

## Le silence dans la nature chez Jean Giono et Jean-Marie Gustave Le Clézio

JEAN FLORENT ROMARIC GNAYORO

**Résumé :** *Au titre d'une disposition à l'écoute du monde, une complémentarité semble inscrire le silence comme une voie susceptible d'exploration. Il s'agit alors d'appréhender l'instance du silence avec Le Clézio et Giono chez qui la nature vient à l'exprimer. Pour Jean Giono et Jean-Marie Gustave Le Clézio, le silence est établi dans la nature. Là, une absence d'une perception auditive du monde traduit la méditation de ces auteurs. Alors ils évoquent une nature où ils cèdent la place au silence tout comme le présente d'ailleurs Robert Merle qui développe cette atmosphère naturelle silencieuse.*

*Mots-clés : nature, silence, absence, perception, audition.*

**Resumen :** *En virtud de una disposición para escuchar al mundo, la complementariedad, parece entrar en el silencio como una forma que pueda rastrear. Es entonces a comprender el proceso de silencio con Le Clézio y Giono con quien trata de expresar la naturaleza. Para Jean Giono y Jean-Marie Gustave Le Clézio, el silencio está establecido en la naturaleza. Aquí, una ausencia de una percepción auditiva del mundo traduce la meditación de estos autores. Entonces evocan una naturaleza donde ceden el plaza a silencio como el presente, además, de Robert Merle ambiente natural se desarrolla en silencio.*

*Palabras clave : Naturaleza, silencio, ausencia, percepción, audición.*

**Abstract :** *Under a provision to listen to the world, complementarity seems to enter the silence as a way likely to crawl. It is then to understand the proceedings of silence with Le Clézio and with whom Giono nature comes to express. For Jean Giono and Jean-Marie Gustave Le Clézio, the silence is established in the nature. Here, an absence of an auditive perception of the world translates the meditation of these authors. Then they evoke a nature where they give place to silence as the present, moreover Robert Merle develops this natural atmosphere silent.*

*Keywords : Nature, silence, absence, perception, audition.*

Avec Le Clézio et Giono s'instaure un cadre naturel où le silence est de mise. Ce dernier va de pair avec l'absence de la parole à l'instar de quelques personnages chez ces auteurs. Plus globalement, Robert Merle note ce point de silence

qu'est la nature exotique lorsqu'il écrit : « Il y avait un paradoxe dans cette fertilité de l'île. Elle contenait tout ce qui était nécessaire à l'homme, et l'homme en était absent. » (Robert Merle, 1962 : p. 82). Emmanuel Pasquier, quant à lui, tout comme le premier, voit dans la nature une rupture qui établit chez l'homme le sentiment d'un espace de solitude et de silence visible à travers l'absence de l'autre ou de l'Autre au sens lacanien du terme. Pour Lacan, en effet, « le sujet, c'est tout le système, et peut-être quelque chose qui s'achève dans ce système. L'Autre est pareil, il est construit de la même façon, et c'est bien pour cela qu'il peut prendre le relais de mon discours. » (Jacques Lacan, 1998 : p. 122). Ainsi comme l'indique Emmanuel Pasquier, « tel est l'effet que produit sur nous le spectacle de la nature, source d'un étonnement toujours nouveau, qui vient du constat contradictoire que nous faisons à la fois de la grande indifférence de la nature à notre égard, et du sentiment indéfectible qu'elle est malgré tout organisée pour nous servir ». (Emmanuel Pasquier, 1999 : p. 30). L'on convient alors avec lui que le silence de la nature dérive d'un monde éloigné de l'humanité mais en revanche conçu pour son service. Il se distingue alors aussi fortement le silence qui s'érige dans la nature *de facto* qu'il est perçu par l'homme qui dans celle-ci ne retrouve pas l'*alter ego* avec qui communiquer. De là, l'on doit avouer par ricochet qu'il s'agit d'un visage de la nature où l'isolement de l'homme participe à l'assise d'un silence qui imprègne l'atmosphère. Il se trouve du reste que la nature ne voit, n'entend, ni ne parle que par rapport à l'homme qui est à la source de son savoir. Encore qu'elle n'a aucune responsabilité vis-à-vis de ce dernier pour qui elle demeure silencieuse. C'est justement ce parti qui ressort devant une certaine oppression du silence dans la nature où se présente ce manque de communication entre elle et l'homme.

