

Sébastien Thiltges
Lecteur silencieux et paysage silencieux :
l'*incipit* du *Mayor of Casterbridge* de Thomas Hardy

Dans la culture occidentale, une certaine ambiguïté entoure le silence, indépendamment des siècles parcourus, des sphères linguistiques comparées ou des médias artistiques étudiés. D'abord, l'être humain semble éprouver le besoin de s'immerger continuellement dans un environnement sonore, signe d'un monde vivant et signifiant, perpétuellement en mouvement. Puis, face à un silence suspect, menaçant et menacé, la lecture romanesque, activité silencieuse par essence, représente à l'inverse la quête d'un silence autre, une tentative d'évasion d'un monde pollué par le son et par le bruit. « Livre et silence se ressemblent dans leur forme de repli et de coupure qui repousse le monde. Ils posent un temps hors temps, dans une suspension de soi et du monde »¹, écrit Valentine Oncins en introduction à *Le Silence et le Livre*. Si la littérature partage la hantise d'un état potentiellement vierge de sens, elle voit une étrange fascination au silence, voire définit son essence à travers le silence quand elle se propose comme un contre-langage par rapport à une parole en crise.

Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust définit les livres comme les « *enfants du silence* »² parce qu'ils sont « l'œuvre de la solitude », mais aussi parce que la littérature ne naît pas nécessairement du « désir de dire quelque chose » (*id.*). Les nombreuses figures d'écrivains ratés, exemples de bouquins inachevés et de lettres perdues témoignent néanmoins d'une continue menace du silence. Dans *Tess of the d'Urbervilles* de Thomas Hardy, la lettre de l'héroïne éponyme, est une belle illustration d'une dualité tragique du silence. À défaut de pouvoir l'exprimer de vive voix, Tess trouve dans l'écriture « un autre moyen »³ de dire son passé et son secret enfoui, à savoir sa relation avec Alec Stoke-d'Urbervilles et l'enfant qui en est né. Cependant, Angel Clare, le futur époux, ne trouve jamais cette confession : la lettre écrite en silence demeure véritablement muette. Le geste scriptural, allégorique de l'œuvre, est ainsi du côté du silence qui cherche une communication singulière tout en craignant son échec. Le silence dans le roman n'est cependant pas uniquement un thème lié au secret, à l'inavouable ou à l'indicible. Au contraire, toute œuvre semble « [entourée d'un] halo de silence »⁴ ou « construite autour d'un noyau de silence »⁵ (quelle que soit sa forme, la métaphore spatiale du silence pour figurer l'écriture et la lecture semble récurrente) qui anime, rythme et construit le texte, qui problématise l'émergence du sens et qui établit un espace-temps de partage avec le lecteur.

Ces remarques introductives suggèrent d'emblée que le silence est polysémique, voire polyconceptuel. Qui plus est, il s'articule à des niveaux différents du texte littéraire

¹ Oncins Valentine, « Introduction » in Lloze Evelyne et Oncins Valentine (éds), *Le Silence et le Livre*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 20.

² Proust Marcel, « Notes sur la littérature et la critique » in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 309, italique dans le texte original.

³ Hardy Thomas, *Tess d'Urberville*, traduit de l'anglais par Rolland Madeleine, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 237. « Declare the past to him by word of mouth she could not ; but there was another way. She sat down and wrote on the four pages of a note-sheet a succinct narrative of three years ago, put it into an envelope, and directed it to Clare. » Hardy Thomas, *Tess of the D'Urbervilles* [1891], Londres, Penguin Classics, 1998, p. 209.

⁴ Cauquelin Anne, « Temps du silence » in Sfez Lucien (dir.), *Dictionnaire critique de la communication*, Paris, PUF, 1993, p. 167.

⁵ « Any work of art is constructed around a core of silence. » Leone Catherine, Ramel Annie, « Introduction » in Ramel Annie et Gutleben Christian (éds), *Thomas Hardy, Far from the Madding Crowd*, Cycnos, vol. 26, n° 2, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 7.

et suscite des approches et des développements très divergents. En témoigne la récurrence des ouvrages collectifs consacrés au silence dans le cadre des sciences humaines, comme *Silence : Interdisciplinary Perspectives*, ou, dans le cadre plus restreint, mais toujours hétérogène de la critique littéraire, des revues ou publications de colloques récentes telles que *Écriture et silence au XX^e siècle* et *Ne pas dire : pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*⁶. Ces textes prouvent que le silence dans la littérature tout comme le silence de la littérature sont multiples. Ainsi, à l'instar du paysage, le silence est « une notion dont l'indécision conceptuelle fait l'utilité analytique »⁷ parce qu'elle demande, d'une part, une définition et un cadrage précis et, de l'autre, une identification et une description des relations textuelles qui se tissent à partir des différentes acceptations du terme.

*

Les choix d'étudier le paysage silencieux – *die stille Landschaft, the silent landscape* – et de définir le silence comme le motif descriptif de l'absence de bruit dans la description romanesque du paysage⁸ s'avèrent donc un moyen de nous prévenir de la polysémie caractéristique du silence. Les concepts du paysage et du silence se recoupent en de nombreux points. Tout d'abord, le silence désigne le calme du paysage et le mutisme de l'être humain ; ces derniers s'augmentant réciproquement. Le contemplateur doit demeurer muet afin de percevoir le silence de la nature, faute de quoi la parole ou le bruit de l'activité humaine détruirait instantanément le paysage silencieux.

