



HAL
open science

La poétique du disparate : synesthésies dans *Alcools*. poèmes 1898-1913 de Guillaume Apollinaire

Chengjian Ni

► **To cite this version:**

Chengjian Ni. La poétique du disparate : synesthésies dans *Alcools*. poèmes 1898-1913 de Guillaume Apollinaire. Littératures. 2019. dumas-02307996

HAL Id: dumas-02307996

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02307996>

Submitted on 8 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Grenoble Alpes
UFR Langage, Lettres, Arts du spectacle,
Information et Communication, Journalisme

Master de Lettres

La Poétique du Disparate :
Synesthésies dans *Alcools. poèmes 1898-1913*
de Guillaume Apollinaire

Mémoire présenté par

NI Chengjian

Sous la direction de Monsieur Stéphane Macé



Année universitaire 2018-2019

Résumé

Au recueil poétique de Guillaume Apollinaire, *Alcools*, se sont retrouvées les voix du passé et de l'avenir qui s'équilibrent à force de créativité conciliante. Une lecture propulsée par la notion de synesthésie, normalement évoquée, et aussi souvent associée avec l'école symboliste sous forme de la théorie de correspondances, permet un examen plus intime sur l'héritage de la tradition littéraire dans la poésie apollinarienne, et en même temps, par un retournement inexorable, l'esprit nouveau du poète entreprend de rénover cette notion qui avait semblablement atteint son apogée chez les symbolistes et de l'enrichir aux élans du modernisme. La poétique du disparate qu'Apollinaire a pris soin de pratiquer dans sa création, propose à la synesthésie un nouveau mode d'emploi, où la poésie se fait simultanément.

Mots-clés

sens, analogie, synesthésie

Alcools, Apollinaire

métaphore, *bi-xing*, simultanésisme

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM :NI.....

PRENOM :CHENGJIAN.....

DATE :09.09.2019..... SIGNATURE :

Table des matières

Introduction	i
Premier chapitre : Terminologie, histoire et critique	1
1. Étude terminologique de « synesthésie »	1
Investigations historiques sur association des sens	1
Embodiment - agent d'opération synesthésique	6
2. Synesthésie du Verbe	9
Lois du changement sémantique de synesthésie	10
Synesthésie du Voyant : correspondances, imagination et musicalité	15
3. Aux confins de synesthésie	23
Deuxième chapitre : Les synesthésies dans <i>Alcools</i>	26
1. Analogie du sensible : vers une synesthésie définitoire	26
De l'idéogramme lyrique au calligramme	27
Le trope synesthésique et ses interactions avec d'autres figures	34
2. Figures de l'analogie motivées par effet synesthésique	38
<i>Ces grappes de nos sens qu'enfanta le soleil...</i>	38
Catégorisation des synesthésies	42
La synesthésie dormante	47
La métaphore filée	50
Troisième chapitre : Sensibilité de l'universelle analogie	58
1. La synesthésie conceptuelle	58
2. Synesthésie de la simultanéité	64
<i>bi-xing</i> , mythes et légendes	66
Juxtaposition des images incitatives	72
3. Génétique des figures artistiques	77
Conclusion	81
Bibliographie	87

Introduction

Nous avons devant nous un poète dont on ne peut guère cerner les contours, mais cette tentative par elle-même semble être dès le début une peine perdue. Quand on parle d'Apollinaire, les mots comme : modernisme, cubisme, avant-gardisme, futurisme, surnaturalisme, orphisme et surréalisme nous viendront à l'esprit, mais en ce qui concerne ces étranges vocables, l'attitude de notre poète est catégorique, « *Peu importe ces épithètes*¹ ». Sur ce que ces « -isme » ont tendance à faire, Apollinaire donne son conseil : « *Qu'a-t-on besoin d'écoles ? (...) Voyons, grand poète, vous qui êtes un Lamartine, faites des vers, ne faites pas l'école (...)*² ». Bien que par moments, il s'est rapproché et a soutenu effectivement certaines de ces écoles, il ne s'est jamais borné à une doctrine quelconque. Au XXe siècle plein de changement et d'opportunité, il ne préconise qu'un esprit nouveau dans l'espoir de le faire avancer comme cet immense courant de la littérature qui regroupera toutes les écoles depuis le symbolisme et le naturalisme.

Après avoir saisi les caractéristiques changeantes de sa création qui se renouvelle ainsi constamment, il est possible de traiter équitablement et pertinemment le premier recueil qu'il a fait publier en 1913 au *Mercur de France*, qui est également l'oeuvre principale de la présente recherche, le *Alcools*. Cet ouvrage offre d'abord une variété qui peut concerner les formes : la suppression des ponctuations, les poèmes libres (comme les vers brisés, l'insertion dans le poème d'un autre poème hétérogène, la représentation de poème-dialogue, l'emprunt aux chants folkloriques), la construction syntaxique noble, le vocabulaire érudit emmêlé avec les expressions vulgaires voire scabreuses ; elle peut concerner aussi le contenu : la poésie n'est plus sélective, tous objets pourraient contribuer à produire une diversité surprenante des thématiques et des images. En même temps, les éléments classiques dans les poèmes ne sont pas complètement niés et abandonnés, les efforts visant à réformer la tradition poétique n'ont pas finalement abouti à un aveuglement et à un excès moderniste.

¹ Apollinaire, Guillaume, et Gaston Picard, « M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire », *Le Pays*, 24 juin 1917

² Apollinaire, Guillaume, « Au sujet de l'humanisme », *Tabarin*, 20 décembre 1902

Ce recueil rassemble les poèmes composés de 1898 à 1913, mais en considérant qu'ils possèdent pour la plupart une dimension mémorielle, le laps du temps biographique dont il faut tenir compte, à part les quinze années indiquées par le sous-titre du recueil, devrait s'étendre jusqu'à vingt-trois années depuis sa naissance à 1880, même si les premières sont effectivement les sources principales de ce recueil.

Wilhelm Apollinaris de Kostrowicki est né à Rome, sa mère est polonaise d'ascendance russe, et la véritable identité de son père demeure toujours incertaine. L'absence et l'incertitude de la figure paternelle peuvent être l'une des raisons pour lesquelles il s'identifie souvent à Merlin, le personnage enchanteur cher à Apollinaire. Le poète passe son enfance à Nice et à Monaco pour la plupart du temps, et avant qu'il ne s'installe à Paris en avril 1899, il a vécu dans des circonstances différentes avec sa mère et son frère. La précarité du statut social et culturel, d'abord comme un exilé et puis étranger, et le fait qu'il n'a toujours pas obtenu la nationalité française (il ne sera nationalisé qu'après 1916) sont bien sensibles dans ce recueil, eu égard à l'espace qu'il a conservé pour les personnes marginales telles que les prostituées et les saltimbanques, que ce soit par sympathie ou par empathie. En plus, Apollinaire est impliqué dans l'affaire du vol des deux statuettes dérobées au Louvre et est incarcéré en 1911 à la Santé, ce qui alourdit davantage son angoisse et la contradiction d'une identité française.

Même si la littérature a toujours été où se trouvent ses intérêts dès l'enfance, la pauvreté matérielle ne lui permet pas de vivre aussitôt de sa plume. En conséquence, sa carrière est également variée : il a travaillé comme précepteur, journaliste payé à la pige et employé de banque, il a aussi créé de petites revues avec des amis mais toutes éphémères. Néanmoins, l'amitié qu'il entretient avec ses amis qui partagent ses ambitions est une compensation pour sa condition difficile. Ils ne sont pas reconnus à cette époque-là, mais beaucoup d'entre eux sont des artistes et des poètes jeunes et talentueux qui s'engagent dans l'incessante exploration de l'art et des lettres. Apollinaire a pu acquérir progressivement la notoriété et la reconnaissance de ses pairs et commence à rédiger une série de chroniques et de critiques à leur égard. Ces articles peuvent être considérés à nos jours comme un témoignage le plus original, le plus direct, et

le plus vivant vis-à-vis des mouvements littéraires à l'époque. Dans la revue *Nord-Sud* de 15 mars 1917, le jeune poète Pierre Reverdy écrit en préambule, « *Naguère, les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire.* »

D'ailleurs, les figures de trois femmes qui hantent le recueil, ainsi que les trois histoires d'amour malheureuses nous attirent aussi le regard : la première est avec Mareye Dubois au cours de l'été 1899 à Stavelot, dans les Ardennes belges ; la gouvernante anglaise, Annie Playden, qu'il rencontre pendant son séjour en Allemagne d'août 1901 à août 1902 en tant que précepteur engagé par Madame de Milhau. En novembre 1903 et en mai 1904, le poète se rend deux fois à Londres pour tenter de renouer avec Annie, et à qui il renonce définitivement en 1905 ; et enfin, la relation avec Marie Laurencin que lui fait rencontrer Pablo Picasso en mai 1907 qui est terminée en été 1912. La figure de Mareye est souvent liée à celle de Marie, et avec celle d'Annie toutes deux constituent le point de départ et le prétexte du recueil aux diverses émotions répétitives sur l'amour comme l'incitation, la joie, l'enthousiasme, la déception, la douleur, le ressentiment, etc. Pourtant, les éléments réels de ces histoires ne restent aux poèmes que quelques noms de lieu et quelques dates, parce que c'est une *idée* de l'amour qu'Apollinaire a purifié de l'amour vécu, ce qui donne lieu à de précieuses pièces comme « Le Pont Mirabeau » et « La Chanson du mal-aimé ».

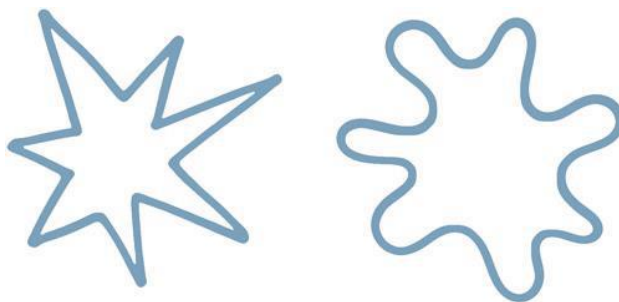
La vie d'Apollinaire est toujours agitée, il se déplace et vagabonde constamment en raison de sa famille, de la subsistance, de la guerre, et rencontre des paysages et des gens différents, mais tout en restant aussi sensible et passionné pour la vie. Même s'il est poursuivi par l'ombre de l'amour, de la prison et de la misère, une sagesse méditative et une ingénuité enfantine peuvent toujours se faire entendre chez lui. Bien que son image ne soit pas tout parfaite, elle est pourtant pleine d'émotions, y compris la vérité la plus sincère que ce monde ait connue.

Synesthésie

Le choix de la synesthésie comme point de départ pour une étude du recueil d'*Alcools* pourrait paraître d'emblée gratuit, car dans la plupart des cas, la synesthésie est souvent évoquée comme une figure de rhétorique ou un principe esthétique qui est associée généralement avec le symbolisme, surtout avec la théorie des correspondances de Baudelaire. Par conséquent, nous nous attendons tout d'abord à libérer le concept en le remettant en question, en le réexaminant et en le redéfinissant, pour qu'il puisse retrouver tout son énergie dont il dispose.

Réellement, l'étude de la connotation de synesthésie a impliqué diverses disciplines académiques et est maintenant largement reconnue comme un phénomène neurologique réel grâce au développement des neurosciences, alors qu'elle était encore considérée, il y a quelques siècles, comme pathologique. Ceux que nous appelons les synesthètes peuvent voir une certaine couleur en entendant certains sons, ou sentent que chaque lettre a son propre goût. Néanmoins, il faut admettre que toutes les données de recherche synesthésique ne peuvent provenir que des rapports subjectifs de ceux qui se prétendent synesthètes, et il est donc difficile d'établir une classification spécifique des synesthésies et d'estimer la prévalence des synesthètes dans la population à partir de ces constats rassemblés.

Une expérience perceptive classique datant d'il y a au moins un siècle, connu sous le nom « effet Kiki-Bouba », fait présenter un groupe de participants non-synesthésiques avec deux formes visuelles :



Adaptation des formes visuelles dans l'expérience « Kiki-Bouba »
© Andrew Dunn

Les participants sont appelés à en choisir laquelle pourrait représenter le son « kiki » et laquelle représente le son « bouba ». Malgré leurs langues maternelles, 98 pour cent ont choisi d'associer le « kiki » avec la forme à pointes, et le « bouba » avec la forme ronde. En supplément, parmi les expressions couramment utilisées dans notre vocabulaire qui jouent sur la synesthésie, il serait fort probable que le rouge, si l'on mobilise le toucher pour décrire la vue, ne va être relié qu'avec le « chaud », et le bleu et vert ne vont être reliés qu'avec le « froid » ; si l'on mobilise le toucher pour décrire l'ouïe, la haute fréquence ne va être reliée qu'avec le « aigu », et la basse fréquence avec le « lourd ». Ces genres de compositions lexicales commettent rarement de fautes et sont capables de s'accorder même au niveau international à l'intérieur de différentes cultures. De ces deux argumentations, nous pouvons déduire que la plupart des gens, même s'ils n'ont jamais été strictement synesthétiques, disposent quand même de la potentialité pour la synesthésie, grâce aux connaissances empiriques objectives, et aussi au langage.

