience artistique que garantit le style poétique, le rythme de la syntaxe, la composition romanesque, voire le blanc de la page, etc. Le roman étant un univers

⁵ Herman Parret, « Vin et voix : vers une inter-esthétique des qualités sensorielles », dans Roland Breeur (dir.) *L'Hétérogénéité du visuel : La Diversité sensible*, Limoges, PULIM, 2006, p. 117sq.

⁶ Dans « Lettre à la jeunesse » (1879), Zola décrit les « deux facultés de l'homme, sentir et comprendre ». Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 114.

⁷ Voir par exemple Scott Brewster, « Tinternabulation : Poetry Ringing in the Ears », dans Ian Maclachlan, Michael Syrotinski (dir.), *Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses*, Cranbury, Londres, Mississauga, Associated University Presses, 2001, p. 70-71.

⁸ Douglas Kahn, *Noise, Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Massachusetts, The MIT Press, 1999, p. 2-3.

⁹ MDRN, Université de Louvain, <http://www.mdrn.be/node/82>, page consultée le 9 janvier 2015.

¹⁰ Voir Sébastien Thiltges, « Lecteur silencieux et paysage silencieux : l'incipit du *Mayor of Casterbridge* de Thomas Hardy », *Alkemie*, n° 13, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 211-227.

¹¹ Murielle Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les Silences de l'œuvre*, Paris, PUF, 1984, p. 73.

¹² Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 375.

fait de langage et composé de signes, il importe de souligner la perception toujours double de la littérature. Le lecteur doit « comprendre [la] part représentative de la littérature », particulièrement dans le cadre de toute écriture revendiquant son appartenance au *réalisme*. Parallèlement, il « vi[t] une expérience sensorielle et imaginaire face à la composante non représentative de la littérature »¹³. Eu égard à la polysémie du verbe « entendre », Alain Trouvé résume ainsi qu’*entendre* la littérature signifie à la fois *comprendre* et *percevoir*.

En effet, la référence à d’autres sens et à d’autres langages esthétiques signifie le désir romanesque de *faire voir* ou de *faire entendre* par l’écriture. Michel Serres explique qu’un tableau peut faire référence à l’ouïe à travers le dessin d’une boucle d’oreille¹⁴. Aux références textuelles s’ajoute cependant la perception de la forme poétique du texte et du travail stylistique de l’écriture. Cette double « écoute » du roman n’est pas définie exclusivement par les sons et les sonorités du langage littéraire, mais plutôt par la « sonorité » du texte – jeu de mot sur « iconicité » qui traduit l’existence d’images sonores dans le texte, mais également l’expérience de la qualité sonore du signifiant, au même titre que la « coloration donnée à la lecture »¹⁵. En somme, cette sonorité n’est pas dépendante des sonorités, de l’écho phonique ou du symbolisme phonétique¹⁶, mais elle est tributaire de la création de sens et des processus affectifs du texte.

Du paysage au paysage sonore

En relisant le *Traité des sensations* de Condillac (1754), les écrits poétiques et théoriques de von Herder, l’*Encyclopédie* de Hegel (1830), Jürgen Trabant constate que la philosophie occidentale connaît, dès le XVIII^e siècle, une « redécouverte de l’oreille » amenant une « révolution acoustique »¹⁷ au sujet des réflexions linguistiques, sémiologiques et épistémologiques. Ce nouvel intérêt des scientifiques, des philosophes et des écrivains naît de la reconnaissance de certaines particularités sémiologiques du monde sonore. Tout d’abord, la vue permet de saisir les choses à distance, tandis que les bruits percent l’oreille qui, contrairement à l’œil, ne peut pas se fermer, s’imperméabiliser et refuser la sensation. L’oreille est donc passive¹⁸, mais aussi l’organe sensoriel « toujours ouvert[] sur le monde »¹⁹.

En Occident, l’hégémonie culturelle du visuel fait par conséquent apparaître l’œil comme l’organe de la raison. L’oreille au contraire s’adresse davantage au sensible et met ainsi en exergue le travail des sens et de la perception sensorielle. L’insignifiance culturelle de l’audition entraîne alors une sursignification de l’écoute dans les textes. Les sons et le silence, ou tout changement d’isotopie de la perception²⁰ en général, inscrivent les sens et le sensible dans les textes et contrecarrent l’hégémonie du visuel pour modaliser d’emblée l’énoncé descriptif.