Encore que l'argument plaide en faveur de personnages gioniens et le cléziens dépourvus de l'usage de la parole en venant ainsi à être représentatifs du sceau du silence qui les entraîne à s'isoler dans une nature elle-même marquée également d'un semblable sceau. Ainsi, avec *Un de Baumugnes* il faut compter le silence avec des hommes à qui on eut coupé la langue simplement pour cause de divergence religieuse. Toutefois, « de parler avec leur moignon dans la bouche ça faisait l'effet d'un cri de bête et ça les gênait de ressembler aux bêtes par le hurlement, et c'est sur ça, justement qu'ils avaient compté, ceux d'en bas, en maniant le couteau à langue ». (Jean Giono, 1929 : p. 24). Les mutilés de la parole se retirent donc à Baumugnes un espace naturel et rustique pour échapper à la gêne que constituait désormais leur nouvel état. Ils s'aventurent dès lors dans la nature pour former dans ce lieu la communauté des hommes typiques de Baumugnes couverte du signe du silence. On pense, dans la même veine, en outre, à *Désert* de Le Clézio où le Hartani qui n'a pas l'usage de la parole et de l'audi-

tion se plaît à vivre en contact avec la nature avec laquelle il s'entend si bien. De concert avec Giono, Le Clézio expose donc ce silence du sourd-muet. Même si le silence peut se révéler sous diverses coutures, cependant une des formes les plus explicites est bien celle de la perte de communication. Mais il faudra peut-être ajouter cette précision que face au monde, le sourd-muet parvient néanmoins à s'y faire une place parmi ses semblables humains quoiqu'il cultive au quotidien cette propension au silence tant verbal qu'auditif.

Certes, pour les hommes normaux il n'est pas évident d'appréhender cette vie quasi coupée du monde des sourds-muets. Néanmoins, l'on apprend exactement les raisons d'un tel choix atypique traité ici, avec Claude Cavallero qui soutient qu'« on affirme volontiers que la publication du roman *Désert* (1980) a marqué un tournant remarquable dans l'oeuvre de Le Clézio. Par leur aspect fragmentaire et par leur profusion verbale notamment, les premiers romans de l'auteur s'inscrivaient dans les marges formelles du Nouveau Roman. » (Claude Cavallero, 2006 : p. 121). Le style ainsi favorable à l'innovation, ce qu'il faut comprendre encore de *Désert* c'est qu'à partir du silence paradoxalement l'on perçoit l'esquisse de bruits imperceptibles. C'est comme l'explique Vladimir Jankélévitch pour qui le silence prédispose à l'entrée en scène d'un second degré d'audition. Cela, on le découvre avec le Hartani qui bien que sourd et muet parvient à déceler dans l'élément naturel du désert des sons inaccessibles au commun des mortels. Le Hartani arrive ainsi à se fondre dans un monde du silence qui s'inscrit dans l'aspect dominant du sable qui dissimule toute vie. Le silence permet comme on peut le vérifier chez le Hartani et les hommes du désert une possibilité d'être à l'écoute d'un espace qui « était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, 1980 : p. 23). Toutefois dans cet espace désertique, un retour vers Le Hartani révèle que ce dernier, en effet, « sait entendre des bruits si fins, si légers, que même en mettant l'oreille contre la terre on ne les entend pas. Il sait entendre un lièvre qui bondit de l'autre côté du plateau de pierres, ou bien quand un homme approche sur le sentier (...) Il est capable de trouver l'endroit où chante le criquet... » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, 1980 : p. 131). Cela commande alors qu'avec le silence, l'attention du sourd-muet s'en trouve accrue au point que le Hartani en vient à percevoir des bruits même imperceptibles aux hommes normaux.