Par conséquent, l'exploration du concept de synesthésie et, parallèlement, une lecture d'*Alcools* sous le prisme synesthésique constituent le fil conducteur double du présent mémoire. Le premier chapitre vise principalement aux recherches historiques sur la synesthésie à l'intérieur des neurosciences, des sciences cognitives, de la linguistique et de la littérature. Nous espérons ainsi donner un aperçu de toutes les études existantes sur la synesthésie, en particulier la présentation et les discussions des correspondances chez les symbolistes. Nous savons que l'éducation d'Apollinaire dans son enfance aussi bien que dans son adolescence lui permet d'entrer en contact avec de nombreuses œuvres du symbolisme et du Parnasse, et comme dans « Le Larron » et dans bien d'autres poèmes, il exprime plus ou moins son abandon et son ironie contre ces traditions. De ce fait, à partir du deuxième chapitre, notre étude plus approfondie de la notion synesthésique doit prendre en compte la rétroaction qu'Apollinaire exerce sur elles, ou autrement dit, pour un poète comme Apollinaire qui est toujours désireux d'avoir une longueur d'avance sur ses contemporains, que signifie la synesthésie et en quoi consiste l'usage synesthésique ? Notamment dans la première partie de ce chapitre, notre réflexion sur la question de savoir si la musicalité poétique et le calligramme peuvent être considérés eux aussi comme

synesthésiques, nous amènera à donner une définition de la synesthésie dans les limites du mémoire, et puis nous aurons l'occasion de l'appliquer aux textes poétiques concrets dans *Alcools* afin de discerner et d'analyser l'art synesthésique apollinarien. Cette exploration évoluera avec la complexité croissante de la synesthésie, des expressions particulières sur les sens à la rhétorique qui s'étend sur plusieurs vers et strophes, jusqu'à la synesthésie orphique dans le troisième chapitre qui se base sur les unités d'image et qui concentre toutes méditations esthétiques apollinariennes.

Premier Chapitre : Terminologie, histoire et critique

*Neither are these similitudes, as men of narrow observation may conceive them to be, but the same footsteps of nature, treading or printing upon several subjects or matters.*¹

1. Étude terminologique de « synesthésie »

L'origine du terme « synesthésie » est généralement attribuée au docteur Jules Millet qui se l'était donné au service de sa thèse « Audition colorée » parue le 1892 dans laquelle est proposé pour la toute première fois ce néologisme à l'époque se composant du grec *syn* (union) et *aethesis* (sensation). Nous avons pu reconnaître à nos jours que cette notion de synesthésie relève en effet des neurosciences plutôt que de la pathologie qui chez certains, « suite à stimulation d'une modalité sensorielle, déclenche automatiquement une perception dans une seconde, sans aucune présence de stimulation à cette dernière² », malgré des troubles qu'elle pourrait engendrer au sein des personnes dites *synesthètes*, qui connaissent de toute leur vie, et d'une manière involontaire et persistante, ce phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens s'enchevêtrent. Présérons que la synesthésie est au moins en partie héréditaire via certains chromosomes, elle présente d'ailleurs de différents types perceptifs dépendant de quelle association de sens on anime à l'arrivée du stimuli (par exemple le fameux sonnet *Voyelle* d'Arthur Rimbaud en représente le *graphèmes-couleurs*). À mesure que les recherches sur synesthésie s'insinuent dans d'autres domaines que la psychologie et les neurosciences, elle tendra à être traitée beaucoup plus différemment.

1.1 Investigations historiques sur association des sens

De tous modes possibles de synesthésie, celui qui suscite la sensation de couleur se révèle le plus commun et le plus décrit dont les premières références

¹ Bacon, Francis, *The Works of Francis Bacon, baron of Verulam, Viscount St. Alban, and Lord High Chancellor of England vol. I*. Printed for A. Millard, London, 1754. p. 45.

² Baron-Cohen, Simon, et John E. Harrison, éd. *Synaesthesia: classic and contemporary readings*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1997. p. 3. (Citation traduite de l'anglais.)

peuvent remonter loin dans l'Antiquité. Philosophes en grec ancien considèrent aussitôt que la couleur (*chrōia*) de son (ce que l'on entend maintenant comme *timbre*) est une qualité quantifiable propre à ce dernier, ainsi que ton et durée, capable d'être articulée dans une série d'étages en changement régulier, dont les différences étaient perceptibles d'une même façon régulière — le clair et l'obscur sont pour Aristote apparentés aux sons distincts et étouffés, ou encore aux tons hauts et bas³. Partant de ce point de vue-là, le physicien Sir Isaac Newton au XVIIe siècle, à l'intention d'éclaircir le sujet, mettait en avant une théorie qui suppose qu'effectivement le ton musical et le ton chromatique ont les fréquences en commun. Un autre passage rapprochant la couleur du son nous est fourni par un de ses contemporains, John Locke, dans son « Essai sur l'entendement humain » :

Un aveugle appliqué s'était vivement interrogé sur les objets visibles et avait utilisé l'explication de ses livres et de ses amis pour comprendre les noms de lumières et de couleur qu'il rencontrait ; un jour, il se vanta de savoir désormais ce que signifiait écarlate ; un ami lui demanda alors : « qu'est-ce l'écarlate ? » et l'aveugle répondit que c'était comme le son d'une trompette.⁴

En 1688, le scientifique irlandais William Molyneux a envoyé à Locke une lettre en espérant une réponse à la question : si un homme né aveugle était à rétablir la vue, est-il alors capable de reconnaître l'objet par la vue seule ? Tous deux y ont donné un « non » emphatique. D'après Locke et ses approches philosophiques-empiriques, les expériences visuelles ne sont pas à acquérir par le biais de n'importe quel autre appareil sensoriel, la privation congénitale de vue ne permet point à cet homme d'apprendre les noms des couleurs de la façon conventionnelle, de savoir ce à quoi se réfère couramment le mot « écarlate » bien qu'il puisse l'utiliser. Locke mobilise donc cet exemple hypothétique à dessein d'illustrer davantage ses argumentations.

Un autre cas d'« aveugle » semblable fut documenté dans une lettre adressée de Rondet (1726) à Louis-Bertrand Castel, alors que ce dernier était en

³ Gage, John, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. First paperback printing 1999, Berkeley: University of California Press, 1993. p. 227.

⁴ Locke, John, et Jean-Michel Vienne, « Le nom d'idée simple », Chapitre 4, *Essai sur l'entendement humain*, Paris: J. Vrin, 2001. p. 76.

train de s'occuper à la construction d'un *clavecin oculaire* visant à retranscrire à la fois les sons et les couleurs et rendant ainsi possible l'audience des sourds pour la musique. C'est le cas de l'ophtalmologiste anglais, Thomas Woolhouse (1666-1734) :

*M. De Woolhouse m'a raconté plusieurs fois, qu'il avait vu à Maastricht un Aveugle, qui distinguait les couleurs par le toucher : c'était le fils d'un Mercier, qui avait perdu la vue à l'âge de 6 années. Lorsqu'on donnait à cet homme un drap rouge, il disait, en le touchant, que cette couleur lui faisait le même effet, que le son d'une trompette, ou d'un tambour. Le noir, il le connaissait, parce qu'il était raboteux. Pour le blanc, ou le jaune, il disait seulement, qu'il fallait ce que fût l'un ou l'autre ; aussi bien que le vert avec le bleu : apparemment par l'accord qui se trouve entre ces couleurs.*⁵

Tandis que les premiers constats potentiels dont se sont présentés ci-dessus quelques-uns ont bel et bien touché le sujet de synesthésie, leur authenticité et leur pertinence font toujours débat aux yeux de certains chercheurs qui prétendent qu'elles n'en sont pas moins des méditations aux purs intérêts philosophiques de l'époque portant sur la possibilité de s'instruire sans recours aux expériences sensorielles, et qu'il subsiste toujours de signifiants douteux quant à la crédibilité si ceux-ci étaient de véritables observations de synesthésie.

La première description médicale qui pût se valider vient donc d'une dissertation en 1812 d'un étudiant allemand Georg Sachs qui, dans son travail traitant du phénomène d'albinisme présent à la fois en lui et en sa sœur, en a consacré une brève portion à rapporter leurs expériences d'avoir perçu colorés ceux qui sont susceptibles de former une simple série — *nombres, les jours de la semaine, les périodes du temps historique et de vie humaine, les lettres de l'alphabet, intervalles de gamme musicale, et toutes autres choses similaires*⁶. Plusieurs décennies après dans les 1880, Sir Francis Galton a mené en Angleterre une enquête auprès des synesthètes destinée à mettre en lumière la prévalence et les diverses formes de la synesthésie, ce qui viendra en étendre la portée avec la découverte d'un nouveau genre *spatio-temporelle du numérique*, auparavant

⁵ Rondet M (1726): Lettre écrite de Paris le 17 février 1726 par M. Rondet au R. P. Castel, Jesuite, en réponse au clavecin oculaire, *Mercur de France Avril*. pp. 654-655.

⁶ Jewanski, Jörg, Day, Sean A. And Ward, Jamie (2009), « A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 », *Journal of the HIstory of the Neurosciences*, 18:3, 293-303. (Citation traduite de l'anglais.)

inconnu, qui fait que des nombres et des unités temporelles soient perçus dans un champ spatial (et souvent à trois dimensions) en représentation d'une échelle, d'un demi-cercle etc., cela peut impliquer ou pas l'association des couleurs. Les investigations sur la synesthésie jusqu'ici n'avaient pour résultat que d'amener ce phénomène à l'attention de la communauté scientifique, et de contribuer à ce premier quelques propositions terminologiques à partir de rapports médicaux.



Synesthésie numérique spatiale
source : « Neuroscience Wednesday », teaandscience

Il est à noter d'ailleurs qu'une autre supposition de synesthésie sera introduite au milieu du XVIIIe siècle, en l'espace duquel la valeur des sens et de la subjectivité auront été revendiqués par l'école symboliste, dont les discussions seront mises au point dans la partie suivante de ce chapitre. Estimant que les synesthètes doivent avoir usé des drogues hallucinogènes pour atteindre leur *désordre*, cette supposition est étroitement liée aux consommations répandues dans les milieux scientifiques et littéraires du haschich et de l'opium, alors de plus en plus connus en Europe. Le docteur Jacques-Joseph Moreau a fondé en 1844 à Paris le *Club des Hachichins* dont les séances (surnommées par les membres du club les *fantasias*) avaient eu lieu mensuellement chez le peintre Joseph Ferdinand Boissard de Boisdenier jusqu'en 1849. Au moyen des observations sur les participants — parmi lesquels figurent de notables personnages tels que Charles Baudelaire, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Eugène Delacroix — qui étaient invités au groupe à prendre régulièrement du haschich, le fondateur espérait, en évoquant les états anormaux mais réversibles du mental, mieux comprendre les troubles mentales et la capacité du haschich de les guérir⁷.

⁷ E. Bronson, Christine, « Making Meaning with Synaesthesia: Perception, Aspiration, and Olivier Messiaen's Reality », Florida State University Libraries, 2013. pp. 10-11.

L'ouvrage perspicace *Du Hachisch et de l'Aliénation Mentale* qu'il a publié en 1845 témoignera plus tard de ces expérimentations ainsi que la mise en valeur de ses explorations dans l'aliénation depuis des années. Théophile Gautier, faisant partie des premiers adhérents du club qui y ont fait de temps à autres des passages, nous a raconté dans la chronique théâtrale de *La Presse* (1843) sa *hyperesthésie* :

Mon ouïe s'était prodigieusement développé : j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. (...) ma propre voix me semblait si forte que je n'osais parler, de peur de renverser les murailles ou de me faire éclater comme une bombe. (...) Chaque objet effleuré rendait une note d'harmonica ou de harpe éolienne. Je nageais dans un océan de sonorité où flottaient, comme des îlots de lumière, quelques motifs de 'Lucia' et du 'Barbier'. (...) j'étais devenu perméable, et jusqu'au moindre vaisseau capillaire, tout mon être s'injectait de la couleur du milieu fantastique où j'étais plongé. Les sons, les parfums, la lumière m'arrivaient par des multitudes de tuyaux minces comme des cheveux, dans lesquels j'entendais siffler des courants magnétiques.⁸

Faute d'effectifs accès aux expériences internes dont la subjectivité entrave encore ses mesures ultérieures, l'intérêt scientifique dans les conditions décline au cours du XXe siècle avec l'ascension du béhaviorisme comme paradigme dominant psychologique porté à bannir toutes références d'état mental, alors que la synesthésie ne pourrait être déterminée que par auto-récit et justement, ces références. Ce n'est qu'à partir des dernières décennies du siècle que les recherches modernes, à la faveur de la révolution cognitive qui commence à rendre l'étude de la conscience respectable à nouveau, se redressent assez vigoureusement et jouissent d'une certaine renaissance avec les contributions successives de données et des théories à l'intérieur de diverses disciplines dont sont issus les chercheurs spécialisés dans ce phénomène fascinant⁹.

⁸ Gautier, Théophile, « Le Hachisch », *Psychotropes* 2014 / 4 (vol. 20). pp. 111-118.

⁹ Nous citons, par exemple, Gilbson (1969), Bower (1974), Werner (1973) en psychologie ; R. Cytowic, Simon Baron-Cohen en neurosciences ; S. Ullmann (1964) et Joseph Williams (1980) en linguistique.