¹³ Béatrice Bloch, « Le schématisme en morceaux : percevoir la littérature », dans Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin (dir.), *Art, regard, écoute. La perception à l’œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 109.

¹⁴ Michel Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 31.

¹⁵ Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 74.

¹⁶ Voir l’entrée « Sonorités », dans Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 199.

¹⁷ Jürgen Trabant, « Vom Ohr zur Stimme », Ulrich Gumbrecht, Ludwig Pfeiffer (dir.), *Materialität der Kommunikation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, p. 68.

¹⁸ Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, publié sous le titre *The Tuning of the World* (1977), puis *The Soundscape* (1994), traduit de l’anglais par Gleize Sylvestre, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 210.

¹⁹ David Le Breton, *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 113. Voir aussi Mikel Dufrenne, *L’Œil et l’oreille*, Paris, Jean Michel Place, 1991, p. 12.

²⁰ Voir Denis Bertrand, *L’Espace et le sens*, Paris, Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p. 48.

Selon Barthes, l'audition est également « le sens même de l'espace et du temps »²¹. De ce fait, toutes les descriptions ou séquences descriptives qu'analyse le présent article sont liées à l'exploration spatiale de la part du sujet. L'intérêt du paysage sonore par rapport au paysage visuel – tournure presque pléonastique – se trouve donc dans la définition du paysage, non pas comme un espace géographique objectif perçu par la vision, mais en tant que modalisation sensible et subjective qui « ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir »²². Et Pierre Donadieu et Michel Périgord de compléter la définition usuelle du paysage : « Dans le langage commun, la notion de paysage exprime le regard humain porté sur une étendue visible de territoire autant que l'expérience sensible de celui-ci »²³.

Dans les domaines artistique et culturel, cette définition du paysage se retrouve dans les concepts esthétiques du *locus amoenus*, du « sentiment-paysage » ou de la *Stimmung*, c'est-à-dire l'« accord » paysager, au sens musical, qui unit en une seule coloration ou tonalité affective l'atmosphère du paysage. La perception acoustique du paysage souligne donc le fait que l'espace est perçu par tout le corps : « la connaissance de l'espace est synesthésique, elle mêle à tout instant l'ensemble de la sensorialité »²⁴. Un sens distinct se révèle paradoxalement représentatif d'une unité perceptive et corporelle. Le paysage sonore s'ouvre donc instantanément au paysage polysensoriel ; élargissement qu'explique Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* : « Si l'on peut douter que l'ouïe nous donne de véritables "choses", il est certain du moins qu'elle nous offre au-delà des sons dans l'espace quelque chose qui "bruit" et par là elle communique avec les autres sens »²⁵.

Silence et synesthésie

Il convient néanmoins de souligner les singularités du silence par rapport au monde sonore. Si les sons structurent l'espace et constituent un vecteur de la spatialité dans les textes, le silence s'offre plutôt comme un cadre ou une toile de fond, voire comme un horizon²⁶ du sonore : le silence « tombe » et « [on] y entr[e] »²⁷, écrit Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Même si le silence est défini comme l'absence de parole ou de bruit, le son et le silence sont souvent consubstantiels, d'où la force synesthésique du silence. Suite à l'observation des descriptions de paysages silencieux et sonores, se distinguent en effet différents types de relations entre le silence et les sons²⁸.

Le silence permet tout d'abord l'écoute et la perception sonore : « Dans les moments de silence, on entendait seulement les roulades aiguës du serin, pareilles aux trilles d'une flûte

²¹ Roland Barthes, « Écoute », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 218.

²² Michel Collot, *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 14.

²³ Pierre Donadieu, Michel Périgord, *Le Paysage*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 7.

²⁴ David Le Breton, *La Saveur du monde*, *op. cit.*, p. 24-25. Voir aussi la notion d'espace « haptique » qui signifie que l'œil n'opère pas seulement une mise à distance, mais permet aussi un contact rapproché, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 614.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 276.

²⁶ « L'horizon, écrit Michel Collot dans *Paysage et poésie* (*op. cit.*, p. 13), qui est constitutif du paysage, en révèle le bien la double dimension : c'est une lignée imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles), et du point de vue d'un sujet. » Le silence apparaît ainsi comme l'horizon du paysage sonore en ce que l'horizon et le silence marquent les subtiles frontières entre le visible et l'invisible, entre le sonore et l'inaudible, et cadre ainsi des données objectives tout en ouvrant un espace imaginaire.