La définition du substantif français « silence » n'établit pas la distinction fondamentale entre l'absence de bruit et l'absence de parole, à l'instar de l'allemand par exemple, qui utilise les deux mots distincts « *Stille* » (calme) et « *Schweigen* » (mutisme). Dans « Le silence », Roland Barthes montre, en étudiant l'évolution, du latin au français, des termes ayant donné naissance au substantif « silence », que cette indistinction est étymologiquement datée. Le verbe *tacere*, « (se) taire », correspond à un silence verbal, tandis que *silere* signifie l'absence de sons ou de bruits, la tranquillité et l'immobilité : « *silere* renverrait volontiers à une sorte de virginité intemporelle des choses, avant qu'elles naissent ou après qu'elles ont disparu (*silentes* = les morts). [...] *silere* en somme [correspond à un] état sans paradigme, sans signe »⁹, écrit Barthes, soulignant par la suite que « les deux [*silere* et *tacere*] s'égalisent, deviennent synonymes, mais au profit du sens de *tacere* : la nature est en quelque sorte sacrifiée à la parole : le silence n'est plus que de parole »¹⁰. Cette dernière remarque renvoie à la fréquente description littéraire d'un « mutisme » du monde, d'un « *Schweigen* » du paysage qui montre que le silence n'est pas une simple constatation du volume sonore environnant. Au contraire, il se voit doté d'une valeur symbolique qui renvoie soit au désir romantique d'une communication avec la nature, soit à l'échec de ladite communion.

⁶ Jaworski Adam (éd.), *Silence : Interdisciplinary perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1997, 401 p., Ergal Yves-Michel et Finck Michèle (éds), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, PUS, 2010, 363 p., Schnyder Peter, Toudoire-Surlapierre Frédérique (éds), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 518 p.

⁷ Deligne Alain, « Le concept de *Stimmung* chez Carl Gustav Carus (1789-1869) » in Bergé Aline et Collot Michel (éds), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 174.

⁸ Voir notre thèse « Paysages silencieux dans le roman réaliste (1850-1900) » soutenue en novembre 2013 à l'Université du Luxembourg sous la codirection de Guy Ducrey (Université de Strasbourg) et de Frank Wilhelm (Université du Luxembourg).

⁹ Barthes Roland, « Le silence » in *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

Ainsi, à l'instar du paysage, le silence aussi est un « *état de l'âme* »¹¹, pour reprendre la célèbre expression d'Henri-Frédéric Amiel. De même que le paysage est par définition le pays ou l'espace perçus à partir d'un point de vue, le silence est avant tout dans l'oreille de celui qui l'écoute : « Le silence est un sentiment, une modalité du sens, et non une mesure de la sonorité ambiante. Il renvoie à l'attitude de l'homme face à son environnement¹² », écrit l'anthropologue David Le Breton. « *État de l'âme* » et « *état du paysage* », le silence semble inextricablement lié au concept romantique de la *Stimmung*, c'est-à-dire d'une atmosphère ou d'un accord paysagers, « [d'une] résonance [qui] s'instaure entre le moi et le paysage »¹³. Dans une *Stimmungslandschaft*, sujet et objet sont réversibles : « la *Stimmung* est intimement mêlée [à l'environnement de l'homme (un paysage, la nature, un autre être humain)] qui de son côté est animé par le sentiment humain – c'est une unité indissoluble dans laquelle l'homme et la nature sont intégrés [et qui combine une donnée objective (factuelle) et subjective (psychologique)] »¹⁴. Grâce à une structure spatiale s'organisant à partir d'un point de vue – ou *point d'écoute* concernant le paysage silencieux – et grâce à la combinaison de motifs dans une saisie unitaire du paysage, la *Stimmung* et le silence paysagers parviennent à réunir une sensibilité perceptive et les phénomènes saisissables pour dépasser ainsi le clivage entre sujet et objet de la perception.

Finalement, de par leur essence, le silence et le paysage se définissent tout autant par ce qui se trouve dans le cadre perceptif qu'au travers de ce qui lui est extérieur, c'est-à-dire ce qui ne se voit ou ne s'entend pas. Le silence est ainsi intimement lié à l'horizon paysager : il est au paysage sonore ce qu'est l'horizon au paysage visuel. Michel Collot érige l'horizon en tant que concept poétique et critique :

[L'horizon] n'appartient pas à la réalité objective ; l'horizon est une ligne imaginaire qu'on ne retrouve sur aucune carte. Mais en même temps, son tracé dépend de facteurs physiques et objectifs : relief de la contrée, obstacles naturels, constructions humaines. De ce fait il dérobe à la vue du sujet toute une part du pays contemplé, qui déborde les limites du paysage visible.¹⁵

L'horizon et le silence constituent ainsi le paysage en définissant les subtiles frontières entre le visible et l'invisible, entre le sonore et l'inaudible. Ils permettent simultanément la perception du réel et l'ouverture d'un espace imaginaire et sensible. Le paysage silencieux renvoie intrinsèquement à une expérience à la fois poétique et esthétique. Toujours selon Collot :

Le paysage ne saurait être l'objet d'une représentation purement rationnelle, car il est aussi le lieu d'une expérience sensible. [...] Cette part irrationnelle du paysage trouve plus directement encore son expression dans la littérature, et notamment dans la poésie, où l'horizon, par exemple, signe l'alliance entre le visible et l'invisible, l'intérieur et

¹¹ Amiel Henri-Frédéric, lettre du 31 octobre 1852, *Journal intime, Tome second, Janvier 1852 - Mars 1856*, Minnier Philippe et Dido Pierre (éds), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 295 (italique dans le texte).

¹² Le Breton David, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 22.

¹³ Deligne Alain, « Le concept de *Stimmung* chez Carl Gustav Carus (1789-1869) », art. cit., p. 160.