Il est donc vrai comme on peut le lire avec Vladimir Jankélévitch que « la musique reprend des forces aux sources du silence... » (Vladimir Jankélévitch, 1983 : p. 188). Avec *Désert*, c'est que pour Claude Cavallero « l'histoire individuelle se mêle sans équivoque à l'ineffable histoire des hommes. Terre d'errance

où toute trace est *de facto* vouée à l'effacement, le désert devient berceau de toutes les enfances et de toutes les naissances ». (Claude Cavallero, 2006 : p. 134). C'est du moins ce que souligne à juste titre la naissance d'une audition seconde pour le Hartani. Il s'ensuit que le silence loin d'établir une absence totale même de bruissement concourt notamment à donner naissance à une faculté seconde, celle d'affiner l'audition. En ce sens, le sourd-muet arrive grâce à ce nouvel apport à déceler une finesse acoustique souvent éludée quand bien même présente dans la nature. On peut supposer à cet égard que le silence du Hartani débouche sur une entrée vers l'audible, qu'il offre la révélation d'un existant en arrière plan de l'illusoire, qu'il aiguise l'attention sur l'entour. Dans ce cas, s'élabore la résurgence de la perception d'un sensible derrière l'insensible, d'une musique derrière le silence. L'on peut alors de fort belle manière, avec Vladimir Jankélévitch, trouver matière à ouvrir un chemin mais à approfondir ailleurs car il est vrai:

Comme les clairvoyants et les ultra-lucides voient dans le noir, et d'une vue seconde, qui est intuition, les essences invisibles cachées derrière les existences visibles, ainsi le silence développe une sorte d'audition seconde, une finesse d'oreille par laquelle l'homme perçoit les plus légers murmures de la brise et de la nuit. Le silence est bon conducteur : il transmet à l'homme les sous-entendus cachés sous la chose entendue, il laisse venir jusqu'à l'homme les voix du mystère universel. (Vladimir Jankélévitch, 1983 : p. 188).

Jusqu'ici, Giono, à sa façon, contribue à s'asseoir le silence dans la nature lorsque au regard de *Colline* se dessine le mutisme de Janet, reclus et perclus près de l'âtre à méditer sur sa vie riche d'expériences dans la nature. Ce dernier, l'aîné des Bastides Blanches ayant perdu subitement l'usage de la parole aura avant que celle-ci ne lui revienne ruminé les mystères cachés dans la nature. Il se trouve du reste que son silence s'avère le terrain fertile qui prépare l'entrée en scène du langage. Ce silence n'est pas comme on peut le croire un isolement de Janet sur l'extérieur, il est avant tout un moyen pour lui de mieux se connaître et par extrapolation d'appréhender la nature qui lui est si chère. Mais il faudra peut-être ajouter cette précision que le silence qui entoure Janet existe avant et après la prise de l'élocution. Bien avant il assure les marques et les idées du discours, puis il permet l'appréhension du contexte langagier. En l'occurrence ici, Janet développe une vie intérieure si intense qu'elle est couverte par le silence qui la frappe. Son mutisme est le reflet de vives tensions internes qui l'animent au point de ne pouvoir s'échapper instantanément. Ce n'est que bien plus tard que Janet pourra libérer un discours somme toute incohérent pour les autres. Reprenant son timbre, il ne parlera plus le langage des hommes mais celui, si-

lencieux de la nature où l'incompréhensible de ses dires impose désormais la nécessité de son interprétation. C'est ainsi qu'on dira même de l'aîné des Bastides Blanches qu'il déparle. Il est cependant très intéressant et très instructif ce silence entourant Janet où devant l'opacité du langage l'on a pour corollaire l'assurance d'une réflexion de laquelle il importe de convenir « que les contenus implicites (ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes) pèsent lourd dans les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain. » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1986: p. 126).