²⁷ Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), *Les Rougon-Macquart*, tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, p. 1404-1405.

²⁸ Cette typologie a pu être réalisée grâce au corpus constitué dans le cadre de la thèse « Paysages silencieux dans le roman réaliste (1850-1900) » (Université du Luxembourg et Université de Strasbourg), soutenue en novembre 2013 et actuellement en cours d'édition.

lointaine »²⁹ lit-on dans *Nana*. Certains bruits, petits bruits naturels, « orchestrent »³⁰ ou médiatisent le silence, ce qui vaut particulièrement pour les oiseaux, que Pierre Masson décrit comme des « vivantes synthèses de couleurs et de sons »³¹, et qui garantissent une expérience paysagère le plus souvent heureuse et épiphanique.

L'impossible recours à un sens particulier peut aussi inviter le sujet à mobiliser toute la palette sensorielle : dans l'obscurité par exemple, l'écoute prend le relais du visuel et le sujet scrute son environnement sonore pour construire l'espace dans lequel il se trouve³². Cette constellation particulière invite à distinguer la polysensorialité de la synesthésie, celle-ci représentant le travail métaphorique face à l'absence ou à l'annulation d'une stimulation sensorielle.

Or, la synesthésie peut également être « négative ». Dans le cadre de la description paysagère, le silence, en tant qu'absence de bruit, contient en lui-même la négation d'autres sens : silence blanc, silence noir, silence pictural, qui est l'absence de mouvement, etc. La distinction des cinq sens s'avère dès lors un outil efficace dans le but de distinguer entre un silence absolu qui, dans les textes, revêt souvent une signification symbolique, et le phénomène à peine saisissable de l'absence de bruit, qui est un indice interrogé par le sujet et donc à la base d'un processus interprétatif.

Finalement, le silence ne signifie pas un « degré zéro du son »³³, mais peut être décrit comme un « silence bourdonnant »³⁴. Il n'est alors pas perçu exclusivement par l'oreille, mais constitue davantage une impression ou une « vibration »³⁵. Ce bourdonnement est privé de toute source sonore détectable, dans une sorte d'acmé synesthésique dans laquelle le silence contient tous les sons et tous les sens. Ce brouillage perceptif qui génère l'unité synesthésique du paysage se trouve dans une des plus célèbres séquences descriptives de l'œuvre de Thomas Hardy, romancier qui met tout en œuvre pour affranchir la description paysagère de son prétendu modèle pictural et y supplanter une pensée musicale du paysage :

It was a typical summer evening in June, the atmosphere being in such delicate equilibrium and so transmissive that inanimate objects seemed endowed with two or three senses, if not five. There was no distinction between the near and the far, and an auditor felt close to everything within the horizon. The soundlessness impressed her as a positive entity rather than as the mere negation of noise. It was broken by the notes of a harp. [...]

Tess was conscious of neither time nor space. The floating pollen seemed to be his notes made visible, and the dampness of the garden the weeping of the garden's sensibility. Through near nightfall, the rank-smelling weed-flowers glowed as if they would not close for intentness, and the waves of colour mixed with the waves of sound³⁶.

²⁹ Émile Zola, *Nana* (1880), *Les Rougon-Macquart*, tome II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1961, p. 1334.

³⁰ Alain Chestier, *La Littérature du silence*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

³¹ Pierre Masson, *L'Envers du décor. Duplicité du paysage littéraire*, Nantes, Pleins Feux, 2003, p. 85.

³² Il en est ainsi par exemple dans l'obscurité de la mine de *Germinal* qu'étudie Denis Bertrand dans *L'Espace et le sens*, *op. cit.*, p. 10 et p. 103.

³³ David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 142.

³⁴ Émile Zola, *Le Rêve* (1888), *Les Rougon-Macquart*, tome IV, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966, p. 916.

³⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 159.