1.2 Embodiment - agent d'opération synesthésique

Embodied theory, ou cognition incarnée, sert de base philosophique de la linguistique cognitive qui, en valorisant les connaissances empiriques corporelles, affirme qu'un bon nombre de caractéristiques de la cognition humaine (exclusivement ou pas) sont en effet modelées par des aspects du corps entier d'organisme, lorsque ceux-ci comprennent par exemple le système sensori-moteur, les interactions physiques avec l'environnement etc. George Lakoff a écrit, afin de faire généraliser et développer davantage cette thèse, une série d'ouvrages en collaboration avec Mark Johnson, Mark Turner et Rafael E. Núñez, dont l'un intitulé *Philosophy in the Flesh* dresse bien au commencement trois points fondamentaux se déclarant encore essentiels au défi contre la doctrine traditionnelle depuis deux mille ans, par opposition à la pensée rationnelle :

*L'esprit est intrinsèquement incarné.
Pensée est principalement inconsciente.
Concepts abstraits sont largement métaphoriques.*¹⁰

Se reposant sur la philosophie d'embodiment, la métaphore, ou la *logica poetica*¹¹, est appréhendée chez eux, en dehors du système langagier, comme un instrument cognitif nous permettant de comprendre, d'expérimenter l'extérieur en termes d'autre. Deux domaines inhérents au procédé métaphorique ainsi structurés - le domaine *source* et le domaine *cible* projetant de l'un à l'autre - donnent lieu à la définition contemporaine de la métaphore comme étant une cartographie (*mapping*) inter-domaine dans le système conceptuel¹², dont le *mapping* est aussi appelé par certains *un transfert d'un schéma, une migration de concepts, une aliénation de catégories*¹³.

¹⁰ Traduits de l'anglais, « *The mind is inherently embodied ; Thought is mostly unconscious ; Abstract concepts are largely metaphorical.* » (Lakoff, George, et Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Nachdr. New York, NY: Basic Books, 2010. p. 3.

¹¹ Cette notion de *logica poetica* provient de l'ouvrage *La Science Nouvelle* de Giambattista Vico, publié au début du XVIIIe siècle, faisant partie des premiers ouvrages qui reconnaissent la fonction cognitive de la métaphore.

¹² « *a cross-domain mapping in the conceptual system* ». (Lakoff, George, *The Contemporary theory of metaphor* in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1993. p. 203.

¹³ Goodman, Nelson, *Language or Art*, Indianapolis: Hackett Publishing Company inc. 1993. p. 73.

La science cognitive inaugure en notre faveur une approche inédite et fort synthétisante par rapport aux études restant à être entreprises dans cette partie sur les motivations de la synesthésie, une forme particulière de la métaphore, et dont l'embodiment pourrait se manifester sous trois aspects :

En premier lieu, le système sensori-moteur du corps est à l'origine du domaine source du phénomène synesthésique. « *L'homme est la mesure de toute chose.* », cette fameuse citation d'argument ontologique de Protagoras (490-420 av. J.-C.) souligne en effet que notre idée, notre concept, logique et catégorie ne sont pas les images du miroir vis-à-vis de la réalité objective, mais les résultats cognitifs modifiés par nos outils d'énaction qui n'impliquent rien de plus que l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat. Ce jugement a été confirmé au surplus par Goethe dans son ouvrage scientifique *Farbenlehre* (Traité des Couleurs, 1810) qui, en s'opposant à la théorie optique de Newton, fait ressortir que les perceptions intervenues par des associations chromesthésiques auraient à être considérées dans le cadre de la biologie de nos appareils sensoriels plutôt que des lois physiques.

Rappelons-nous, entre autres, que les affaires exposées plus haut ayant trait à la synesthésie se voient souvent infliger des handicaps de la cécité ou de l'albinisme (bien que Sachs quant à lui n'a pas cru qu'il y ait eu une liaison directe entre la synesthésie et son albinisme, il est maintenant bien établi par contre que ce dernier est associé à certaines difficultés visuelles), autrement dit, du déséquilibre proportionnel induit par le dysfonctionnement d'un sens quelconque, qui semble, pour ainsi dire, avoir tendance à augmenter la probabilité que la synesthésie se produise par suite de stimulations externes. De manière générale, le domaine cible, dérivant lui aussi du système sensori-moteur par excellence, est jugé légèrement inférieur à celui de source, sur le « degré de base » (*degree of basicness*), ce qui en conditionne l'écoulement des sensations.

En second lieu, la corrélation des domaines source-cible se fonde sur les preuves empiriques. Emboitant le pas aux philosophes anciens et à Newton, Robert L. Solso et ses collègues estiment que les matières pouvant rentrer dans le mécanisme synesthésique s'avèrent de nature analogues, en sorte qu'elles établissent entre elles un contact réciproque — l'œil et l'oreille captent tous les

deux des ondes, dont le premier les traduit en lumineux et la dernière les traduit en signal sonore. À cela s'ajoute un autre fait que, au lieu de s'effectuer respectivement, les différentes perceptions fonctionnent souvent de concert et constituent ainsi un ensemble organique et harmonieux en face d'un objet ou d'un phénomène qui est en train de se passer, lesquels s'accompagnent la plupart du temps des autres propriétés aussi immanentes, quand ils en font montre de leurs principales : éclat de tonnerre et grondement, explosion et flamboiement.

En dernier lieu, la synesthésie revêt d'un caractère d'embodiment sur le plan neurologique. Selon l'hypothèse néonatale proposée en 1993 par la neuroscientifique Daphne Maurer, les nouveau-nés « *échouent à différencier le input de différents sens* » en raison soit « *des connexions entre les secteurs corticaux qui sont élagués et inhibés plus tard dans le développement* », soit « *du système limbique multimodal étant plus mature que le cortex*¹⁴ ». Cette première phase succédant à la naissance a été désignée par Lakoff sous le terme de « période d'amalgame » (*conflation period*) pendant laquelle on connaît une intégration sensorielle, un *cross-wiring*, dont les sensations s'attachent l'une à l'autre. Une méthode psychologique est employée par Lewkowicz et Turkewitz qui fait à maintes reprises soumettre un nourrisson de trois semaines au stimuli de *lumière-blanche*, suivi de *bruit-blanc* de différentes intensités. Le lien établi entre le volume et l'amplitude de réponse cardiaque se présente au final en forme de « U », c'est-à-dire que les fluctuations de fréquence cardiaque du sujet se stabilise au moment où l'intensité du bruit se met à s'approcher du stimuli visuel présélectionné, ce qui suggère que le petit enfant, étant attentif aux variations quantitatives de stimulation à l'exclusion des qualitatives, réagissait au stimulus auditif en terme de leur similarité¹⁵. Malgré la prévision plus tard dans leur enfance d'une période de différenciation où les enfants apprendront, voire seront exhortés à séparer les sens, les associations primaires inter-domaines persistent.

¹⁴ Robertson, Lynn C., et Noam Sagiv, éd. *Synaesthesia: perspective from cognitive neuroscience*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. p. 207.

¹⁵ J. Lewkowicz, David, et Turkewitz, Gerald, « Cross-modal Equivalence in Early Infancy: Auditory-Visuel Intensity Matching », *Developmental Psychology*, 1980, vol. 16, n° 6. pp. 597-607.

À travers les analyses se penchant sur les impulsions synesthésiques dans une mise en perspective cognitive, cette approche d'embodiment est d'autant plus avantageuse qu'elle serait apte à justifier la généralité du sujet *synesthésie* dans le langage, vers où se déroulera la présente recherche, en suggérant que nous, d'un point de vue physiologique empiriste, possédons tous la potentialité d'éprouver ce phénomène de fusion sensorielle, alors que les synesthètes *stricto sensu* demeurent toujours minoritaires dans la population.

2. *Synesthésie du Verbe*

Ayant retenu le fait que la basse prévalence de synesthésie naturelle, reproductible et indépendante de la réalité perceptuelle ambiante, ne semble pas vouloir contredire l'universalité fondamentale de ce phénomène, l'hypothèse que faisait avancer Segalen dans son article intitulé « Les synesthésies et l'école symboliste » (1902) se retrouverait en effectif accord avec les conclusions plus récentes des neurosciences, postulant que la synesthésie en tant que telle, sans doute plus répandue que l'on ne croit, ne connaîtrait que des variations de degré chez les individus¹⁶.

Ce texte précurseur affirme d'emblée la faiblesse des observations quantitatives et statistiques de la médecine face à l'ipséité résolue des synesthésies, du fait de laquelle il resta longtemps décent, dans le monde scientifique, d'afficher *un vertueux dédain* à son égard¹⁷. Segalen était convaincu ensuite que l'art pourrait faire apparaître des faits que la science ne saura expliquer que par la suite, le sonnet des « Correspondances » est pour lui la preuve d'une synesthésie authentique chez Baudelaire, la meilleure expression artistique du phénomène, le *temple* de la doctrine de *l'Analogie des sens*. Toujours est-il que les idiosyncrasies synesthésiques dans des œuvres, si elles sont un défi à

¹⁶ Pour se munir des arguments, il s'appuie sur le fait que la synesthésie soient renforcées par les psychotropes, et aussi sur l'expérience de Bleuhler et Lehman pour montrer que nous avons tous tendance à lier l'aigu à des angles et le grave à des courbes, afin de pouvoir éclairer ce point. (Segalen, Victor, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercur de France*, Paris, 1902, pp. 57-90.)

¹⁷ *Ibid.*

la science, ne le sont pas moins pour les lecteurs et eux, lorsque le désaccord s'impose comme la règle même dans le champ artistique, feraient mieux de renoncer à l'herméneutique des sensations synchroniques ou croisées, et d'essayer de les accepter, les envisager ou les imaginer, en somme, les prendre de façon littérale. Du côté des lecteurs, la synesthésie, bien qu'elle fût au début une véritable perception pour cet auteur synesthète, *devrait* se présenter en conséquence comme une figure, une analogie ou un symbole, dont le *Trope* « synesthésie-figure » est défini par Segalen comme « *manière de parler plus vive, destinée soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité*¹⁸ ».

2.1 Lois du changement sémantique de synesthésie

Bien qu'aucun manuel de rhétorique ne la répertorie à ce jour comme telle, l'histoire d'une synesthésie en qualité de figure de rhétorique n'en est pas plus courte que la littéraire en elle-même, et cette identité controversée ne sera proprement examinée qu'à la rencontre du symbolisme depuis le milieu du XIXe siècle¹⁹. Dans son œuvre majeure sur la psychologie *De l'Âme*, Aristote avait déjà remarqué la discrimination sonore *aigu-grave* qu'il considère que ce sont « *des expressions tirées par métaphore des objets sensibles au toucher (...) et l'on voit qu'il y a ici ressemblance avec l'aigu et l'obtus perçus par le toucher*²⁰ », toutefois, il n'en avait curieusement pas mis un mot dans sa *Rhétorique*.

Ce genre d'expressions assistées par l'harmonisation des sens ne se révèlent point insolites chez les poètes et les dramaturges du grec ancien, dont Homère nous offre de sa part avec les chants d'*Iliade* un bel exemple, « *like unto*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La synesthésie avait essuyé la même indifférence même à l'Extrême-Orient. En Chine, par exemple, ce n'était en 1921 avec le rhétoricien CHEN Wangdao que paraissait la première description de « synesthésie », mais sous un autre nom, laquelle ne serait non plus incluse dans son ouvrage publié plus tard se consacrant dans sa totalité à la Rhétorique.

²⁰ Aristote : *Œuvres complètes et annexes (annotées, illustrées): Étique de Nicomaque, Rhétorique, La métaphysique, Les politiques, De l'âme, Poétique...*, *De l'Âme*, Livre II, Chapitre VIII, paragraphe 8, Arvensa Editions, 2019.

*cicalas that in a forest sit upon a tree and pour forth their lily-like voice*²¹ ». En tant que trope, la synesthésie est donc

*une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents. L'agrégation peut se vérifier sur la base d'un lien de similarité ou de contiguïté. La condition minimale d'existence de la figure est celle d'être binaire in præsentia. Au-delà de cette limite minimale le nombre de termes concernés est variable.*²²

L'extension sémantique poussée par cette opération synesthésique avait aussitôt suscité au début du XXe siècle l'intérêt du linguiste hongrois, Stephen Ullmann, qui a pris l'initiative d'intégrer le phénomène à la sphère linguistique.

La documentation ullmanienne à ce sujet, s'est effectivement établie sur un corpus du XIXe siècle assez étendu, littéraire et poétique en particulier, doté d'ailleurs favorablement d'une pluralité de langues et de cultures représentatives, de l'Angleterre (Byron, Keats, Willam, Morris, Arthur, Symons...), l'Irlande (Wilde...), l'Écosse (Lord Alfred Douglas...), aux États-Unis (Longfellow...), en passant par la France (Leconte de Lisle, Théophile Gautier...) et aussi la Hongrie (Vörösmarty...). Sa constatation majeure montre que l'opération synesthésique semble avoir une loi inhérente même sous des conditions translinguistiques et transculturelles, dont le transfert sémantique, en fonction du mécanisme physiologique commun de l'être humain, suivrait une direction spécifique mais apparente, des sens simples aux sens subtils, des sens « inférieurs » à ceux qui sont « supérieurs » (e. g. *couleur froide*, du toucher à la vue, alors que le terme *froidueur colorée*, formé en sens inverse, serait moins susceptible de se produire²³).

Dans son article destiné aux discussions sur l'évolution sémantique²⁴, le professeur de linguistique à l'Université de Chicago, Joseph M. Williams, en a

²¹ Nous soulignons. Nous insistons pour présenter cette phrase en langue anglaise car l'épithète grec original *λειγιόεις* (semblable au lys) ne fut traduite en français que dans son sens déjà figuré, « *une voix mélodieuse* », tant par Leconte de Lisle, que par les traducteurs successeurs. (Homer, *The Iliade*, book III, 146, Harvard University Press, 1946.)