Il va sans dire que le silence échappe à son confinement dans une classe donnée car il peut aussi signifier comme les mots un message quand bien même l'on pourrait convenir que ce n'est le langage qui confirme explicitement la précision qui y est camouflée. Tel qu'exploré, le silence se dessine, de plus, devant un langage qui laisse coi l'interlocuteur. Ce dernier, face à l'hermétisme ou à l'opacité d'un langage pour lui incohérent, cherche à partir du silence méditatif à décrypter les mystères qui y sont rattachés. Si l'on en vient alors à Maurice Blanchot il mentionne que : « écrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Ecrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole » (Maurice Blanchot, 1955 : p. 41). Le langage de Janet s'apparente bien à cette écriture ombragée. C'est pourquoi avec ce personnage qui s'épanche en parole déferlant la chronique va s'inscrire le silence nécessaire pour méditer sur le sens possible de ses déclarations à première vue délirantes. Partant surtout d'une réflexion sur l'ombre de la parole se ramène le silence porté sur les grands axes qui sont le champ de déploiement d'une vue d'ensemble, où il faut compter avec le « langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, se faire entendre. » (Maurice Blanchot, 1955 : p. 41). On admet de ce fait que le silence se veut cérébral. Ainsi, en un tel contexte, l'intellect se détache des contraintes extérieures pour s'acheminer vers la méditation. Dans le même temps cette dernière se nourrit du silence qui lui donne le moyen d'entrer en contact avec les profondeurs de l'être. C'est ainsi que complètement isolé dans un silence méditatif, Jaume en viendra à découvrir les mystères cachés de la nature où il eut à passer le clair de son temps à l'observation minutieuse des traces des dires de Janet.

Au-delà il faudra bien souligner que le silence est récursif dans la mesure où il se trouve à la fois au début et à la fin du langage. Un autre versant de la culture du silence est qu'il amène l'individu d'une manière ou d'une autre à faire

corps avec lui. Sans un tel abord et un tel contexte l'individu ne saurait s'assurer un contrôle, au mieux une réflexion productrice de leçons à tirer. Encore qu'en parlant le langage de Maurice Blanchot il résulte la pensée d'une prise de position où le propos rappelle volontiers un silence qui permet de faire entendre la signification d'un langage imaginaire. Il soutient alors que « quand tout a été dit, quand le monde s'impose comme la vérité du tout, quand l'histoire veut s'accomplir dans l'acheminement du discours, quand l'œuvre n'a plus rien à dire et disparaît, c'est alors qu'elle tend à devenir parole de l'œuvre » (Maurice Blanchot, 1955 : p. 243). On le perçoit bien d'ores et déjà dans ce cas que le silence intègre l'absence de l'usage de la parole chez certains personnages gioniens et le cléziens qui se réfugient dans la nature. Cette dernière devient pour eux une source d'attention, du fait de la médiation qu'offre un paysage à la ressemblance de leur être soumis au mutisme. Avec Maurice Blanchot, évidemment, c'est comme s'il s'agissait alors d'un silence plutôt marqué du sceau d'une méditation visant à déceler les profondeurs de l'imaginaire afin d'en porter à la surface la forme explicite.

Mais plus encore aujourd'hui c'est-à-dire à l'instant actuel, une plongée dans le silence se rencontre bien souvent en des occasions où il devient plus que nécessaire de prendre du recul en vue d'une attitude à adopter. Cela on le sait trop bien, le silence a cette faculté de procurer une atmosphère d'apaisement qui est l'avant-goût d'une harmonie intérieure en devenir, c'est-à-dire qu'il permet une détente tout en ouvrant l'esprit sur l'intérieur. Il s'agit notamment à la lumière de *Colline* pour être simple que le silence participe à la révélation des mystères cachés dans la nature à Jaume qui par là en vient à une toute autre conception de celle-ci. Son être imprégné dans un silence méditatif en ressort transformé de manière à ce qu'il en arrive à la perception d'une nature métamorphosée. Considéré de ce point de vue la méditation de Jaume le conduira à la vision d'une nature en colère contre les habitants des Bastides Blanches pour l'avoir courroucée par suite d'une attitude hostile à son égard. Ainsi les écrivains Giono et Le Clézio quasiment retranchés de la réalité offrent pour ainsi dire inconsciemment un silence subtil dans la nature à travers le loisir de leur plume légère apte à déchaîner les clartés et les opacités de leur monde imaginaire.