³⁶ Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (1891), Londres, Penguin Classics, 2003, p. 122. « C'était un de ces soirs d'été du mois de juin où l'atmosphère est si légère et en si délicat équilibre que les objets inanimés semblent doués de plusieurs sens. Rien ne distinguait le proche et le lointain ; en prêtant l'oreille, on se sentait voisin de toutes choses enfermées dans les limites de l'horizon. Le silence absolu frappait comme un être réel plutôt que comme la négation du bruit. Il fut rompu soudain par la vibration des cordes sonores. [...] Tess n'avait plus conscience du temps ni de l'espace. L'exaltation qu'elle faisait naître, en fixant une étoile, la saisissait maintenant à l'insu de sa volonté ; elle ondulait sur les notes grêles de la mauvaise harpe, et les harmonies passaient en elle comme des brises, lui faisant venir les larmes aux yeux. Elle croyait voir les notes flotter avec le pollen, et l'humidité lui semblait les pleurs du jardin, ému par ces accents. Bien que la nuit fût proche, les fleurs des plantes aux âcres parfums brillaient d'un tel éclat qu'elles paraissaient, dans leur ardeur attentive, ne vouloir

Malgré les développements descriptifs, le texte est dominé par les impressions et par une atmosphère difficilement saisissable à cause de certaines modalisations textuelles. Les comparaisons et les énumérations sont hésitantes : « rather than as », « two or three senses, if not five », « The floating pollen *seemed* to be this notes made visible », suggérant que Tess, la protagoniste du roman, éprouve à chaque instant l'ensemble de la perception et se trouve *dans* (et non face à) un paysage à la fois silencieux et polysensoriel. L'atmosphère est « transmissive » et le silence n'est pas décrit comme la négation de bruit, mais comme une « entité positive », rappelant le « silence bourdonnant » de Zola. Paradoxalement, ce silence synthétique est « brisé » par les sons de la harpe d'Angel Clare, qui deviendra l'amant de Tess. Ce développement romanesque est à souligner impérativement, car il rappelle que les particularités sémiologiques développées au cours des microlectures sont, dans leur contexte romanesque, motivées narrativement et insérées dans une structure thématique que toute l'œuvre met en place. Réciproquement, la signification profonde de ces notes musicales contribue à définir le ressenti du lecteur, invitant par conséquent à dépasser l'opposition entre comprendre et percevoir, étant donné que la compréhension narrative de la description participe de la réception cognitive et de la perception du texte.

Une des réussites stylistiques de cet extrait se cache dans le débrayage multiple « rather than as » (« plutôt que comme ») qui crée une tension rythmique à travers la coupure syntaxique, mais également une tension sémantique en ce que la construction contient à la fois une opposition et une comparaison. Hardy a écrit une variante de ce paragraphe qui se termine par « The soundlessness impressed her as a positive entity rather than as the mere negation of noise. It was broken by the strumming of strings »³⁷. L'effet sonore est accentué par rapport à la première version citée. La répétition des phonèmes /str/ dans « *strumming of strings* » crée un effet de rupture phonique et rythmique. Or, la « bourdonnant[e] » triple allitération en /s/ dans « *soundlessness* » tout comme dans « *strumming of strings* » n'exprime pas uniquement l'impossibilité du silence absolu, mais elle génère un reflet visuel et sonore : les cordes font alors écho au silence et ne s'y opposent pas – ou ne s'y opposent plus, le signifiant ayant redéfini le signifié.

Pour Deleuze et Guattari, Hardy décrit « non pas la perception de la lande, mais la lande comme perçoit »³⁸. Évidemment, le lecteur ne peut ni voir ni entendre ce qu'entend Tess, mais le texte cherche à *faire voir* et *faire entendre* dans le silence de la lecture. Les percepts et les affects deleuziens ne renvoient plus à un objet de référence, mais sont conservés éternellement dans l'œuvre : le silence et la synesthésie ne sont pas affaire de perception, mais de sens, de sensible et d'affect. Ainsi, le « transmissive » et l'accord synesthésique ne s'établissent pas uniquement entre le sujet et le paysage, mais également entre la page et le lecteur.

Synesthésies naturalistes

La description d'expériences polysensorielles et / ou synesthésiques n'est pas qu'un épiphénomène dans les textes du XIX^e siècle. Elle signifie au contraire l'avènement d'un thème littéraire qui redéfinit les liens sensibles entre la poésie et le monde naturel. Dans *Les Fleurs du Mal* ainsi que dans sa critique artistique, Baudelaire élève la correspondance des

pas se fermer, et les flots de couleur se mêlaient aux flots de son. » Thomas Hardy, *Tess d'Urberville* (1939), traduit de l'anglais par Madeleine Rolland, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 153-154.