²² Paissa, P., *La sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestemie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, La Scuola, Brescia, 1995. p. 100.

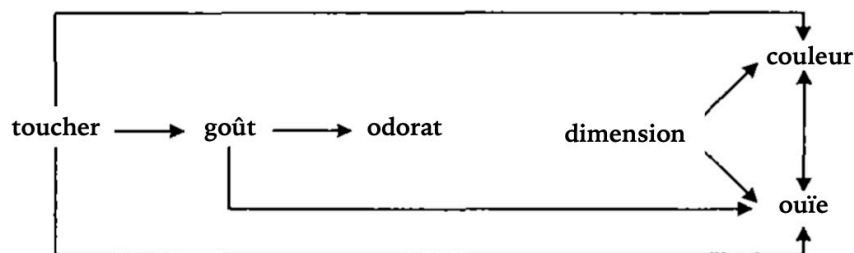
²³ Ullmann, S., *The Principles of Semantics*, Oxford: B. Blackwell, 1957.

²⁴ Williams, Joseph M., « Semantic Laws », in Marvin K. L. Ching et al. (eds.), *Linguistic Perspective on Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

consacré une bonne partie aux adjectifs synesthésiques anglais, dont la loi du changement sémantique pourrait, d'après lui, s'appliquer également à d'autres langues comme ce que suggèrent de solides preuves, et après des enquêtes complémentaires, se révélerait être effectivement un principe généralisant du changement sémantique. Da par sa nature, cette loi fait bien écho à la théorie de *distribution hiérarchique* d'Ullman, brièvement présentée ci-dessus.

Dans l'optique de Williams, malgré la séparation générale des sens (la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher), il faudrait quand même envisager une légère modification par rapport à la classification du vocabulaire des sensations en anglais, dont les termes liés au goût et à l'odorat devraient s'unir en raison de « *l'absence des mots olfactifs non-métaphoriques en anglais* » et que la majorité de ces derniers est dérivée par référence aux expériences gustatives qui lui sont étroitement apparentées. Les mots visuels, en revanche, pourraient se subdiviser d'une manière plus poussée en deux sous-catégories, dont l'une exprime les perceptions dimensionnelles (taille, hauteur, largeur, épaisseur etc.) et l'autre chromatiques (rouge, jaune, bleu, clarté, netteté etc.).

L'emploi de la synesthésie consiste à transposer un mot relevant d'une catégorie dans une autre en franchissant les frontières catégorielles, et permet ainsi à donner lieu à une extension et un élargissement significatif du mot en question. Par exemple : *hot music* / musique chaude, dont le rythme est bien vif ; *loud color* / couleur bruyante, couleur criarde ; *sharp taste* / goût aigu, goût piquant. Toutefois, cette transposition ne se fait pas à son gré jusqu'à ce qu'il propose des collocations peu admissibles telles que *loud height* / hauteur bruyant, ou *wide smell* / odeur vaste. Elle est encadrée par une loi du transfert sémantique trans-modal qui opère, présentée schématiquement ci-dessous :



Les flèches dans la figures indiquent l'orientation du développement sémantique des adjectifs sensoriels. Plus concrètement : si un mot-toucher se transfère, il pourrait se transférer au goût (*mild flavor* / saveur douce, saveur légère), à la couleur (*dull color* / couleur émoussée, couleur terne) ou à l'ouïe (*rough sound* / son rugueux) ; un mot-goût pourrait se mouvoir vers l'odorat (*sour smell* / odeur acide, odeur aigre) ou encore vers l'ouïe (*dulcet music* / musique suave) ; un mot-dimension gagnerait le territoire de la couleur (*deep red* / rouge profond, rouge foncé) et de l'ouïe (*hollow sound* / son creux) ; et enfin, un mot-couleur et un mot-ouïe pourraient se déplacer l'un dans l'autre (*dim sound* / son obscur, son indistinct ; *quiet color* / couleur tranquille, couleur décontractée).

En outre, les transferts sémantiques inclus dans la figure s'effectuent toujours d'une manière unidirectionnelle. Prenons l'exemple du mot *dull* qui, une fois déplacé de sa catégorie tactile primaire (*dull razor* / rasoir émoussé) dans la catégorie de couleur (*dull color* / couleur terne), ne pourrait poursuivre subséquemment son chemin que sur celui qui débouche à l'ouïe (*dull sound* / son émoussé, bruit sourd), mais pas à la catégorie de dimension en rétrogradant, ni au goût ou à l'odorat d'une manière simultanée. C'est-à-dire que la directionnalité du transfert synesthésique est déterminée par le transfert du premier-ordre (*first-order transfer*), la première extension métaphorique d'un lexème de sa modalité sensorielle originale dans une autre.

En dernier lieu, si quelques termes synesthésiques allaient à l'encontre du modèle prévisible, cette nouvelle signification ne tendrait pas à se maintenir dans le langage « standard ». La disparition de la collocation *soft taste* / goût doux qui a été répandu pendant un certain temps suite à la création de *soft sound* / son doux, pourrait illustrer davantage ce point, compte tenu du fait qu'elle ne s'est pas soumise à la condition restrictive du premier-ordre. Les exceptions sont peu nombreux, qui ne représentent qu'un taux des cas de moins d'un pourcent parmi tous, comme ce que signale Williams.

À part ses révélations sur ce à quoi s'ancrent les aliénations sémantiques de synesthésie, nous en rappelons surtout à l'attention le verdict du professeur jugeant qu'il n'existe pas en anglais de mots olfactifs non-métaphoriques.

Depuis l'approche autoritaire d'Aristote au sensorium qui avait assuré que le cinq deviendrait le nombre établi des sens séparés avec chacun un traité systématique et circonstancié dans *De l'Âme*, la notion de « cinq sens » avait été promue comme un sujet approprié pour des débats savants occidentaux²⁵. Les démonstrations aristotéliennes débutent effectivement par la vue, en la prenant comme comparatif aux quatre autres sens, et décidément, instaurent une hiérarchie largement acceptée, avec la vue en préséance, suivie par l'ouïe, l'odorat, le goût, et le toucher en dernier, puisqu'il est « *le premier sens qui appartient à tous les animaux*²⁶ ». Cette évaluation d'ordre, bien que implicite, correspond aux places des organes sensoriels situés sur la tête et le corps, descendant des yeux vers les mains comme indicateurs principaux du toucher²⁷. Par ailleurs, Aristote s'était accordé à reporter la sensation gustative au toucher, en vue de supposer, en résonance avec sa cosmogonie, des rapports possibles des cinq sens, qui ne sont désormais que quatre, aux éléments naturels — la vue à l'eau, l'ouïe à l'air, l'odorat au feu, le goût et le toucher se rapportent unanimement à la terre.

De cette mise en ordre hiérarchique des sens, dont la base avait été jetée déjà à l'époque classique, et notamment, de cette intention historiquement cohérente d'incorporer le goût à la catégorie d'un autre, nous pouvons déduire, à l'égard de la synesthésie, qu'une perplexité sur son éventuelle qualification de trope, de figure, soit légitimée : si c'était la perception olfactive qui faisait naître celle du goût, et un goût était en fin de compte, une forme particulière pour toucher, comment la synesthésie serait-elle capable d'*unir* les *sensations*, tandis que ces dernières étaient toujours *unies* ?²⁸

Au Moyen Âge où les missions religieuses se mettaient en pleine vigueur avec ses discours sermonnaires, la position prioritaire d'yeux serait menée à la

²⁵ Sanger, Alice E., & Siv Tove Kulbrandstad Walker, « Hierarchies and Seriality », *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Burlington: Ashgate Publication Co., 2012.

²⁶ Aristote, *Œuvres complètes et annexes (annotées, illustrées): Étique de Nicomaque, Rhétorique, La métaphysique, Les politiques, De l'âme, Poétique...*, *De l'Âme*, Livre II, Chapitre II, paragraphe 2, Arvensa Editions, 2019.

²⁷ Woolgar, C. M., Christopher Michael Wollgar, *The senses in Late Medieval England*, Yale University Press, 2006. p. 23.

²⁸ Ce point sera soigneusement traité dans la deuxième partie du chapitre suivant.

confrontation de celle d'oreilles, car d'une part, *seule l'ouïe est fiable pour trouver la foi*²⁹, et d'autre part, le caractère trompeur de la vue corporelle, résultant sans doute de maladie, de peine, des tours du Démon, ou de simples illusions comme « quand une rame à l'eau semble être rompue »³⁰, était peu à peu tenu en compte par Saint Augustin et d'autres théologiens chrétiens à l'époque. Néanmoins, l'ouïe, et tous les autres sens employés par l'esprit à travers l'agencement du corps, doivent être soumis dans leur ensemble au commandement suprême de l'*intellect*, le sens intérieur pour le père d'Augustin, alors que du côté de chez Marsilio Ficino, ce sont la *raison* et l'*imagination* qui ordonnent au dedans³¹. À partir de leur idée d'une existence sensorielle absolument intériorisée, il en vient à concevoir, non sans difficultés peut-être, une synesthésie métaphysique, et mystique, inexorablement.

2.2 *Synesthésie du Voyant : correspondances, imagination et musicalité*

Bien avant que sa dénomination terminologique de « synesthésie » ne se stabilise au sein du lexique français, elle avait été exactement l'objet de l'activité poétique de l'école symboliste, et prise remarquablement par Baudelaire en la forme des *Correspondances* pour sa fonction esthétique précise comme étant l'« organe de l'Absolu » qui, de par un procédé purement spirituel, vise à reconstituer l'Harmonie primitive, à toucher l'Infini, et ce, depuis la dichotomie platonicienne.

Dès la théorie des Idées de Platon dans les traditions philosophiques occidentales, l'homme de premiers âges avaient conçu le réel comme deux mondes hétérogènes décomposés, dont le monde *sensible* ontologique, accessible aux sens, n'est qu'une projection du monde *intelligible* métaphysique, accessible à seule la

²⁹ « *La vue, le toucher, le goût se méprennent en Toi, / seule l'ouïe est fiable, pour trouver la foi. / Je crois Ta parole, c'est la vérité, / car Tu est le Fils de Dieu et rien n'est plus vrai.* » (Saint Thomas d'Aquin, *Adoro Te devote*, 1264.)

³⁰ Brennan, Teresa & Martin Jay, *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, London: Taylor and Francis Group, 2013. p. 34.

³¹ Sanger, Alice E., & Siv Tove Kulbrandstad Walker, « Hierarchies and Seriality », *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Burlington: Ashgate Publication Co., 2012.

raison. Le dernier, où gisent les idées et la vérité considérablement personnifiées et divinisées en cours de Moyen Âge, donnerait matière à une *Weltanschauung* médiévale à l'opposition binaire entre les mondes *profane* et *sacré*, que le pèlerin illuminé dans les textes du poète Guillaume de Deguileville, devrait « *avoir les yeux aux oreilles*³² » pour pouvoir bien *entendre* le Dieu, tendre vers la félicité céleste, et franchir cette opposition normalement infranchissable.

Il en est de même pour le théologien mystique suédois du XVIIIe siècle, Emanuel Swedenborg, qui reposait toute sa théorie sur le principe de l'interpénétration, des *correspondances* entre le monde matériel (la Terre, ou les objets de notre perception) et le monde spirituel (le Ciel, ou un mystère central de la nature), dont les répercussions sont relativement plus discernables dans l'œuvre baudelairienne.

Nous pouvons voir ainsi que toutes ces idéologies dualistes se réunissent à ce sonnet de *Correspondances* qui les resserre, et d'une manière plus raffinée, les transcende avec toute une série de principes créatifs que longtemps préconisait Baudelaire sur l'adoption des matières, les traitements du thème, la relation de l'art et de la réalité.

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Correspondances, Baudelaire.

³² De Deguileville, Guillaume, *Le livre du pèlerin de vie humaine*, texte établi, traduit et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Le Livre de Poche, 2015. p. 321.

Le livre de Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, avait apporté en son temps de précieuses explications à la théorie des correspondances véhiculée par ce célèbre poème, révélant les influences sur Baudelaire de Swedenborg, bien entendu, et de Johan Caspar Lavater, de Charles Fourier également, mettant en lumière les points d'incidence entre sa poésie et la physiognomonie ou l'ésotérisme³³. Pommier en distingue deux niveaux de correspondances :

Les *correspondances horizontales*, pour commencer, se caractérisent par un mouvement extensible se déroulant sur le plan même des facultés perceptrices, qui réaffirment avec force l'importance des enchaînements métaphoriques d'une sensation physique à l'autre, et qui s'évertuent à rendre patentes les convenances les plus intimes entre objets. « Les parfums, les couleurs et les sons » font quant à eux bien partie intégrante de ceux qui serions mis en cause pendant ladite opération de retentissement sensoriel — les parfums dont s'imprègne l'olfaction peuvent éveiller l'impression délicate du toucher (« *il est des parfums frais comme des chairs d'enfants* »), ou de niveau avec la douceur acoustique (« *doux comme les hautbois* »), et le délectable verdoisement qui s'offre à la vue (« *verts comme les prairies* »).