Avec *La Quarantaine*, qu'elles qu'en soient les circonstances, l'on découvre à loisir l'errance de Surya et de Léon, qui conduit dans la nature où l'expression silencieuse est de mise devant l'admiration béate du spectacle qu'elle donne. Il se manifeste par là que au plus haut chef, une attitude qui se dégage devant cette nature merveilleuse est bien entendu celle du regard contemplatif avec le silence qui l'accompagne. Il en est de même du *Chercheur d'or* où Alexis sur l'île Rodrigues et grâce à Ouma parvient à comprendre le langage et les appels

silencieux de la nature. Ainsi comme Léon et Surya dans *La Quarantaine*, Alexis, le héros du *Chercheur d'or* en viendra à l'exil à part entière dans la nature, de concert avec Ouma. Au reste, se dessine une nature qui profile un état de silence qui se découvre non seulement par l'absence de bruit mais également par l'intuition qu'en donne un clivage quand même bien présent entre l'homme et la nature. En outre, l'absence comme on le découvre alors avec Alexis contribue à incruster dans la conscience une impression de silence. A ce titre, celui-ci se rend compte du silence de par l'absence criarde des oiseaux qu'il avait l'habitude de côtoyer. Cette procédure descriptive est presque similaire à celle qu'en livre Giono où *Colline* dévoile une atmosphère où « tout l'air du soir semble coaguler dans le silence ». (Jean Giono, 1929 : p. 58). Encore que la ressemblance devient plus frappante car comme chez Le Clézio l'on a de nouveau « aujourd'hui, le silence. Le vent a dépassé la borne et court de l'autre côté de la terre. Pas d'oiseau. Silence. » (Jean Giono, 1929 : p. 43). Il y a bien entendu le silence, en tout cas progressivement, dans *Regain* où de prime abord s'expose une situation d'hostilité du climat qui installe l'abandon d'Aubignane. Ce hameau haut perché est alors frappé d'une absence empreinte de ce silence découlant du départ des habitants pour d'autres lieux plus à leur convenance. En revanche, sauf le Panturle, le seul qui reste, donnera à Aubignane l'élan nécessaire pour faire revivre de plus belle cette terre rustique. Encouragé par la venue hasardeuse d'Arsule, le Panturle tirera de la terre silencieuse et abandonnée d'Aubignane les précieuses et fameuses récoltes de blé qui lui redonneront sa renommée d'antan et partant attireront derechef l'attention sur cet espace naturel naguère délaissé. On le comprend ainsi, le silence se remarque pleinement lorsqu'une présence vient à manquer à l'appel. Voilà pourquoi le départ des habitants d'Aubignane contribuera à installer le silence de même que la désertion des oiseaux telle qu'évoquée dans *Le Chercheur d'or* et dans *Colline*.

*Le Livre des Fuites* de Le Clézio pour sa part véhicule une avancée dans le temps où l'espace évanescant s'efface au fur et à mesure pour laisser place à un autre jusqu'à ce qu'on en arrive à la nature. Finalement, disparaît la pause en chemin pour ne laisser place qu'au regard fugace qui seul domine ici et transporte de la ville vers la nature. Ce à quoi il faut d'ailleurs ajouter que la retraite dans la nature, à l'image de celle qu'en donne Jeune Homme Hogan, convoque le silence. Ainsi par exemple, la baie de Nakhodka est étalée par lui, au grand jour, comme un espace imprégné d'un silence qui en est maître. Pour lui notamment qui vient de la ville dont il a bien sûr une grande expérience, elle est tout bien considérée si bruyante, que parvenu à cette baie il découvre un facteur de dépaysement devant le silence y émanant. C'est que l'habitude aux bruits de la ville tranche avec l'entrée dans le monde silencieux de la nature. Plus qu'un dé-