³⁷ Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Oxford, World's Classics, 2005, p. 138.

³⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 159.

sens au rang de principe poétique : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »³⁹. Le roman s'empare du thème en rappelant qu'il est directement inspiré par le discours médical et psychologique, où il apparaît en 1865⁴⁰ et désigne « un trouble de la perception sensorielle »⁴¹. « Couleurs, parfums, sonorités, frissons, tout restait vague »⁴², écrit ainsi Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret*. En effet, dans une perspective diachronique, une des dernières métamorphoses du réalisme et du naturalisme se manifeste dans « un réalisme du sentir » qui met en scène le sujet « comme un corps dans le monde »⁴³.

Certains exemples textuels nuancent l'analyse de la synesthésie proposée dans l'extrait de *Tess*. La perception synesthésique de l'espace peut relever davantage d'une investigation scientifique, parfois presque clinique, comme dans *The Return of the Native*, où le narrateur tente de décrire une expérience synesthésique à travers la référence directe au discours scientifique. Dans un chapitre intitulé éloquentement « How a little Sound produces a Great Dream », Eustacia Vye cherche à rencontrer Mrs Yeobright, la mère de Clym, le futur mari d'Eustacia. Mais elle trouve la maison vide et fermée :

Eustacia stood just within the heath, straining her eyes in the direction of Mrs Yeobright's house and premises. No light, sound or movement was perceptible here. The evening was chilly; the spot was dark and lonely. She inferred that the guest had not yet come; and after lingering ten or fifteen minutes she turned again towards home⁴⁴.

L'espace décrit est silencieux à travers la négation de tout l'appareil sensoriel et perceptif : l'absence de son, l'absence de lumière, l'absence de mouvement et même le froid sont tous des signes déceptifs qui soulignent d'un commun accord le caractère désertique de la propriété. Soudain, Eustacia aperçoit trois ombres dans le noir et entend une voix masculine dire « Good night ». Ce « Bonne nuit » est le « petit bruit » du titre du chapitre qui éveille l'imagination d'Eustacia. Attentive, la protagoniste tente de percer le noir et le silence pour découvrir l'identité de cet homme qui sera son futur mari. Le lecteur se trouve donc, de nouveau, à un moment narratif clé :

She strained her eyes to see them, but was unable. Such was her intentness, however, that it seemed as if her ears were performing the functions of seeing as well as hearing. This extension of power can almost be believed in at such moments. The deaf Dr. Kitto was probably under the influence of a parallel fancy when he described his body as having become, by long endeavour, so sensitive to vibrations that he had gained the power of perceiving by it as by ears⁴⁵.

³⁹ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal* (1861), Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 11.

⁴⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2010, p. 2239.

⁴¹ Entrée « Synesthésie », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1687907220>, consulté le 9 janvier 2015.

⁴² Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, op. cit., p. 1404-1405.

⁴³ Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998, p. 264.

⁴⁴ Thomas Hardy, *The Return of the Native* (1878), Ware, Wordsworth Editions Limited, 2000, p. 96. « Eustacia se tenait juste sur la limite de la lande, s'efforçant de distinguer la maison de Mrs. Yeobright. Aucune lumière, aucun son, aucun mouvement n'en venaient. La soirée était froide ; l'endroit, sombre et solitaire. La jeune fille conclut que l'hôte n'était pas encore arrivé et, après s'être attardée dix ou quinze minutes encore, elle prit le chemin du retour. » Thomas Hardy, *Le Retour au pays natal*, traduit de l'anglais par Marie Canavaggia, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1947, p. 144.

⁴⁵ Thomas Hardy, *The Return of the Native*, op. cit., p. 96-97. « Elle s'efforça de voir les trois personnes, mais en vain. Son attention était tendue à un degré tel, cependant, que ses oreilles parurent presque remplir la fonction de voir, aussi bien que celle d'entendre. On ne peut que constater cette extension des pouvoirs des sens en pareils moments. C'est probablement sous l'empire d'émotions de ce genre que devait se trouver le sourd docteur Kitto quand, selon ses dires, il parvint, à la suite d'un long entraînement, à rendre son corps tellement sensible aux vibrations de l'air qu'il entendait par lui comme par des oreilles. » Thomas Hardy, *Le Retour au pays natal*, op. cit., p. 145.