Cette manière de ressentir l'extérieur en faisant *a priori* confiance à une concordance générale, et cette admirable capacité de pouvoir déceler l'entente secrète à partir de tout ce qui est paru d'emblée disparate voire opposé, se réclament d'« une ténébreuse et profonde unité », mettent l'accent sur le rôle que jouent les sens comme enjeu artistique, et les *sens*, restaurés dans les conditions malgré la prépondérance persistante du rationalisme léguée par des Lumières, furent précisément la première signification du mot *esthétique*³⁴. Rimbaud prétendait de sa part dans sa lettre à Paul Demeny qu'il faudrait asservir tous les sens à « *un long, immense et raisonné dérèglement* », que le poète se laisse en proie de « *toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie* » pour arriver à l'inconnu, devenir le *suprême Savant* et se faire *Voyant*³⁵.

³³ Cabrol, Stéphane. « *Le sens intime de Dieu* » : à propos de la mystique baudelairienne In : *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime* [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2002 (généré le 18 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pulm/1072>>.

³⁴ Du grec αισθητικός, *aisthêtikós*, et selon Cnrtl, le mot « esthétique » désigne étymologiquement ce qui « a la faculté de sentir ». Elle fut employée par certains philosophes pour signifier la science et l'étude de la sensibilité ou des sens, comme dans le cas de Kant dans sa *Critique de la Raison pure*.

³⁵ Rimbaud, Arthur, *Lettre du Voyant* à Paul Demeny, 15 mai 1871.

Il convient de signaler qu'ici, le poète-voyant de Rimbaud, étant sans doute le développement tacite de la théorie correspondante en se l'appropriant, en a débordé effectivement le simple cadre des correspondances horizontales et s'est insinué dans ce qu'impliquent les *correspondances verticales*.

Par un mouvement ascendant qui les concrétise, les *correspondances verticales* quant à elles, sont d'abord une conviction que les sensations humaines, les émotions individuelles ou les concepts abstraits se répondent, que le sens et l'esprit se font de loin écho. Elles s'appesantissent sur le symbolisme entre concret et abstrait, tangible et intangible, nature et âme, réel et surnaturel, ce dont dépend le poète visionnaire pour chanter les fiévreux « transports de l'esprit et des sens ». Cette conception est clairement énoncée dans l'article sur Wagner que Baudelaire publia en 1861, à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser* à Paris :

Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons ; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme un complexe et indivisible totalité.³⁶

En effet, Baudelaire voit dans la musique wagnérienne la corroboration de sa propre pensée correspondante à lui, qu'il estime qu'aucun musicien n'est aussi doué comme Wagner pour « peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels » à travers sa musique pleine d'ardeur et de despotesime prestigieux, et en l'écoutant, « (qu') on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium³⁷ ».

De toute évidence, ici « les vertigineuses conceptions de l'opium » renvoient à sa période de fréquentation du *Club des Hachichins* dont nous avons parlé plus haut dans la première partie de ce chapitre, et de même, à l'expérience d'intoxication aiguë d'alcools, d'opium et de *cannabis indica* qui devant ses consommateurs, déploient alors un monde de la parfaite béatitude, sensuel et

³⁶ Baudelaire, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861. p. 10.

³⁷ *Ibid.* p. 16.

jubilatoire, où les facultés sensibles s'élèveront à l'infini et le cœur se dilatera d'exaltations immensément intenses — véritables fêtes du cerveau, état d'enivrement surnaturel, ou *les paradis artificiels*, pour reprendre les termes de Baudelaire :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ?³⁸

Cet extrait provient de la critique sur les Beaux-Arts, « Exposition universelle 1855 », où Baudelaire tente le rapprochement entre « *ces beaux jours de l'esprit* » que traduit la peinture de Delacroix qu'il considère comme « *la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles* », et, justement, les conceptions de l'opium.

Quel qu'il soit, narcose ou ébriété, le psychédélisme qu'auraient provoqué des psychotropes, démontre de sa manière la plus hyperbolique des propriétés du phénomène correspondant. Dans le contexte baudelairien, il est donc préférable de prendre les prétendues « illusions », au lieu d'une anomalie psychologique, pour une prodigieuse aptitude à observer *de près*, une comparaison expressive d'une condition nerveuse ultra-sensible.

Dans son essai dûment intitulé *Les paradis artificiels*, le poète symboliste explique que l'« état surnaturel », c'est-à-dire un état qui renforce et approfondi les matériaux « naturels », amplifie l'ineffable subtilité sentimentale, surprend les choses en pleine conversation, et, en résistant à l'étreinte des conventions, donne accès à la vraie Poétique. Pris dans cet état, le tout ordinaire se teintera d'une couleur magiquement significative, en vertu de laquelle ce premier entreprendra ensuite de se métamorphoser, en allégorie, ou bien en symbole :

Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se

³⁸ Baudelaire, Charles, « Exposition universelle 1855 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II. Curiosité esthétiques, Michel Lévy frères, Paris, 1868. p. 243.

*révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, — où le premier objet venu devient symbole parlant.*³⁹

Si la Nature n'est plus la nature en tant que telle (ou plus précisément dit, la nature qui de l'usage commun, allègue avant toute chose sa matérialité et sa géographie, comme celle qui viendrait mettre à couvert les romantiques de la cité et de la rationalité arbitraire), mais comme étant une nature prosopopéique, le monde métaphorique invinciblement lié à l'intériorité de l'homme qui se trouve être à l'extérieur, le poète, l'« intelligence souveraine », doit donc se servir de l'Imagination qui est la *Reine des facultés*, pour guider et catalyser les réactions correspondantes avec elle. Cette faculté « quasi divine » qui se montre souvent analytique, synthétique et paradoxalement fugace comme intuition, « *perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies*⁴⁰ », alors thèse reprise du chapitre *Salon de 1859* :

*C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus fond de l'âme, elle crée un monde nouveau.*⁴¹

Au demeurant, on s'accorde à mettre en relief l'importance attachée par Baudelaire aussi bien que ses contemporains symbolistes à la musicalité du verbe. Tandis que certains ont statué que « *le terme 'musicalité' (ou 'mélodie') de vers devrait être abandonné comme trompeur*⁴² », Verlaine pétitionne ardemment dans son *Art Poétique*, « *De la musique avant toute chose, (...) De la musique encore et toujours !* ».

³⁹ Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1860. p. 76.

⁴⁰ Edgar Poe, Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, éd. A. Quantin, Paris, 1884. p. xi.

⁴¹ Baudelaire, Charles, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II. Curiosité esthétiques, Michel Lévy frères, Paris, 1868. p. 265.

⁴² Notre traduction de l'anglais, « *the term of 'musicality' (or 'melody') of verse should be dropped as misleading* ». (Wellek, René, et Austin Warren, *Theory of Literature*, New York: Harcourt, 1956. p. 159.)

La musicalité est bien renfermée dans la technique mentale et stylistique, somme toute créative de Baudelaire qu'il évoque dans ses *Projets de préface* pour *Les Fleurs du mal* et qu'il expose sous l'idée de « rhétorique profonde ». Celle-ci souhaite particulièrement, parmi d'autres, une confusion des genres artistiques qui exige des poètes de mettre à profit toutes finesses qu'ils aient pu emprunter aux arts autres que celui de langue, et avec des images ainsi superposées et imbriquées à bien des égards, d'en inventer un nouveau langage unificateur qui cherchera à assimiler les connivences entre sons, couleurs, formes et saveurs, à la sympathie même du *moi*, à la vive représentation des sentiments éphémères ainsi colorés, sonorisés et figurés. Comme ce que commente Valéry,

*Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage, et son opération qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée, comme jamais elle n'est exactement possible, — tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intenses dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle.*⁴³

ce langage n'est donc plus régi par des normes académiques, ou subordonné à la primauté descriptive, mais vient au secours d'un être qui désire s'exprimer, dans lequel « *tout (y) est charme, musique, sensualité puissante et abstraite...*⁴⁴ ». La rhétorique profonde est, pour ainsi dire, une reconception de la rhétorique, une figure de la pensée même.

La musicalité participe au surplus de la puissance de « suggestion » qui renonce dans le poème à tout but d'activités représentatives, et en fait un monde refermé sur lui-même, dont les images, les symboles mis en scène, toujours aussi indéterminables et insaisissables par manque de signification, ne seront mobilisés que pour signifier davantage, pour pourvoir être recréés auprès des lecteurs, pour « suggérer », à juste titre : « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve*⁴⁵ », avec Mallarmé, le symbolisme rejoint l'impressionnisme.

⁴³ Nous soulignons. (Valéry, Paul, *Situation de Baudelaire*, Imprimerie de Monaco, 1924, Monaco. p. 28.)

⁴⁴ *Ibid.* p. 24.

⁴⁵ Huret, Jules, « Symbolistes et Décadents : M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, 1891. pp. 55-65.

À telle enseigne que la musicalité se pratique, chez les symbolistes, de biais et de façon allusive. Et plutôt qu'un machinal artifice prosodique, elle réside essentiellement en ce que les rythmes et les accords *internes* du poème peuvent inspirer la résonance de dimension mentale en rendant en amont effervescent les sens qui sont à la fois sensoriels et émotionnels. C'est bien cette résonance ayant eu lieu à l'esprit, ce beau tressaillement spirituel qui vient constituer le contenu musical, qui « compose » la sonate poétique.

Certes, telle assertion incitant à l'obscurité textuelle, comme nous l'avons contestée, ne peut se réaliser qu'aux dépens d'une certaine interprétabilité. C'est pourquoi Mallarmé, *nec plus ultra* de la pratique suggestive, chez qui se défend la beauté pure de L'art pour l'art, est regardé comme un esprit elliptique qui néglige les liens entre ses idées et se veut différent des autres ; l'amour-propre de poètes, car personne n'a mieux justifié de notre temps le pouvoir suprême des artistes dans l'aristocratie de lettres⁴⁶.

Pourtant, nous assistons, au tournant du XIXe siècle dans les phases ultérieures de ce mouvement littéraire, à un retour des poètes à l'insistance sur une musicalité qui devrait être dans un premier temps celle du « langage », par contraste avec ce qu'il faut bien appeler une dénégation de la musique sensible, flagrante chez Mallarmé. Avec sa poésie pure, Valéry clarifie que la poésie est « *un art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille (...) au moins qu'il ne fait l'esprit*⁴⁷ », c'est dire qu'elle devrait ensuite être appréhendée dans le sens d'une recherche résultant des relations entre mots, ou plutôt, les relations des harmoniques entre eux, qui suggère, en bref, une exploration de cet ensemble du domaine de sensibilité qui est gouverné par le langage. Si la poétique valérienne, dans la mesure d'une revalorisation d'une musicalité plus intelligible, a pu s'émanciper de la tendance irrationnelle, ou de l'excès d'hermétisme d'une structure abstraite musicale, elle ne saurait toutefois se détacher du monde onirique de ses prédécesseurs, tissé par les correspondances tant horizontales que verticales :

⁴⁶ Symons, Arthur, « Stéphane Mallarmé », *The Symbolist Movement in Literature*, New York: E. P. Dutton & Company, 1919.

⁴⁷ Valéry, Paul, *Variations sur les Bucoliques*, introduction à une Traduction en vers des *Bucoliques de Virgile*, Paris, 1956. p. 19.

(...) l'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un monde, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, chacun à chacun, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale. Alors, ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent (...) musicalisés, devenus commensurables, résonants l'un par l'autre. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.⁴⁸

3. Aux confins de synesthésie

Il n'est donc plus difficile d'apercevoir à ce stade de la présente recherche, que la synesthésie, aussi polysémique qu'elle soit sous l'égide de la théorisation de correspondances, les pierres angulaires de l'édifice symboliste, diffère en majeure partie de celle qui avait été avancée en linguistique comme figure de style, dont les altérations nécessitent assurément des études consécutives supplémentaires.

Si nous rehaussons ses traits physiologiques et psychologiques tenus dans la dépendance des attributs matériels du sens, la rhétorique de synesthésie n'est au maximum qu'un point de départ pour prendre connaissance de l'objectif, un *alter ego* des « correspondances horizontales », et à elles seules, dans son système symbolique de correspondances qui force, à la réserve même de ces dernières, une inclination globale vers la transcendance métaphysique du spirituel. Segalen, croyant convenable d'appeler « primaire » et « secondaire » les deux sensations conjointes dans la synesthésie, atteste que

Jusqu'ici nous avons supposé que le second terme de nos correspondances est forcément une Image. Mais ce terme peut s'abstraire, quitter le domaine des sens, et, par une sorte d'intime

⁴⁸ Valéry, Paul et Jean Hytier, « Propos sur la poésie », *Œuvres*, tome 1, Gallimard, 1992. p. 1363.

*lévitation, devenir Sentiment. Et la science, subtile et précieuse, de ces Analogies d'un rang supérieur est la Symbolique.*⁴⁹

Selon lui, le mécanisme psychologique d'association de la sensation concomitante « secondaire », par induction de celle qui est *perçue* comme « primaire », est donc afférent aux deux catégories, dont la première est *objectivée*, possède tous les caractères de vivacité et d'extériorité d'une véritable perception — qui fait *voir* (repreçons pour exemple du sonnet le premier vers des tercets, « des parfums frais » font donc *voir* « des chairs d'enfants ») ; et la deuxième est faite d'*analogie* à l'état d'idéation — qui fait *penser* (« des parfums frais » font donc *penser* à « des chairs d'enfants »).