¹⁴ « *Stimmung* [...] is a term that would express the unity of feelings experienced by a man face to face with his environment (a landscape, nature, one's fellow man), and would comprehend and weld together the objective (factual) and the subjective (psychological) into one harmonious unity. » Spitzer Léo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1963, p. 5. La traduction de Collot Michel, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 53 est complétée par nos soins.

¹⁵ Collot Michel, *Paysage et poésie*, op. cit., p. 44. Voir aussi Collot Michel, *La Pensée-paysage*, Versailles, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 24 et la référence à la « pensée d'horizon » de Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 167.

l'extérieur. Le paysage instaure ainsi, à distance, une relation nouvelle entre l'homme et le monde, qui n'est plus symbolique ou analogique, mais esthésique et esthétique.¹⁶

Cette dernière remarque nous permet d'aborder la question essentielle de la qualité esthétique du paysage silencieux, à la fois dans l'expérience humaine du paysage et dans sa description poétique et romanesque. L'union du beau et du sensible est inscrite dans l'étymologique de l'adjectif et du substantif « esthétique » qui est emprunté, en 1753, par le philosophe allemand A. G. Baumgarten, au latin *aesthetica*, signifiant « science du beau ». Le mot s'est formé « à partir du grec *aisthétikos* “qui a la faculté de sentir” et “perceptible, sensible” [...] dérivé du verbe *aisthanesthai* “sentir”, apparenté à *aiein*, “entendre, percevoir” »¹⁷. Si le terme est utilisé depuis l'Antiquité pour définir le critère ou le sentiment du beau qui permet de déterminer la valeur d'une œuvre d'art, Alain Rey constate qu'au début du XIX^e siècle, le terme retrouve, provisoirement et « par retour à l'étymologie », son sens de « science des sensations ».

L'étymologie du terme « esthétique » souligne par conséquent l'appréciation somatique du paysage, c'est-à-dire le rôle du corps, des sens et du sensible, à l'opposé d'une tentative de saisir le paysage par la raison et le langage. Si la parole « anesthésie les cinq sens »¹⁸, le silence les libère. Hyperesthésique, le silence est une aventure de la perception parce qu'il est l'impression d'une absence ou d'un vide faisant appel à la qualité perceptive d'un observateur, d'un contemplateur ou d'un interprétant. De plus, afin de percevoir le silence, l'être humain doit se tenir lui-même silencieux et à l'écoute du paysage. Le sonore prend le relais du visuel ; *landscape* se transforme en *soundscape*¹⁹, voire en *silentscape*. Ce basculement est significatif, car il met en exergue la perception et « déclenche [...] un processus interprétatif autonome »²⁰ du fait du rôle culturellement amoindri de l'écoute face à l'hégémonie de l'œil et du visuel. Dans la description romanesque, l'insignifiance culturelle entraîne ce faisant une sursignifiance heuristique du paysage perceptible par l'ouïe. Le motif de l'écoute est en soi un procédé poétique qui modalise la description paysagère.

Si le romantisme a imposé le modèle qu'« un paysage qui nous plaît est un paysage *qui nous parle* »²¹ et que « tout est voix »²², même le silence, qu'en est-il alors de l'existence réelle et artistique du paysage silencieux ? Les remarques ci-dessus nous invitent à ne pas opérer un retournement axiologique en réattribuant au silence une valeur positiviste, à travers une reconquête rhétorique de la part du sujet, mais à considérer ses particularités poétiques, sensibles et perceptives afin de le définir comme un espace à part, limitrophe, aux frontières de la perception et aux frontières du langage.

Ainsi, dans l'art et la littérature, le paysage silencieux permet de rendre compte d'une évolution esthétique considérable, à savoir que, contrairement à un mutisme tragique et à un silence romantique ou symboliste qui demeurent pleinement signifiants, une nouvelle appréciation du réel s'instaure peu à peu. Réalisme et naturalisme marquent

¹⁶ Collot Michel, « D'une modernité plurielle », in Bergé Aline et Collot Michel (éds), *Paysage et modernité(s)*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Rey Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française* [1993], Paris, Le Robert, 2010, p. 783.

¹⁸ Serres Michel, *Les cinq sens*, Paris, Bernard Grasset, 1995, p. 95.

¹⁹ Voir Schafer Murray, *Le Paysage sonore*, publié sous le titre *The Tuning of the World* [1977], puis *The Soundscape* [1994], traduit de l'anglais par Gleize Sylvette, Paris, J.-C. Lattès, 1979, 388 p.

²⁰ Bertrand Denis, « Les médiations discursives du sensible » in *Comment dire le sensible ?*, *Littérature*, n°163, Paris, Larousse, 2011, p. 80.

²¹ Amphoux Pascal, « L'écoute paysagère des représentations du paysage sonore » in Chenet Françoise (éd.), *Le Paysage et ses grilles*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 113.

²² Perrin Jean, « Le silence romantique » in *Le Silence, Corps écrit*, n° 12, Paris, PUF, 1984, p. 149.

paradoxalement l'émergence d'un « scepticisme sémiologique »²³ croissant qui caractérise une nouvelle phénoménologie de la seconde moitié et de la fin du XIX^e siècle. La modernité de ce silence naît de la critique du *topos* romantique et d'un bouleversement épistémique, véritable révolution copernicienne, dont témoigne l'art paysager : la figure humaine est confinée à un plan second, voire disparaît totalement, relégation qui témoigne de la perte de la position centrale par rapport au savoir et à la connaissance.