Dans l'obscurité, l'ouïe (en l'occurrence) prend le relais de la vue et donne l'impression synesthésique qu'une perception auditive crée des images visuelles. Bachelard parle ainsi d'« audition *active* » qui « fait voir »⁴⁶, c'est-à-dire que toute perception sensorielle s'adresse ainsi à l'ensemble des capacités perceptives et mobilise la capacité imageante du sujet. Au lieu de tenter de décrire cette expérience, à l'instar du paysage dans *Tess d'Urberville*, le narrateur fait référence à John Kitto (1804-1854), docteur en études bibliques, qui perdit l'ouïe à la suite d'une chute et qui fut l'auteur d'un ouvrage intitulé *The Lost Senses : Deafness and Blindness*⁴⁷. Cette référence au discours scientifique semble motivée par l'effort perceptif et heuristique d'Eustacia, absent dans *Tess* où la protagoniste reçoit simultanément l'espace polysensoriel. Le mélange discursif du fictionnel et de la référence à la science est cependant plus imbriqué qu'il ne paraît de prime abord. La figure de style motrice est la comparaison, tandis que l'écriture n'adopte ni le lexique ni l'objectivité du discours scientifique. Puis, la référence scientifique est fortement modalisée par l'expression « *almost be believed in* » et l'adverbe « *probably* », qui crée un mélange de tons singulier (au même titre que dans le prochain exemple de Zola). Finalement, la polysémie du substantif « *fancy* » est primordiale, celui-ci signifiant « *imagination* » tout en renvoyant particulièrement au travail associatif de la mémoire cognitive et sensorielle⁴⁸.

Le texte de Hardy montre donc qu'il demeure toujours, dans la perception sensorielle, une part d'impression, d'insaisissable et d'imagination, conclusion essentielle définissant la synesthésie littéraire. De même, la poétique descriptive naturaliste, malgré ses références à la science et ses influences du discours scientifique invalide tout clivage entre la raison et les sens. Plus que chez Hardy, le naturalisme zolien vise une « [restitution du] phénomène brut »⁴⁹ et pourtant, les conclusions de l'analyse seront sensiblement les mêmes. Le dernier exemple est teinté d'une poétique toute *zolienne* :

De nouveau, le silence régna. Il faisait très chaud, une chaleur humide et vivante, accentuée par la forte odeur de la litière. Une des deux vaches, qui s'était mise debout, fientait ; et l'on entendit le bruit doux et rythmique des bouses étalées. De la nuit des charpentes, descendait le cri-cri mélancolique d'un grillon ; tandis que, le long des murailles, les doigts rapides des femmes, activant les aiguilles de leur tricot, semblaient faire courir des pattes d'araignées géantes, au milieu de tout ce noir⁵⁰.

Dans *La Terre*, l'écriture de la perception sensorielle est loin des synesthésies de *La Faute de l'abbé Mouret* et plus loin encore des correspondances baudelairiennes : « Personne avant lui n'avait élevé si haut un tas d'immondices »⁵¹, déclara Anatole France après la lecture du roman. Le mélange caractéristique de prosaïsme, de lyrisme (« le cri-cri mélancolique ») et de l'imagination, représentée par la métaphore des « araignées géantes », relève d'une certaine ironie et génère la tonalité singulière de la description zolienne dans *Les Rougon-Macquart*, au même titre que la « symphonie des fromages » dans *Le Ventre de Paris*.

De prime abord, au silence qui introduit la description fait écho le noir à la fin du paragraphe. Le silence et le noir sont ces synesthésies négatives et *a priori* déceptives. Le noir et le silence apparaissent toutefois comme des motifs phatiques, c'est-à-dire que l'obscurité

⁴⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1993, p. 210.

⁴⁷ Voir la note 138, Hardy Thomas, *The Return of the Native*, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁸ Selon la définition que donne le poète romantique Samuel T. Coleridge du terme « *fancy* » en 1817. Texte cité dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London, New York, Routledge, 2000, p. 22.

⁴⁹ Philippe Dufour, *Le Réalisme*, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁰ Émile Zola, *La Terre* (1887), *Les Rougon-Macquart*, tome IV, *op. cit.*, p. 427.