Or, l'affinité entre la théorie segalienne et baudelairienne est ici transparente. Toutes deux spécifient deux considérations principales à vocation définitionnelle, dignes d'être saisies ici comme une tentative de compartimenter des synesthésies dans leur sens *étroit* (qui restent en permanence parmi les organes réceptifs et les neurones périphériques) et *large* (qui a lieu de communiquer, ou font communiquer l'esprit incommunicable). Sur ce, et peut-être dans une bienveillante attention de souder les interprétations qui divergent sur la présidence du phénomène, où les uns maintiennent qu'il est *engrènement* des centres ou tout au moins *irradiations* intercentriques, et les autres répliquent qu'il est *pure association d'idées*, Segalen accentue le rôle primordial du *retentissement affectif*, en conjecturant l'existence d'un même *tonus affectif* en des images qui appartiennent à des catégories différentes (image visuelle, auditive...), mais qui s'évoquent, l'une l'autre, produisant en nous même *réaction subjective*.

Par le truchement de la mise en évidence des facteurs affectifs, Segalen émet le souhait de compenser la division dichotomique, et dirions-nous même, savante, de la synesthésie, ainsi que l'inéluctable ambiguïté sur sa définition. Mais pour l'instant, mettons à l'écart l'examen de l'authenticité et de la validité en matière de cette présomption, la complexité dans des œuvres littéraires, surtout quand notre étude actuelle ici s'agit bien de procéder à des analyses littéraires, nous demande, dans un premier temps, de ne pas tenir pour acquis cette division

⁴⁹ Segalen, Victor, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, Paris, 1902, pp. 57-90.

traditionnellement imposée, mais de la remettre en question, de l'engager dans une introspection où de nouvelles discussions seront indispensables.

Est-ce nécessaire d'*idéaler* une synesthésie, dont les avis se partagent. Certains y posent leur veto en s'obstinant à faire s'arrêter la synesthésie à sa posture naturelle d'un imbroglio sensoriel, et attendu que la sensation d'elle-même est la première étape d'une chaîne des événements cognitifs, le processus mental le plus naïf à partir duquel s'enchaîneraient ceux qui se veulent plus sophistiqués, il ne faudrait donc pas qu'elle se confonde avec les sentiments ou les émotions, faute de quoi elle donnera prise à une crise d'identité fatidique, parce que, partout, disent-ils, innombrables sont les exemples qui représentent des états d'âme ou des abstractions en prenant le détour vers les cinq sens (la mélancolie noire, la joie douce etc.)⁵⁰.

De l'autre côté, les optimistes prennent surtout position sur ce que la synesthésie est « analytique ». Dans son article discourant sur la bascule dans l'esthétique de Baudelaire avec pour fil conducteur la mutation des usages de synesthésie qui abondent dans *Les Fleurs du mal* mais s'amenuisent énormément dans le *Spleen de Paris*, Marisa Verna souligne que

*Une analyse littéraire de la synesthésie qui ne considérerait pas cette dimension [psychologique] serait, en effet, vouée à l'échec. La fusion des sens vise presque toujours, en poésie, à une fusion de l'être entier, et la « métamorphose mystique de tous les sens » est, justement, mystique.*⁵¹

Au moment où nous en viendrons à donner notre propre proposition sur ce en quoi consiste exactement une « synesthésie » dans les limites de cet essai, si nous admettons, au moins pour l'heure, que les correspondances, l'allusion, voire la musicalité symbolistes pourraient elles aussi devenir certaines particularités du phénomène, dans un mémoire ayant pour sujet d'étude Guillaume Apollinaire, il y a un autre cas qui mérite d'autant plus nos réflexions.

⁵⁰ Ici nous nous sommes servis d'un article dont le texte original est en langue chinoise. (Huang, Tao, « Délimitation et distinction de synesthésie », *Seeking Truth*, n° 5, Beijing, 1995.)

⁵¹ Verna, M., « La synesthésie dans Le Spleen de Paris. De la fusion à l'agrégation », in Bonola, A. P., Calusio, M., *Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, Archinto, Milano 2015. pp. 229-240.

Deuxième chapitre : Les synesthésies dans *Alcools*

Cependant, dans sa rudesse et sa simplicité, on trouvera les premiers éléments de la sensibilité contemporaine qui repousse à la fois la vulgarisation des choses vulgaires de tous les temps comme firent les romantiques, et l'anoblissement des choses nobles de tous les temps comme firent les classiques ; mais qui veut l'anoblissement, la poétisation, la transformation lyrique, la dramatisation de tout ce qui est vrai dans tous les temps, c'est-à-dire de tout ce qui fait partie de la sensibilité.⁵²

1. Analogie du sensible : vers une synesthésie définitoire

Si le système prononciatif d'une langue, de par ses articulations et ses intonations, ses cadences et ses harmonisations, pourrait contribuer à constituer les matériaux phonétiques sur lesquels les poètes échafaudent la musicalité, la visibilité typographique de l'écriture n'avait pas tardé, elle non plus, à préoccuper ceux qui y voyaient une nouvelle potentialité expressive et ainsi, une imminente initiative innovante par rapport à la poétique. Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, bien avant que Marinetti n'avait fait promouvoir dans sa *Manifeste du futurisme* les « mots en liberté », s'était déjà engagé dans ce mouvement que l'on qualifiera de « tentative figurative » du verbe.

Beaucoup de ces poètes s'était inspirés des caractères idéographiques orientaux : le rêve d' « harmonie imitative » de Paul Claudel suscite une réflexion sur la possibilité des « idéogrammes occidentaux », parce que « *pendant nulle démonstration ne convaincra un poète qu'il n'y a pas de rapport entre le son et le sens d'un mot, sinon il n'aurait plus qu'à renoncer à son métier*⁵³ » ; fasciné par les stèles, monuments monolithes dressés partout en bord des routes chinoises, le sinologue Victor Segalen, n'ayant jamais composé de poèmes avant ses quelques visites à l'Extrême-Orient, en avait surpris la forme artistique dont il longtemps rêvait, et du plus foncier, avec sur elles des inscriptions gravées, une merveilleuse

⁵² Apollinaire, Guillaume, « François Rude », *Poème & drame*, mars 1913.

⁵³ Claudel, Paul, *Idéogrammes occidentaux*, dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. p.90.

fonction symbolique qu'il avait cherché, et réussi à faire transplanter dans son recueil⁵⁴.

Que ce soient un cratylisme moderne ou « un chinois imaginaire », l'enthousiasme des poètes opérerait incontestablement une transition partielle du descriptif au figuratif dans le courant du XXe siècle. Sous ce patronage, et depuis qu'avait été faite la décision pour *Alcools* de supprimer la ponctuation et de libérer des vers⁵⁵ (souvenons-nous en plus de l'amitié publique qu'entretenait Apollinaire avec les peintres cubistes), les *calligrammes* semblent avoir été un fruit certain, et virtuellement prévu, d'une longue préparation réformatrice apollinaire. Si nous nous permettons d'agrèger les poèmes calligrammatiques aux implications de synesthésie, nous découvrirons que ce sont bien eux qui dévoileront l'essentiel de ce curieux concept.

1.1 De l'idéogramme lyrique au calligramme

En 1914, en se déclarant « *et moi aussi je suis peintre* », Apollinaire avait publié successivement dans les trois numéros des *Soirées de Paris* plusieurs pièces qu'André Billy croyait devoir mieux dénommer comme *poèmes figuratifs*⁵⁶, et proposé de les faire ensuite intégrer au projet éditorial d'un *Album d'idéogrammes lyriques et colorés*, jusqu'à ce que la mobilisation générale du 2 août l'ait plus ou moins retardé. Acteur de nouveauté et de surprise, et presque dans la lignée de Baudelaire, Apollinaire persévère dans la confusion des genres artistiques :

Le vers libre donna un libre essor au lyrisme ; mais il n'était qu'une étape des explorations qu'on pouvait faire dans le domaine de la forme. Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. Elle est légitime. Comment cette recherche n'intéresserait-elle pas le poète, elle qui peut déterminer de nouvelles découvertes dans la pensée et dans le lyrisme ? (...) les artifices typographiques

⁵⁴ Voir *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel, *Stèles* de Victor Segalen, et entre autres, « Pièces fausse » d'André Breton, *Mouvements* d'Henri Michaux.

⁵⁵ Nous noterons que le sixième poème « Chantre » dans *Alcools* est souvent considéré comme le premier calligramme d'Apollinaire, puisque la ligne du vers monostiche dessine l'objet désigné par le texte, « *et l'unique cordeau des trompettes marines* ».

⁵⁶ Apollinaire, Guillaume, André Billy, et Marcel Adéma, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1990. p. xxx. (Pour le reste du mémoire, nous donnons l'abréviation de *Po.* pour indiquer cette bibliographie, et pour les extraits des poèmes cités, nous noterons simplement leur pagination à la fin de citation.)

*poussées très loin avec un grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.*⁵⁷

Il ne se proclame pas pour autant inventeur des vers figurés, mais se contente seulement d'être attiré par l'idée d'une visibilité textuelle qui prélude, au sein d'un même espace, à une coexistence ou une confrontation des deux systèmes de signification distincts, ce à quoi s'attaquent certains de ses détracteurs ayant pour cible la contamination problématique du texte par le dessin.

Par l'association rigoureuse de signifié et de signifiant graphique qui lui donne corps, les idéogrammes lyriques ambitionnent en premier lieu d'imprimer dans le graphisme des mots l'image mentale (la thématique) du texte (du poème). L'*Omégaphone* dans le morceau « *Du coton dans les oreilles*⁵⁸ » reflète typiquement cette cohésion : de gauche à droite, ces dix lettres, horizontalement disposées de taille décroissante, reproduisent habilement la forme de l'appareil « mégaphone », avec à l'extrémité la « O » qui retrace l'ouverture de l'instrument (opposé à l'alpha, l'oméga allude souvent à la « fin » des choses), et phoniquement, elle retranscrit le cours et l'amplification du son qui en sort.

Ces exercices de composition, quoique divertissants, divulguent en effet que les calligrammes ont très souvent tendance à s'auto-désigner — comme celui où l'arrangement des graphies esquisse en gros le portrait d'une femme, et dont le texte s'ouvre avec la phrase « *reconnais-toi / Cette adorable femme c'est toi*⁵⁹ ». En d'autres termes, l'auto-désignation calligrammatique s'ensuit de ce que le texte dénote, construit la figure et l'identifie, verra se réduire en la simple constatation linguistique qui confirme, et *répète* l'existence de l'image. C'est ce qui conduit les détracteurs du calligramme à le définir comme tautologie, ou encore bégaiement⁶⁰.

⁵⁷ Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », 26 novembre 1917.

⁵⁸ *Po.*, p. 287.

⁵⁹ Le texte entier, et dont chaque élément de cette hypotypose féminine se trouve à leur juste place sur le buste dessiné : « *Reconnais-toi / Cette adorable femme c'est toi / Sous le grand chapeau canotier / Œil / Nez / La bouche / Voici l'ovale de ta figure / Ton cou exquis / Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adoré vu comme à travers un nuage / Un peu plus bas c'est ton cœur qui bat* ». (*Ibid.* p. 409.)

⁶⁰ Jacquot, Clémence, « Les 'idéogrammes lyriques' d'Apollinaire : une remotivation graphique du signe ? », paru dans *Elseneur*, n°27 « La poésie, au défaut des langues », Presse Universitaire de Caen, 2012. p. 95-112.

Néanmoins, il suffirait de parcourir les travaux d'Apollinaire pour nous rendre à l'évidence que les idéogrammes lyriques auto-représentatifs, en réalité, restent rares dans son répertoire. Les traits alphabétiques, source de figurations, ne sont pas à être maniés ici chez le poète comme purs éléments illustratifs ou décoratifs, bien au contraire, il est fréquent que les figures des calligrammes, se présentant parfois géométriques, tantôt abstraites, et surtout semblables à des unités spatiales autonomes disjointes qui ne se comprennent pas immédiatement, demandent à être identifiées par le texte. La préoccupation visuelle d'Apollinaire s'inscrit cependant dans un contexte de réflexion artistique :

J'ai cherché avec mes idéogrammes à retrouver une forme qui, sans être le vers libre, ne retombait pas dans le vers classique. Mes images ont la valeur d'un vers. Ils ont une forme typographique ou lapidaire déterminée...⁶¹

L'introduction de la sémiologie de l'image s'est donc très rapidement dégagée de l'artificialité auxiliaire de la sémiotique, et est amenée à la rencontre conflictuelle avec cette dernière comme étant un « vers » indépendamment valorisé. Le terme « idéogramme » ne répond plus aux besoins démiurgiques du poète car, comme le rappelle Claude Debon, « Dès Lettres-Océans (...) il s'agissait non pas d'un rapport univoque entre un référent et un signe visuel, mais d'une construction multiple, variée, débordant largement les catégories de l'idéogramme⁶² ».

L'album qu'Apollinaire avait prévu de faire publier dès 1914, s'était enfin réalisé en 1918 sous forme d'un recueil poétique portant le nom « Calligrammes », alors néologisme composé de *calli-* qui veut dire « beauté » et du suffixe *-gramme* signifiant « écrit ». « La beauté d'écriture », voici la signature qu'il appose à l'acte de baptême d'une forme poétique originale, qui lui permet d'échapper à l'imitation impuissante de la nature, « *la vraisemblance n'a plus aucune importance⁶³* », et de se tourner vers un mimésis en profondeur, où les figures qui se superposeront aux poèmes, deviendront nécessairement stylisées, généralisées et symbolisées, le *réel* propre au poète.