*

Si l'on peut douter de l'existence du silence, l'état du lieu ci-dessus distingue, certes un peu schématiquement, plusieurs silences : un silence volontaire, c'est-à-dire un refus de parole qui demeure néanmoins une stratégie rhétorique ; un silence involontaire²⁴, qui résulte d'une impossible communication ; un silence spatial sommairement défini comme l'absence de son ou de bruit perçue ; et, en dernier lieu, une autre *forme de silence*²⁵ intimement liée à l'écriture et à la lecture. Cette polysémie du silence ainsi que sa fonction métapoétique ne sont cependant pas qu'une création critique, mais elles sont inscrites au cœur des textes littéraires²⁶. Nous proposons pour preuve d'étudier le motif du silence dans une séquence romanesque descriptive afin d'y développer les différentes manifestations du silence et afin de voir comment elles s'articulent textuellement à partir de certaines images et associations motiviques. Le texte choisi est l'*incipit* de *The Mayor of Casterbridge: The Life and Death of a Man of Character* (1886) de l'écrivain anglais Thomas Hardy (1840-1928), romancier et poète²⁷, principal représentant d'un victorianisme tardif (sorte de naturalisme poétique, si nous souhaitons appliquer une terminologie générique française au roman anglais).

Au début du roman *The Mayor of Casterbridge*, le protagoniste Michael Henchard, plongé dans l'ivresse, vend sa femme et sa fille aux enchères à un marin, Richard Newson. Regrettant son action le lendemain, Henchard jure de demeurer sobre durant vingt et un ans, années équivalentes à son âge au début du roman. Il fait carrière en tant que marchand de blé et devient le maire de la ville de Casterbridge, où il veille néanmoins à garder le silence sur la disparition de sa femme. Malgré l'impossibilité d'un nouveau mariage, il se lie avec une autre femme avant le retour soudain de Susan et d'une jeune femme, prénommée Elizabeth-Jane, comme la fille de Henchard. Cette dernière est cependant décédée en bas âge et Elizabeth-Jane est la fille de Newson, prétendument disparu en mer...

²³ Voir les notions de « Zeichenrelativismus » et « Zeichenskepsis » que développe Helmut Pfotenhauer à partir de l'écriture du romancier suisse Gottfried Keller dans *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 173.

²⁴ Voir, au sujet de la distinction entre un silence volontaire et un silence involontaire, Van den Heuvel Pierre, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 73.

²⁵ Mura-Brunel Aline, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 206.

²⁶ Hormis le texte étudié ci-dessous, une autre preuve que l'étroite relation entre le paysage et la lecture s'inscrit dans l'imaginaire des romans de Hardy se trouve dans *The Return of the Native*, dans lequel un des protagonistes, Diggory Venn, est un marchand d'ocre rouge, ce qui fait que cette substance a déteint sur le papier d'une lettre qu'il lit au début du roman. La feuille de papier est par conséquent comparée à un paysage au soleil couchant : « The writing had originally been traced on white paper, but the letter had now assumed a pale red tinge from the accident of its situation ; and the black strokes of writing thereon looked like the twigs of a winter hedge against a vermillion sunset. » Hardy Thomas, *The Return of the Native* [1878], Ware, Wordsworth Editions Limited, 2000, p. 66. « Cette lettre avait été écrite sur papier blanc, mais le feuillet avait pris une pâle teinte rouge et les caractères noirs qui la parsemaient ressemblaient aux brindilles d'une haie d'hiver se détachant sur le fond ardent d'un ciel d'où le soleil vient de se coucher. » Hardy Thomas, *Le Retour au pays natal*, traduit de l'anglais par Canavaggia Marie, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1947, p. 97.

²⁷ Il convient de remarquer l'abandon par Hardy de l'écriture romanesque après *Jude the Obscure* (1895) et une réécriture de *The Well-Beloved* (1897), par besoin, selon les dires de l'auteur, d'une écriture plus poétique.

La forme et le contenu de ce début romanesque sont des plus classiques, le narrateur circonscrivant le cadre spatio-temporel de la diégèse : « One evening of late summer, before the present century had reached its thirtieth year, a young man and woman, the latter carrying a child, were approaching the village of Weydon-Priors on foot ». Nous ne reproduisons pas l'*incipit* intégral, mais choisissons deux paragraphes qui se situent dans les trois premières pages du roman. Les deux premiers paragraphes, non cités, décrivent le jeune couple, vêtu de manière simple, portant un léger bagage ainsi qu'un enfant sur ses bras, marchant dans la contrée fictive du Wessex. Dans le troisième paragraphe, le narrateur développe une particularité qu'il constate en observant ce couple, à savoir le silence qui règne entre eux :

What was really peculiar, however, in this couple's progress, and would have attracted the attention of any casual observer otherwise disposed to overlook them, was the perfect silence they preserved. They walked side by side in such a way as to suggest afar off the low, easy, confidential chat of people full of reciprocity; but on closer view it could be discerned that the man was reading, or pretending to read, a ballad-sheet which he kept before his eyes with some difficulty by the hand that was passed through the basket-strap. Whether this apparent case were the real cause, or whether it were an assumed one to escape an intercourse that would have been irksome to him, nobody but himself could have said precisely; but his taciturnity was unbroken, and the woman enjoyed no society whatever from his presence. Virtually she walked the highway alone, save for the child she bore. Sometimes the man's bent elbow almost touched her shoulder, for she kept as close to his side as was possible without actual contact; but she seemed to have no idea of taking his arm, nor he of offering it; and far from exhibiting surprise at his ignoring silence she appeared to receive it as a natural thing. If any word at all was uttered by the little group it was an occasional whisper of the woman to the child – a tiny girl in short clothes and blue boots of knitted yarn – and the murmured babble of the child in reply.²⁸

Le lecteur apprendra quelques pages plus loin que les protagonistes du roman lui sont ici présentés : Michael Henchard, sa femme Susan et leur fille Elizabeth-Jane. De loin, en voyant le couple entrelacé s'approcher dans le silence du paysage, le narrateur suppose une conversation intime. Or, l'apparence est trompeuse et ce que perçoit l'oreille infirme l'appréciation visuelle : en vérité, le couple est parfaitement silencieux (« perfect silence »). Les uniques sons articulés, les murmures de la mère et le babil de l'enfant (*l'infans* est l'être privé de parole), sont étouffées et demeurent proches du silence de par leur inaudibilité ou inintelligibilité. Mêmes les gestes demeurent muets en ce que Henchard et Susan ne réagissent pas à leurs corps qui se touchent. Absence de parole et absence de communication, le silence entre les deux adultes est total.