payement, sa surprise se manifeste également aussitôt et s'installe devant cette nature exotique où « le soleil étincelle à l'ouest, mais il n'a pas de chaleur. Ici, c'est le bout du monde, comme on dit, une des fins possibles du voyage. La baie de Nakhodka est ouverte sur la mer bleue, avec des îles en forme de volcan, ses terres rougeâtres pareilles à des crocs. On nage dans un paysage dessiné à la plume, aux traits fins, au silence immense. » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, 1969 : p. 190). Le silence se transpose ainsi par le biais de la baie de Nakhodka dans ce roman de Le Clézio qui parvient alors à l'établir comme un havre de tranquillité. En fait, c'est qu'avec la nature, il importe désormais de prêter au silence une prégnance l'entourant comme pour la déterminer. Ce silence au fur et à mesure confirme un état de calme dans la nature qui dans ce cas se trouve en déphasage avec la vie bruyante de la ville. En tout cas ce silence dans la nature contribue à l'apaisement, au calme qui assure de ce fait une restauration de la personnalité.

A suivre les détours et les parcours qu'emprunte le silence, ce que l'on retient c'est qu'il se combine dans son rapport à la nature où il se rattache à certaines considérations pouvant l'expliquer comme un facteur dominant. Il en résulte que le silence s'appréhende aussi bien à partir de l'homme que de la nature sous la plume de Giono et de Le Clézio. Au niveau de l'homme, il s'agit plus d'une perte de la parole que d'autre chose et pour ce qui est de la nature c'est plutôt l'image silencieuse qui est véhiculée et à laquelle est sollicitée l'aperception du lecteur. Cependant, le silence bien des fois chez Giono et chez Le Clézio profile l'impossible possibilité d'une absence totale de bruit. C'est d'ailleurs le lieu de le dire que le silence entraîne dans un monde naturel gionien et le clézien dans lequel il arrive à s'y fondre à loisir même s'il existe cette prédisposition bien souvent favorable à un foisonnement de bruissements camouflés ne serait-ce qu'à l'occasion de circonstances plus bruyantes. L'on perçoit alors que l'absence de silence et la présence de bruit vont de pair alors que le versant réversible – présence de silence et absence de bruit - comme on doit s'y attendre n'est pas toujours vérifié. Tout paraît ainsi prétexte pour convenir que le silence favorise soit l'absence de bruit, soit donc également une certaine écoute.

## BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT, Maurice, (1955) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 292 p.  
CAVALLERO Claude, « J.-M. G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n° 82, automne 2006, pp. 121-134.  
PASQUIER, Emmanuel, « La première des passions », *L'admiration*, Paris, Editions Autrement, Collection Morales n° 26, 1999, pp. 18-38.

- COLLECTIF, (1999) *L'admiration*, Marie-Claire Pasquier (dir.), Paris, Editions Autrement, Collection Morales n° 26, 214 p.
- GIONO, Jean, (1929) *Colline*, Paris, Bernard Grasset, Le Livre de Poche, 185 p.
- (1929) *Un de Baumugnes*, Paris, Bernard Grasset, 188 p.
- (1930) *Regain*, Paris, Bernard Grasset, Le Livre de Poche, 185 p.
- JANKELEVITCH, Vladimir, (1983) *La Musique et l'Inéffable*, Paris, Seuil, 194 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (1986) *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 404 p.
- LACAN, Jacques, (1998) *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Editions du Seuil, Champ freudien, 517 p.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, (1969) *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 285 p.
- (1980) *Désert*, Paris, Gallimard, Folio, 439 p.
- (1985) *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, Folio, 375 p.
- (1995) *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 465 p.
- MERLE, Robert, (1962) *L'île*, Paris, Gallimard, 393 p.