⁶¹ Nous soulignons. (Apollinaire, Guillaume, « Lettre privée à Fagus », citée par Henri Scepi, « Apollinaire entre le texte et l'image », *Critique*, vol. 727, n°12, 2007. p. 979.)

⁶² Debon, Claude, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris : Gallimard, 2004. p. 15.

⁶³ Apollinaire, Guillaume, (*Méditations esthétiques*) *Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

Remettons-nous à notre thèse synesthésique, une prise en compte des poèmes calligrammatiques nous interpelle avec plusieurs questions, à commencer par celle qui, en même temps que de l'entreprise de *musicalisation* verbale, vient interroger sur une synesthésie entre les différents systèmes de signes. Le *langage*, terme fréquemment employé comme leur synonyme, mais moins préférable, eu égard à ce que le langage humain parlé en est souvent sous-entendu, connote en fait, entre autres, divers systèmes de signes non-verbaux que l'homme aussi longtemps développait à des fins communicatives et esthétiques, tels que le geste, le son et la couleur — les Beaux-Arts dans son ensemble et par excellence. En ce qui concerne les synesthésies entre eux, nous l'avons évoqué, le *clavecin oculaire* du père Castel, et pour le reste, bon nombre de peintres ont cherché à traduire visuellement leurs expériences de l'écoute musicale. Dans *Du Spirituel dans l'Art*, Kandinsky rassure la constance chromesthésique : « *Les couleurs sont les touches d'un clavier, les yeux sont les marteaux, et l'âme est le piano lui-même, aux cordes nombreuses, qui entrent en vibration*⁶⁴ ». Beaucoup de ses tableaux, avec un intitulé emprunté à des œuvres musicales, organisent les couleurs de manière à pouvoir produire un effet orchestral.

De grande envergure, cette question nous invite à la spéculation sur une même origine contingente de la poésie, la peinture et la musique, mais ce dévient sans doute de notre actuel cheminement synesthésique qui se soucie surtout de la légitimité existentielle dans la synesthésie de ces procédés additifs qui agissent, émeuvent tous en dehors du langage verbal, pourtant centre de notre étude.

Si nous jugeons par l'*effet* que produisent en nous les calligrammes, le résultat pourrait paraître paradoxal : certains engendrent un effet synesthésique, étrange mais indubitable, tandis que d'autres en sont complètement incapables. Prenons cet exemple que nous fournit le recueil posthume d'Apollinaire, *Poème à Lou*⁶⁵,

*Adieu mon Lou mes larmes / tombent
Je ne te reverrai plus / jamais
Entre nous deux ma Lou se dresse / l'ombre*

⁶⁴ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Folio Essais 72, Paris : Gallimard, 2006.

⁶⁵ *Po.*, p. 412.

*Adieu mon ton mes larmes
 tombent je ne te reverrai plus
 jamais entre nous deux, ma larme, seche
 L'ombre*

Les lettres des cinq premiers mots dans le premier vers du calligramme, enfermées dans leur structure syntaxique, et donc obligées de s'accrocher l'une après l'autre, forment une ligne ascendante dont la hauteur atteinte constitue au préalable la condition *sine qua non* pour que le verbe final « tombe ». Grâce à cette « chute » spatiale du mot, Apollinaire a pu profiter du mouvement optique souvent linéaire et séquentiel de notre lecture, pour réussir à mimer, et physiquement, les tombées des larmes.

Seulement, même si nous acceptions, et à regret, que le mot « tomber » faisait partie du vocabulaire de notre proprioception de la somesthésie (*sensibilité du corps*), ou supposions, d'un autre côté, que le phonème « om » avec sa consonne occlusive « t » du verbe, étaient affectés à la reproduction du son des larmes qui choient, il serait, dans tous les cas, difficile de forcer la présence d'une connexion sensorielle, qu'elle soit du genre vue-toucher, ou de l'ouïe à la vue — peu importe combien nous en épuisons le pouvoir d'expressivité, les spécificités typographiques de « tombent », ultimement, ne feront que renforcer l'impressionnabilité textuelle et puis l'image mentale qu'elle rediffuse.

Intéressant est que l'effet d'un même mouvement *montée-descente* a varié dans le vers suivant « Je ne te reverrai plus / jamais ». L'équivalence entre vers de la construction spatiale privilégiée aussitôt une mise en relation de « jamais » et de « tombent », et propose ainsi de possibles interprétations, d'abord en référence à la forme précédente - où le « jamais » symbolisera une baisse de moral, et ensuite au contenu - où le poète, une fois encore en se doutant de ne « jamais » revoir sa Lou bien-aimée, n'aura pas pu retenir ses larmes.

En contraste avec le début du poème, ce deuxième vers semblerait éveiller jusqu'aux fibres les plus secrètes parmi nos sensations, et qui d'ailleurs ne saurait

le faire s'il était originellement mis en page, comme tant d'autres, par des règles typographiques standardisées. Malhabile, une approche éclectique nous permet de retraduire littéralement cet effet, et que nous réécrivons ainsi : « Adieu ma Lou mes larmes tombent / L'idée de ne jamais te revoir me pèse sur le cœur (...) », ainsi surgit une correspondance verticale.

L'avantage du choix de ce poème tient à ce que ses trois phrases pourraient bien faire preuve des trois phases calligrammatiques d'Apollinaire : la liaison inexorable dans la première de signifié et d'un signifiant graphiquement modifié, visant à figurer le sens du mot de façon à ce que ce dernier devienne le signe lui-même ; dans la deuxième, à mesure que le poète s'adapte à cette expression de relation bilatérale, il continue de tenter la figuration, mais cette fois des choses généralement indescriptibles ; en troisième phase, comme le démontre le dernier vers où « l'ombre », qui aurait dû « se dresser » entre les amoureux, retombe, Apollinaire entreprend d'établir la tension entre texte et image, et ce faisant, enrichit la nature doublement hybride du calligramme avec une nouvelle sémantique qui tire exactement ses énergies de cet affrontement de deux sémiologies.

Les caractéristiques et le mode d'opérer une cohabitation du graphique et du pictural, ne sont donc plus la nécessité du moindre reflet synesthésique qui puisse transparaître à travers un calligramme. L'essence réside effectivement, et pour toujours, en ce que l'image provoquée par les vocables, abstraite et *a priori* « insensible »⁶⁶, est figurée, représentée, en un mot, rendue sensible par voie visuelle⁶⁷. Elle pourrait quand même se convertir en mots (et dont nous avons traité un cas), mais il faut être conscient que cela relativisera le prix d'une perte de puissance connotative. Nous remarquons en outre que la figure des poèmes-dessins s'inscrit moins dans la visée du signe même que de la macrostructure d'imagerie poétique, où elle aura lieu d'interférer, comme composante d'un ensemble dynamique, avec des unités imaginaires (le triplet tombent-jamais-

⁶⁶ Par exemple, dans *Lettres-Océans*, c'est l'idée de rayonnement qu'Apollinaire envisage de représenter par l'isotopie de communication ; et dans *Miroir*, l'action de se regarder dans le miroir ; voir aussi le *Voyage*, l'*Éventail des saveurs*, etc.

⁶⁷ Pareillement pour une représentation par voie auditive. Figurons-nous, par exemple, l'allitération et le redoublement de consonne sifflante « s » pour rappeler le son du bruissement des branches et des feuilles, sans que le passage l'ait directement décrit.

l'ombre, en l'occurrence), ou des *imagènes*, pour reprendre l'expression de la théorie du Double Codage⁶⁸ d'Allan Paivio. Étant donné que les circonstances actuelles se sont éloignées du cadre de l'action du discours ou de l'éloquence, de la *rhétorique* en elle-même, il nous est indispensable de certifier, tout en admettant la vivacité synesthésique de cet acte sensibilisant, une différence structurale entre synesthésies.

Les calligrammes d'Apollinaire (ceux qui connaissent des effets synesthésiques, bien évidemment) visualisent le processus d'édification des synesthésies verticales : si veut s'accomplir la *synesthésisation* du poème en « (...) L'idée de ne jamais te revoir me pèse sur le cœur (...) », cette « idée » se voit obligé d'appeler une lecture réciproque jusqu'à « tombent », et pas seulement, pour qu'elle ait de la pesanteur. En passant de l'idéogramme lyrique au calligramme, Apollinaire nous convainc, en contrepartie de Segalen, d'une remotivation de la dichotomie synesthésique, et d'y instaurer une hiérarchie qui bannit fermement toute tentative unificatrice régressive entre elles.

En schématisant, et parfaitement lucide sur son incapacité de recouvrir tous les cas particuliers, nous nous efforçons de poser ici une définition de « synesthésie » plus formalisée :

Synesthésie synesthétique, un phénomène physiologique réel de motivations neuroscientifiques, par lequel deux ou plusieurs sens sont associés ;

Synesthésie perceptive, un phénomène psychologique répandu, en conséquence des caractéristiques physiologiques de l'homme, et de la contiguïté expérientielle de la réalité physique (e. g. le rouge est une couleur chaude sans doute par notre contact continu avec le feu et le soleil ; un son aigu rappelle un objet aigu, etc.) ; infrastructure des expressions synesthésiques tant figées que vives ;

⁶⁸ Proposé en 1971 par l'enseignant-chercheur canadien Allan Paivio, la théorie du Double Codage est la première théorie qui prend l'initiative de systématiser et objectiver l'imagerie mentale, selon laquelle les représentations mentales de l'homme sont associées à deux modes symboliques théoriquement distincts — le système verbal, encodé par les *logogènes* qui désignent tout ce qui a été approprié en unité langagière ; et le système non-verbal, encodé par les *imagènes*, qui renvoient aux objets, aux affaires, aux événements, tout ce qui a été perçu en unité non-langagière. (Paivio, A., *Imagery and verbal processes*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.)

Synesthésie rhétorique, délimitée dans le langage verbal, est une figure de style qui fait appel, pour définir une perception, à un terme normalement réservé à des sensations d'ordre différent ; un procédé particulier de métaphoriser, elle peut se résumer au processus où l'on rapproche analogiquement les sens, projette les impressions d'un sens (source) sur un autre (cible) ; elle obéit aux lois du changement sémantique de la linguistique ; l'interconnexion des différentes sensations dans un même récepteur, si leur écart est suffisamment grand, tend également à être considéré comme synesthésique (e. g. vert gros, rouge maigre, etc.⁶⁹), tel est souvent le cas, ou presque exclusivement, dans le sens le plus avancé, la *vue* ;

Synesthésie symbolique, subdivisée en une pluralité d'unités élémentaires imaginaires, est une capacité de décrire, représenter et symboliser, à l'aide d'une structure d'analogie sensible, ce qui est abstrait, insensible — un réel *non-être* en absence de la synesthésie ; elle ne se borne pas au langage verbal, mais peut circuler dans, et entre les différents systèmes de signes ; nous aurons l'occasion de témoigner la réactualisation du concept, paru encore d'emblée fort similaire aux correspondances verticales des symbolistes, par d'irrésistibles élans de notre poète toujours vers le moderne et l'avant.

1.2 *Le trope synesthésique et ses interactions avec d'autres figures*

En espérant avoir clarifié sur ce qu'est la synesthésie, l'avancement de la présente recherche se soumettra donc à un examen d'*Alcools* en deux étapes, alternativement à l'échelle rhétorique et symbolique, et dont la première met en place le contexte analytique pour le reste du chapitre, où les synesthésies participent à la création poétique principalement à titre de figure de style. De ce fait, il y a lieu, de manière plus scrupuleuse, d'inspecter minutieusement la qualité rhétorique de synesthésie comme *métaphore*, voire même comme *trope*, ses distinctions et ses interactions avec d'autres figures.

⁶⁹ Huang, Tao, « Délimitation et distinction de synesthésie », *Seeking Truth*, n° 5, Beijing, 1995.

Donnons suite à la contestation de la polysémie synesthésique, amorcée par celle de gustation d'Aristote et de Williams⁷⁰. Dans sa dissertation judicieuse⁷¹, bien qu'elle appelle les adjectifs qui se réfèrent, et en mesure de s'appliquer aux différentes modalités sensorielles les adjectifs synesthésiques, Rakova ne soutient pas pour autant qu'ils devraient être interprétés comme métaphoriques ou polysémiques : le syncrétisme lexical est fondé sur la manière dont la conceptualisation de notre sensorium fonctionne, il n'existe pas une « extension » d'un sens à l'autre. Par exemple, dans *température chaude, couleur chaude* et *voix chaude*, le *chaud* se rapporte toujours au concept CHAUD, psychologiquement primitif, couvrant tous domaines d'expériences sensorielles. Sa monosémie synesthésique se complète avec un autre point de Le Guern, qui souligne le rôle primordial des expériences synesthésiques perceptuelles dans la détermination linguistique de synesthésie, conclut que la synesthésie est « *la saisie d'une correspondance au niveau de la perception elle-même, en deçà de l'activité linguistique*⁷² ».

Dans ces analyses, les adjectifs synesthésiques sembleraient par conséquent n'être qu'une réflexion de la multisensorialité de notre perception, et cesseraient effectivement d'être une figure, du moins pour les plus conventionnels.