²⁸ Hardy Thomas, *The Mayor of Casterbridge* [1886], Londres, Penguin Classics, 2003, pp. 3-4. « Ce qu'il y avait de tout particulier dans l'allure de ces gens, ce qui aurait infailliblement signalé le couple à l'attention d'un voyageur de rencontre, si distrait fût-il, c'était leur parfait silence. Ils marchaient côte à côte dans une attitude qui pouvait donner de loin l'illusion de la causerie familière, enjouée et confiante de gens qui se sentent tout proches ; mais à mieux regarder, on s'apercevait que l'homme lisait ou faisait semblant de lire un recueil de chansons, tenu non sans peine devant ses yeux par une main passée dans la courroie du panier. Était-ce le manque de réel intérêt, ou attitude feinte pour esquiver une conversation déplaisante, nul autre que lui n'aurait pu le dire avec certitude ; mais il restait obstinément taciturne et sa présence ne pouvait apporter à sa compagne aucun réconfort. Elle eût été virtuellement seule sur la route, sans l'enfant qu'elle portait dans les bras. De temps en temps, le coude plié de l'homme effleurait son épaule, car elle se tenait aussi près de lui qu'elle pouvait le faire sans le toucher ; mais elle ne semblait pas plus disposée à prendre ce bras que lui à offrir et loin d'exprimer sa surprise devant un silence méprisant, elle paraissait le tenir pour chose normale. Si une parole quelconque s'élevait parfois dans le petit groupe, c'était un mot de la femme à l'adresse de l'enfant, petite fille en robe courte et en chaussons de laine bleue tricotée, ou le murmure d'une réponse bégayante de la fillette. » Hardy Thomas, *Le Maire de Casterbridge* [1922], traduit de l'anglais par Neel Philippe, Paris, Gallimard, 1984, p. 10.

Ce silence absolu semble naturel aux personnages (« a natural thing »), mais il intrigue le narrateur et l'incite à spéculer sur ses raisons et sa fonction. La voix narrative se concentre désormais sur le personnage masculin décrit en train de lire ou de « prétendre » lire une « ballad-sheet », moyen intentionnel ou involontaire de se prévenir de toute interaction avec sa compagne. Face aux difficultés à définir et à traduire « ballad-sheet », nous avons trouvé dans *Paperwork: Fiction and Mass Media in the Paper Age* l'explication que le papier lu par Henchard est un feuillet sur lequel furent imprimés des faits divers locaux tels que les meurtres, exécutions ou précisément les ventes d'épouses, triste sort réservé à Susan quelques pages plus loin²⁹. Il s'avère que Thomas Hardy s'est lui-même inspiré de ce genre de publication pour rédiger *The Mayor of Casterbridge*³⁰. Ce qui ne paraît de prime abord être qu'un détail descriptif dans le tableau décrit constitue en réalité et dès les premières lignes du roman le procédé très moderne de mise en abyme de la genèse du roman. Cette description liminaire ne met donc pas seulement en place de la diégèse et le cadre romanesque, mais elle retrace également l'avènement de l'écriture et du texte mêmes.

Si la description paysagère remplit des fonctions narratives et symboliques – nous y reviendrons plus bas –, le silence de Henchard reste énigmatique et le sens de cette scène liminaire demeure chiffré, malgré les efforts descriptifs et spéculatifs du narrateur hardien. Étant donné que les hypothèses formulées se heurtent à l'impossibilité de conclure et de cerner avec certitude le décrit, elles renvoient au travail interprétatif de chaque lecteur face au texte. La fonction indicielle du silence du peu de considération de Henchard envers sa famille et la fonction symbolique du silence comme préfiguration du destin du couple doivent être complétées par une signification allégorique et poétique. La description paysagère qui ouvre le roman résonne ainsi comme une préface au lecteur : elle l'avertit de la contingence du monde qu'il observe, mais aussi du texte qu'il a sous les yeux. Par conséquent, la capacité du lecteur à être à l'écoute du texte, mais également son aptitude à combler les silences de l'écriture seront déterminantes pour la lecture du roman.

Mise en abyme de l'écriture, cette description qui introduit le roman se veut donc également allégorie de la lecture. Les interrogations face au silence renvoient au principe heuristique de la lecture et la présence d'un observateur hypothétique – récurrente dans les textes de Hardy – instaure une autre figure allégorique du lecteur dans le texte : « what [...] would have attracted the attention of any casual observer otherwise disposed to overlook them, was the perfect silence they preserved ». Le silence développe ainsi une poétique de la lecture : inconcevable sans sujet et sans destinataire, il invite le contemplateur et le lecteur à scruter tous les niveaux de sens, même les plus imperceptibles, du paysage et du texte. Ni exclusivement indiciel ni clairement symbolique, le silence de l'*incipit* du *Mayor of Casterbridge* se veut iconique de cette quête, comme en témoigne, par ailleurs, à la fin des trois pages descriptives qui ouvrent ce roman, la qualification typifiante « the reader » pour décrire le jeune homme.