⁵¹ Anatole France, « La Terre », dans *La Vie littéraire. Première série*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 236.

justifie le recours à d'autres sens, en l'occurrence à l'olfaction et à l'écoute. De plus, le silence définit le cadre du tableau descriptif en marquant une pause, un moment de suspens qui introduit la description. Inversement, le noir à la fin du paragraphe redéfinit et réactualise le paysage. Les motifs perceptifs du silence et de la synesthésie suggèrent ainsi de contrecarrer la nécessaire linéarité du texte en faisant référence à la perception simultanée.

Le recours méthodique à quasiment toute la palette perceptive construit un paysage polysensoriel aux contours bien définis, contrairement aux impressions de « vague » qui caractérisent les exemples cités ci-dessus. L'odeur et le bruit des bouses ne laissent aucun doute concernant la source des perceptions : grâce à l'odeur et au bruit, narrateur et lecteur *voient* la vache « qui s'était mise debout ». Compte tenu de cette exploration descriptive, la métaphore finale – elle aussi synesthésique – paraît d'autant plus étonnante. Si le bruit des aiguilles constitue le sème commun de la construction métaphorique, une lecture attentive révèle qu'aucune référence à l'ouïe n'est lexicalisée dans le texte. À l'inverse, c'est l'image des pattes d'araignées, accompagnée de la mémoire sensorielle du lecteur, qui lui permet d'entendre le bruit des aiguilles. Contrairement à la constellation décrite plus haut, ce n'est alors pas l'audition qui *fait voir*, mais bien l'image qui *fait entendre*. Dans le silence et dans l'obscurité naissent donc deux types de perceptions synesthésiques : l'un réaliste et l'autre métaphorique. Dans cette description zolienne, la synesthésie prend ainsi en charge deux discours tendanciellement opposés, à savoir la description réaliste objective d'un côté et l'écriture imaginaire et sensible de l'autre.

L'écriture et la lecture comme synesthésies

La différenciation qu'établit une phénoménologie de la lecture au sujet de *entendre*, qui équivaut à *comprendre* et à *percevoir*, rejoint la distinction de Jean-Claude Coquet entre « les prédicats cognitifs [qui] décrivent le monde » et « les prédicats somatiques (ou de réalité) [qui] disent le sensible »⁵² au travers desquels le texte et le langage assument leur dualité sémiologique. Les exemples étudiés démontrent néanmoins comment la poétique descriptive naturaliste combine les deux, invalidant ce faisant toute dichotomie entre la description du réel et l'écriture du sensible. D'une part, la mise en scène de parcours cognitifs et heuristiques justifie la référence au discours scientifique et représente la tentative de saisir, voire de maîtriser l'environnement. D'autre part, la raison ne chasse pas l'imagination ni la poésie, qui visent l'immédiateté des images et des sons au travers de la perception de la réalité textuelle, c'est-à-dire du réel décrit, mais aussi du texte en tant qu'expérience sensible.

Grâce aux sons dans le silence, les romanciers soulignent le pouvoir descriptif et imageant d'une perception synesthésique dans des espaces que la vue seule ou qu'une séparation des sens supposeraient inaccessibles à la perception. La synesthésie, accompagnée des références scientifiques du naturalisme, témoigne de la recherche d'une « nouvelle façon d'appréhender le monde »⁵³ en vue de la construction d'un monde et d'espaces romanesques. De l'écriture à la réception du texte, le lecteur est invité à ne pas s'en tenir qu'à la compréhension, mais à être à l'écoute du rythme, des sons du texte, ainsi qu'à la composition romanesque. Les « images sonores » chez Hardy et Zola témoignent alors du potentiel synesthésique de l'écriture et de la lecture mêmes. Le lecteur, grâce à ce que Michael Irwin appelle un « tour de magie » : « sounds happen in the present : *we hear them now* »⁵⁴, parvient à voir des images grâce au texte qu'il a sous les yeux et parvient à entendre les sons dans le silence de lecture.

⁵² Jean-Claude Coquet, « Les prédicats somatiques », *Comment dire le sensible ?*, *Littérature*, n° 163, Paris, Armand Colin, 2011, p. 103.

⁵³ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 110.

⁵⁴ Michael Irwin, *Reading Hardy's Landscapes*, Londres, Macmillan Press, 2000, p. 41 et p. 45.