La valeur structurante du silence prouve également que le silence occupe une place centrale dans cette longue séquence descriptive. Après une brève description de cette petite famille, le regard narratif s'élargit et permet la découverte du paysage. Le silence réapparaît et persiste jusqu'à l'arrivée des protagonistes à un village :

[...] aforesaid total absence of conversation allowed every extraneous sound to be heard.

²⁹ McLaughlin Kevin, *Paperwork: Fiction and Mass Media in the Paper Age*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, p. 111. Mc Laughlin consacre un chapitre entier au média de la page écrite chez Hardy : « Pretending to read: Thomas Hardy's *The Mayor of Casterbridge* », *ibid.* pp. 97-113.

³⁰ Voir la note 4 du chapitre IV de l'édition Penguin Classics de Wilson Keith in Hardy Thomas, *The Mayor of Casterbridge*, *op. cit.*, pp. 327-328.

For a long time there was none, beyond the voice of a weak bird singing a trite old evening song that might doubtless have been heard on the hill at the same hour, and with the self-same trills, quavers, and breves, at any sunset of that season for centuries untold. But as they approached the village sundry distant shouts and rattles reached their ears from some elevated spot in that direction, as yet screened from view by foliage.³¹

Paysage et personnage sont ici réunis par le silence. Caractéristique de la poétique romanesque de Hardy, ainsi que de l'écriture réaliste et naturaliste au XIX^e siècle, le paysage participe pleinement à l'intrigue, reflète psychologiquement l'intériorité des personnages et accompagne le déroulement de leur vie. La modernité du roman hardien est néanmoins de nuancer ces procédés scripturaux d'une certaine réticence, voire d'un scepticisme envers ces images traditionnelles et leurs fonctions conventionnelles ; dualité et scepticisme auxquels contribue amplement l'ambiguïté du silence.

Le texte attribue au silence une fonction de débrayage descriptif entre les personnages et le paysage, c'est-à-dire qu'il permet de passer du silence des personnages (« absence of conversation ») à la perception de l'environnement sonore (« extraneous sound »). Celle-ci mène au constat que le paysage est silencieux (« For a long time there was none ») pour aussitôt enchaîner sur la description d'un chant d'oiseaux universel et intemporel (« a weak bird singing a trite old evening song that might doubtless have been heard on the hill at the same hour, and with the self-same trills, quavers, and breves, at any sunset of that season for centuries untold »). Le chant de l'oiseau dans le paysage silencieux transforme l'observation d'un phénomène sonore en constat ontologique de l'universalité de la nature et de l'existence humaine. Le même glissement s'effectue au sujet des romans de Hardy où le destin des personnages renvoie au tragique universel.

*

Le silence est donc multiple dans ce paysage : il est l'absence de parole, le phénomène de l'absence de bruit, un silence venu du fond des âges et le silence de la lecture. La relation entre le silence et la lecture n'est guère inédite, comme le montre la remarque de Wayne Anderson au sujet de la « rhétorique du silence » dans l'œuvre de Hardy :

Dans les textes fictifs de Hardy, la lecture est tout aussi importante et déterminante que le silence. Ses personnages sont continuellement en train de lire des livres et des lettres, mais ils lisent aussi d'autres personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent. De plus, le silence et la lecture sont presque toujours combinés chez Hardy. Le silence crée le texte et le texte, après tout, est silencieux. « L'écriture a une caractéristique étrange », explique Socrate à Phèdre. Cette caractéristique est partagée avec la peinture, car si l'on interroge les créatures du tableau, « ils préservent un silence solennel ». Si l'on interroge les mots écrits dans l'espoir d'une meilleure compréhension de leur sens, « ils répètent incessamment la même et unique chose ». Il en est de même concernant les textes silencieux de Hardy. Ils se contentent de répéter la même chose au lieu de préciser, de développer et d'expliquer leurs mystères.³²

³¹ Hardy Thomas, *The Mayor of Casterbridge*, *op. cit.*, pp. 4-5. « [...] le silence obstiné des voyageurs [contribuait] à rendre perceptible le moindre son de l'espace. Longtemps il n'y en eut d'autre que la voix menue d'un oiseau qui chantait son éternelle chanson du soir, le même, sans doute, qu'on eût entendue, à la même heure, sur la même colline, avec les mêmes trilles, les mêmes cloches et les mêmes silences, au soleil couchant de l'arrière été, depuis des siècles sans nombre. Mais, à l'approche du village, on percevait une confuse rumeur de voix, un brouhaha lointain venu d'une petite hauteur, cachée par un rideau de feuillages. » Hardy Thomas, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, pp. 11-12.

³² « The idea of reading is just as important and pervasive in Hardy's fiction as the idea of silence. His characters are continually engaged in acts of reading, from the reading of books and letters to the reading

Le silence de la lecture est un symptôme du mystère du texte, mais également l'indice du travail du lecteur en tant qu'interprétant. Il demeure néanmoins problématique : alors que nous lisons des mots dans une langue compréhensible, nous n'articulons et n'entendons pas une parole. L'écriture et la lecture apparaissent comme des synesthésies du silence en ce que nous écrivons et lisons des mots en silence qui ne résonnent que dans notre intériorité, comme ce que Abramson et Goldinger appellent des « images auditives »³³ ou « une parole intérieure » (« inner speech »). En devenant silencieuse, la lecture s'affirme comme parcours heuristique, en ce que le lecteur n'est plus placé dans une position réceptionniste passive, mais dans un cadre interprétatif et créatif qui lui demande de participer « activement à l'acte d'énonciation »³⁴ et à la construction de la réalité textuelle,

Cette dualité est profondément ancrée dans notre imaginaire littéraire, comme en témoigne l'existence d'une histoire de la lecture. D'une part, la littérature ne se sépare pas de sa tradition orale, qui a sa source dans la lecture de textes sacrés. L'oralité des textes continue à influencer la création et la réception du texte littéraire écrit³⁵. D'autre part, la lecture se laïcise, assez tardivement³⁶, et, ce faisant, elle devient silencieuse et, plus important encore, intime. Le modèle de la lecture silencieuse s'est imposé pour le roman et cela malgré sa proximité avec le conte. À travers les différentes figures de lecteurs en cachette ou de lecteurs de textes défendus et secrets, le silence et la lecture deviennent progressivement des thèmes romanesques, car le silence est synonyme de la libération d'une parole intérieure alors que la littérature se propose comme une forme d'expression de l'intériorité, du caché et du secret.

La lecture silencieuse est historiquement et textuellement datée, de façon étonnamment précise de surcroît, par l'épisode iconique de saint Augustin qui remarque avec surprise que saint Ambroise lit toujours en silence :

Lisait-il, ses yeux couraient sur les pages dont son esprit perçait le sens, mais sa voix et sa langue se reposaient. Souvent quand je me trouvais là – car sa porte n'était jamais défendue, l'on entrait sans être annoncé, – je le voyais lisant tout bas et jamais autrement. Je demeurais assis dans un long silence (qui eût osé troubler une attention si profonde ?) puis je me retirais, présumant qu'il lui serait importun d'être interrompu dans ses rares moments dont il bénéficiait pour le délassement de son esprit, quand le tumulte des affaires d'autrui lui laissait quelque loisir. Peut-être évitait-il une lecture à haute voix, de peur qu'un auditeur attentif et captivé ne l'obligeât, à propos de quelque passage obscur, à s'engager dans des explications, à discuter sur de difficiles problèmes et à perdre ainsi une partie du temps destiné aux ouvrages dont il s'était proposé l'examen ;

of people and situations. Moreover, silence and reading are almost always aligned in Hardy. Silence creates texts, and texts, after all, are silent. “Writing has this strange quality”, Socrates explains to Phaedrus, a quality it shares with painting. If one asks the creatures in a painting any question, “they preserve a solemn silence”. If one questions written words in the hope of better understanding their meaning, “they always say only one and the same thing”. So, too, with the silent texts in Hardy. They simply reiterate themselves rather than refining, extending, explicating their mysteries. » Anderson Wayne, « The Rhetoric of Silence in Thomas Hardy's Fiction » in *Studies in the Novel*, vol. 17, n° 1, mars 1985, p. 60 (traduction personnelle).

³³ Abramson Marianne, Goldinger Stephen D., « What the reader's eye tells the mind's ear: silent reading activates inner speech » in *Perception & Psychophysics*, 1997 Oct, n° 59, vol. 77, octobre 1997, p. 1059 et p. 1065. Leur conclusion est que, d'un point de vue cognitif et neurologique, les représentations phonologiques semblent assez similaires de la phonologie articulée, *ibid.*, p. 1060.

³⁴ Crosman Wimmers Inge, « Thématique et poétique de la lecture romanesque » in *Communications*, n° 47, 1988, p. 74.

³⁵ Voir, au sujet de aux origines de la lecture comme *lectio divina*, Le Breton David, *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 43.

³⁶ Picard Michel, « Écouter Voir: l'enjeu d'une mystification » in *Dedalus*, vol. 1, p. 95. Voir aussi Trouvé Alain, « “Écoutez/r voir” : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice-versa » in Trouvé Alain et Gladieu Marie-Madeleine (éds), *Voir et entendre par le roman, Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 4, Reims, EPURE, 2010, pp. 53-67.

et puis la nécessité de ménager sa voix, qui se brisait aisément, pouvait être encore une juste raison de lire tout bas. Au surplus, quelle que fut son arrière-pensée, elle ne pouvait être que bonne chez un homme comme lui.³⁷

Malgré les apparences et la légère gêne qu'il semble éprouver dans ce silence, saint Augustin souligne la porte toujours ouverte, signe d'invitation et de partage, ainsi que la « bonne arrière-pensée » du plus célèbre lecteur silencieux qu'est saint Ambroise. Hormis ses raisons pratiques, pragmatiques et même hygiéniques (le lecteur économise sa voix), la lecture silencieuse semble à mi-chemin entre la recherche d'une intimité et un appel à l'invité à se joindre à cette activité. Le silence de Michael Henchard est au contraire d'un hermétisme violent en ce que la lecture semble avoir comme unique but, volontaire ou non, de préserver le silence. L'ouverture à l'autre que décerne saint Augustin dans la lecture silencieuse de saint Ambroise s'est perdue pour ne laisser place qu'au mutisme et au doute.

*

Suite au développement du rapport entre silence et lecture, il nous reste à définir le lien qui unit, grâce au silence, la lecture et le paysage. L'intérêt de l'étude de l'*incipit* du *Mayor of Casterbridge* est de fournir une illustration textuelle concrète à l'analogie polyisotopique « pages paysages »³⁸ de Jean Pierre Richard, afin de montrer que celle-ci n'est pas uniquement une construction critique et une métaphore conceptuelle. Notre contribution cherche à prouver que le descripteur hardien met en relation la perception d'un paysage sans bruit, l'absence de parole ainsi que la lecture grâce, premièrement, à la mise en exergue du motif du silence et, deuxièmement, à la présence d'observateurs ou de lecteurs. La description du paysage comme étant silencieux métaphorise le texte en espace silencieux et établit la saisie du paysage comme étant allégorique de l'expérience de la lecture.

Pour Michel Collot, le « chiasme richardien » entre page et paysage témoigne de l'idosyncrasie partagée de la littérature et du paysage littéraire d'un « entrelace[ment] du sensible » dont le sens « s'incarne dans le jeu des signifiants »³⁹. En se taisant, en abandonnant le verbal, le lecteur libère son regard et son écoute, pour s'ouvrir au sensible du texte et pour élargir le jeu de ses signifiants. David Le Breton note, dans l'histoire de la lecture, un renversement opposé au rapport de force culturel décrit plus haut : « Les nouvelles techniques de mise en page du XII^e siècle arrachent à l'oreille son ancienne hégémonie dans la méditation sur les textes sacrés et la confère à l'œil [...] La lecture est une conquête de la vue, elle redistribue la balance sensorielle. Il a fallu apprendre à lire désormais en silence et non plus à voix haute comme autrefois »⁴⁰. Étant donné que le contemplateur suppose presque toujours un langage paysager et que le descripteur doit bien traduire le silence du paysage par des mots, le silence participe de la narrativisation

³⁷ Saint Augustin, *Confessions* [fin IV^e siècle], Livre sixième, chapitre III, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 120-121. Voir aussi Manguel Alberto, « Lire en silence » in *Une historie de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 73 et Tasinato Maria, *L'Œil du silence*, Lagrasse, Verdier, 1989, 135 p.

³⁸ Jean-Pierre Richard note au début de *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984, p. 7 : « Pages, paysages : les divers essais critiques ici rassemblés obéissent, comme ceux qui les ont précédés, à un désir double. On y tente une lecture qui se fonderait à la fois sur l'essence verbale des œuvres littéraires (ce qui les constitue en pages), et sur les formes, thématico-pulsionnelles, par où s'y manifeste un univers singulier (ce qui les organise en paysages). Ajoutons que, dans leurs dispositifs littéraux, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages. »

³⁹ Collot Michel, « La notion de paysage dans la critique thématique » in Collot Michel (éd.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 204.

⁴⁰ Le Breton David, *La Saveur du monde*, op. cit., p. 45.

de l'espace. À l'inverse, le silence de la lecture spatialise le texte, qui ne relève plus exclusivement de l'écoute : « [saint Augustin], écrit Westphal, lisait de fait comme on étudiait une carte : en silence. Le livre était devenu une carte »⁴¹. Au lecteur de déchiffrer le texte, d'y retracer horizontalement et verticalement le chemin du sens afin de faire entrer en résonance les motifs descriptifs et procédés scripturaux, comme, dans l'exemple de Hardy, la répétition et la déclinaison des différentes formes du silence.

Somme toute, au début du roman de Hardy, le silence n'est pas seulement un motif paysager, mais il représente un espace lisible ; il n'est pas l'absence de sons ou de sens, mais la promesse, pour peu que le lecteur se joigne à cette (en)quête, de l'avènement du son et du sens. À travers l'insertion de personnages lecteurs et grâce aux relations que le paysage et le livre entretiennent avec le silence, la description liminaire de Hardy figure ainsi, non seulement la construction spatiale du paysage en tant que lieu ou décor de l'intrigue, mais également de la page en tant qu'espace textuel. Paradoxalement, le silence permet de faire le lien entre la discursivité du texte et la discursivité du monde naturel, car les phénomènes textuels et les phénomènes paysagers communiquent à travers leurs signes et leurs silences. Fort de son silence, le romancier déchiffre le « texte du monde »⁴² et y invite également le lecteur.

Comme le paysage silencieux, « [la] littérature enseigne à lire et à écouter »⁴³. S'il faut se taire pour lire, à la fois le livre et le paysage, le silence du paysage et le silence du lecteur sont un continual apprentissage. Silence et livre sont les métaphores d'un retrait dans un espace-temps autre et nous pouvons conclure avec la remarque de Valentine Oncins: « Le silence est une déchirure dans le continuum temporel qui nous permet d'entrer dans un livre comme dans un lieu retiré. Il est aussi une coupure spatiale, un blanc où le noir de l'écrit d'un livre imprime l'esprit du lecteur »⁴⁴. Dans l'imaginaire hardien, le silence, l'écriture et la lecture occupent ainsi une place prépondérante en ce qu'ils rappellent que « l'homme est un *homo legens* avant toute chose »⁴⁵. Pour le lecteur qui sait dépasser l'hermétisme du silence de Henchard, l'écoute du paysage et sa description romanesque évoquent des plaisirs intemporels, répondent à la quête d'une sensibilité originelle et traduisent une expérience immuable avec la nature, enfin avec la littérature.

⁴¹ Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 266. C'est la correspondance entre la « spatialité des textes » et la « lisibilité des lieux » qui est le fondement de la « géocritique » Westphal. Un exemple d'un paysage qui se transforme en carte géographique se trouve chez Victor Hugo au début de *L'Homme qui rit* ; voir à ce sujet notre article « La baie de Portland : un paysage qui se (dé)voile » in Freyermuth Sylvie, Halen Pierre, Wittmann Jean-Michel (éds), *Mélanges*, Université de Lorraine, Université du Luxembourg, à paraître.

⁴² Bertrand Denis, *L'Espace et le sens* Paris, Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins, 1985, p. 59.

⁴³ Dufour Philippe, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998, p. 155.

⁴⁴ Oncins Valentine, « Introduction », art. cit., p. 20.

⁴⁵ Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992, p. 57.