Nous nous rangeons, sans que la fonction cruciale de perception soit d'autant plus négligée, à l'opinion de Strik Lievers⁷³ qui affirme, en accentuant la différenciation de nos sens, que la synesthésie est indéniablement une figure, dans ses formes courantes aussi bien que vivantes. Le fait que la façon dont nous percevons l'extérieur s'avère souvent être un phénomène fondamentalement multisensoriel, de sorte que dans de nombreux cas, une expérience perceptuelle n'arrive pas à être attribuée à un sens unique, ne signifie pas que nos concepts sensoriels sont indifférenciés. Qu'Aristote reporte le *goût* au *toucher*, ou que Williams unisse de sa part les mots *olfactifs* au *goût*, l'utilisation des étiquettes du sens commun de l'odorat, du goût et du toucher n'aurait pas pu s'éviter — il n'est nullement besoin de postuler, en faveur des adjectifs synesthésiques où les sens

⁷⁰ Voir chap. 1, 2.1, § 10-12.

⁷¹ Rakova, M., *The Extent of the Literal : Metaphor, Polysemy and Theories of Concepts*, London: Palgrave Macmillan, 2003.

⁷² Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972.

⁷³ Strik Lievers, F., « Figures and the senses. Towards a definition of synaesthesia », *Review of Cognitive Linguistics*, 2017.

coopèrent, se mélangent et même se brouillent l'un dans l'autre, une catégorie sensorielle syncrétique.

Pour récapituler, en dépit du fonctionnement intégré de nos sens, la conceptualisation de notre expérience perceptuelle partage le sensorium en différents sens. Les descripteurs linguistiques d'expérience sensorielle ont donc tendance à être inventoriés comme relatifs à un sens ou à l'autre, en conformité avec le bon sens de notre conceptualisation du sensorium. En certains cas, tels descripteurs peuvent avoir trait à plusieurs sens comme dans l'adjectif CHAUD, dont la thermoréception, diachroniquement avant les autres, est souvent perçue comme sens dominant, son application à d'autres modalités génère donc un transfert conceptuel, une métaphore.

Le trope synesthésique justifié, il est à présent possible d'illustrer le rapport entre synesthésie et d'autres figures.

Une communauté de vues entend par synesthésie une métonymie, ou une métaphore métonymiquement motivée. Comme dans (*rouge est une*) *couleur chaude*, la contiguïté expérientielle en ferait ressortir plausiblement l'invocation au feu qui est à la fois rouge et chaud. Toutefois, cette tournure ne s'en autorise pas pour prétendre qu'elle contienne un composant métonymique. Fournir un autre exemple de métonymie, plus typique et consensuel, pourrait faciliter la compréhension de l'incompétence de contiguïté en matière de plaider de l'interprétation métonymique de synesthésie. Dans un énoncé tel que *je bois un verre*, il est manifeste que l'énonciateur fait allusion par le *verre* à son contenu. Les verres sont objets dont la fonction est de contenir quelque chose, typiquement un liquide qui, afin d'être bu, est souvent placé à l'intérieur d'un récipient. La relation entre le verre et son contenu est simplement *décrite*, rendue explicite par la métonymie — mais n'est pas créée par elle. Inversement, dans *rouge est une couleur chaude*, nulle relation entre *rouge* et *chaud* n'est préétablie, la couleur rouge ne possède pas de propriétés intrinsèques pour être chaude — la relation de *rouge* et de *chaud*, alors deux concepts indépendants, est *créée* par synesthésie.

Malgré leur divergence, il se trouve que la synesthésie et la métonymie pourraient, ou dans des situations appropriées, s'associer : la citation de Montale, « *un son de bronze tombe de la tour* » exhibe une synesthésie qui repose sur la

relation entre *son* et *bronze*, tandis que la métonymie ne concerne que le nom *bronze* (*de la tour*) et son référent. Autant dire que *un son de bronze* est une métaphore synesthésique qui comporte un mot, *bronze*, dont la référence est métonymiquement accessible.

De même, la synesthésie peut coexister avec hypallage. Proust nous offre un cas d'hypallage faisant intervenir des lexèmes sensoriels quand il voulait décrire les cheveux d'Albertine dans *La Recherche* : « *la brune sécheresse de ses cheveux* ». La connexion syntaxique entre le nom *sécheresse* et l'adjectif *brun*, plus particulièrement comme une « adjectivation transposée », initie un conflit conceptuel. Si l'hypallage est identifiée, et en renvoyant l'adjectif *brun* au substantif *ses cheveux*, cette phrase aurait interprétée comme « la sécheresse de ses cheveux bruns », ce qui, en retour, affaiblira la conflictualité synesthésique.

Il appert donc que l'hypallage coexiste avec la synesthésie de la même manière que métonymie : toutes deux sont stratégies destinées à désactiver la conflictualité synesthésique, dont la première atteint l'homogénéité par assigner, ou distribuer les termes conflictuels à leur sujet sémantique, et la dernière par agir sur la référence d'un concept saturé.

Une autre figure par laquelle de différentes expressions sensorielles peuvent être alliées est la comparaison, elle est pourtant de nature incompatible avec la synesthésie. Les comparaisons assimilent explicitement les concepts qui, aussi distants qu'ils soient, ne peuvent en aucun cas se coïncider en vue d'une éventuelle analogie que l'on s'attend à en tirer, et retiennent, même intensifient leurs dissemblances et leur incompatibilité comme des parties indépendantes. Si nous apportons une modification à cet exemple « *lumière est comme parfum* » en enlevant le comparant *comme*, une comparaison se transformera en une synesthésie et leur distinction se dessine : pendant que la comparaison présuppose et maintient la séparation des domaines sensoriels en question, la synesthésie les embrouille, compromettant leur identité originale.

2. Figures de l'analogie motivées par effets synesthésiques

Nous ne pouvons pas imaginer — et on ne le répétera jamais assez — à quelle limite d'élasticité ce fil de langage serait tendu par l'esprit des poètes débordant de créativité et d'ingéniosité. Pour Apollinaire, l'image dans les poèmes d'*Alcools* contribue à produire la même surprise que la suppression de la ponctuation, elle n'est pas par ailleurs « *pure figure de rhétorique, l'analyse sémantique de la métaphore n'en épuise pas le pouvoir de suggestion*⁷⁴ ». Il faut donc avouer qu'une lecture du recueil qui tente d'en identifier les synesthésies sans omission, et en même temps, d'examiner assez raisonnablement leurs fonctionnements dans le texte, n'est pas entièrement sans difficultés. Mais notre principale préoccupation, au bout du compte, ne consiste non plus en l'acte d'énumération ou de recensement. Cette approche de synesthésie que nous nous sommes appropriée comme centre, propose une perspective, oblique, sans doute, parce que cette voie ne semble avoir été tracée par personne (alors qu'Apollinaire est un poète bien étudié), mais aussi fondée, et sincère, qui permet les efforts analytiques de la poétique.

Nous nous engageons dans une analyse littéraire qui se structure en deux moments : d'abord, comme passe le soleil au travers du verre, nous tamisons avec la synesthésie convexe les lumières fortes et bigarrées du recueil, afin d'obtenir un rayon plus doux et homogène ; nous verrons ensuite la valeur du concept de synesthésie éclaircie par lui.

2.1 « Ces grappes de nos sens qu'enfanta le soleil... »

La rareté, ou pour le moins le peu de synesthésie dans *Alcools* pourrait s'expliquer par la défiance adoptée par Apollinaire envers et contre la subalternité et la défektivité des sens humains. Deux poèmes du recueil, « Cortège » et « Les Fiançailles » expriment clairement ce mépris à l'égard du sens, ou autrement dit, des connaissances trop immédiates que nous a enseignées le monde visible au niveau le plus superficiel de nos sens. Le hasard fait que la datation de création

⁷⁴ Apollinaire, Guillaume, Didier Alexandre, et Laurence Campa. *Alcools: poèmes 1898-1913*. Le livre de poche Classiques 33105. Paris: Librairie générale française, 2014. p. 62.

de ces deux poèmes remonte à la même période, de 1907 à 1909, où, suivant que la critique artistique et les médiations de la peinture nouvelle (de Picasso, de Matisse, de Braque...) l'emportent en proportion sur sa vie littéraire, Apollinaire, se détachant graduellement des anciennes écoles, montre une tendance de plus en plus marquée vers la promesse d'une nouvelle poésie, une tendance qui, cultivée par un désir de plus en plus urgent d'élever la versification au rang de pratique sacrée, de faire du poète un créateur nécessairement sublime, présente un contraste par rapport aux premiers poèmes du recueil⁷⁵ — un contraste encourageant, parce qu'il n'est possible qu'après un long dialogue à bout de souffle avec la tradition et la modernité, l'équilibre et la rupture, la collectivité et le *moi* du poète.

Le « Cortège » et « Les Fiançailles » ont pour but moins de confier ses sentiments des amours décevants que de rechercher et d'explorer la poésie en elle-même⁷⁶. Également pour les autres poèmes de cette période : « Crépuscule », « Poème lu au mariage d'André Salmon », « Lui de Faltenin » et « Le Brasier ». Dans le « Cortège », le poète semble se faire honneur de l'acuité de ses sens :

*Moi qui connais les autres
Je les connais par les cinq sens et quelques autres
Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers
De voir leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux
Ou leur langue quand il me plaît de faire le médecin
Ou leurs enfants quand il me plaît de faire le prophète
Les vaisseaux des armateurs la plume de mes confrères
La monnaie des aveugles les mains des muets*

⁷⁵ Les premiers poèmes du recueil d'Apollinaire, « Le Larron », « L'Ermitte », « Claire de lune » et « Merlin et la vieille femme », bien qu'ils sont souvent situés dans le sillage de la poésie décadente par leurs formes prudentes et un lyrisme discret, en font le lieu d'autant plus idéal pour s'interroger sur l'identité de poète et ses rapports avec l'humanité sous un temps nouveau, et ce, à travers un iconoclasme apollinarien contre la tradition symboliste et parnassienne : en exemple, « Le Larron » met en scène l'intrusion dans une île grecque d'un naufragé chrétien, établit ainsi l'antinomie de *Antiquité-Christianisme* pour symboliser celle de *Symbolisme-Modernité* et pouvoir condamner le symbolisme dans un style symboliste, et à l'aide d'un symbole. À la fin du poème, le voleur finit par être expulsé et le peuple insulaire lui dit « *Tu n'as de signe que le signe de la croix* ». (Certains interprètent le poème comme une prise de position qui s'oppose au Parnasse, voir Gothot-Mersch, Claudine, « Apollinaire et le symbolisme : 'Le Larron' », *Revue d'Histoire de la France*, 67e Année, No. 3 (Jul. - Sep., 1967), pp. 590-600.)

⁷⁶ Apollinaire considère d'ailleurs dans une lettre à Madeleine que « Les Fiançailles » sont « *le plus nouveau, et le plus lyrique, le plus profond* » où « *nulle femme n'a été l'objet de ce poème-là* ». (*Tendre comme le souvenir*, Gallimard, 1952. p. 74.)

*Ou bien encore à cause du vocabulaire et non de l'écriture
 Une lettre écrite par ceux qui ont plus de vingt ans
 Il me suffit de sentir l'odeur de leurs églises
 L'odeur des fleuves dans leurs villes
 Le parfum des fleurs dans les jardins publics
 Ô Corneille Agrippa l'odeur d'un petit chien m'eût suffit
 Pour décrire exactement tes concitoyens de Cologne
 Leurs rois-mages et la ribambelle ursuline
 Qui t'inspirait l'erreur touchant toutes les femmes
 Il me suffit de goûter la saveur du laurier qu'on cultive pour que j'aime
 ou que je bafoue
 Et de toucher les vêtements
 Pour ne pas douter si l'on est frileux ou non
 Ô gens que je connais
 Il me suffit d'entendre le bruit de leurs pas
 Pour pouvoir indiquer à jamais la direction qu'ils ont prises
 Il me suffit de tous ceux-là pour me croire le droit
 De ressusciter les autres (p. 75)*

Il prétend qu'il lui suffit pour connaître les autres de voir leurs pieds, leurs langues, leurs enfants, vaisseaux, monnaies, mains, lettres ; de sentir l'odeur des églises, le parfum des fleurs, le chien ; de goûter le laurier, de toucher leurs vêtements et d'entendre leurs pas, pour percer à jour leur passé, savoir leur présent et prédire leur avenir. L'exagération et une dérision ironique sont ici apparentes, parce qu'en poursuivant dans les vers suivant l'observation de ce défilé fictif de ceux qu'il aime et qui constituent précisément le « cortège », il en viendra à apprendre sa propre absence : « *Un jour je m'attendais moi-même / Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime / Parmi lesquels je n'étais pas* ». Cela étant, paradoxal est que, si le poète pouvait acquérir l'omniscience de tout homme par les cinq sens et par eux seuls, pourquoi ses derniers ne lui permettraient pas de se connaître soi-même ? Ou, est-il possible qu'un individu qui s'ignorait avant toute chose, pourrait se fier aux sens pour assurer, et justement, la connaissance d'autrui ?

Reconsidérons les objets qu'Apollinaire se donne pour une compréhension œcuménique dont la grande majorité sont essentiellement des détails minimes : « pieds », « cheveux », « langue », « monnaie des aveugles », « mains des muets »..., par un retournement insolite, la perspicacité sensorielle opère aussitôt un renoncement à soi-même. Non seulement la valeur des sens n'est pas affirmée comme le préfigurent ces deux vers « *Moi qui connais les autres / Je les connais*

par les cinq sens et quelques autres », mais dans un pêle-mêle d'articles, ils sont discrédités, dégradés et dévalorisés par cette tonalité de vanterie et de faux éloge, voient se réduire en « *l'infiniment petite science (que m'imposent mes sens)* », surtout quand ils sont effroyablement fallacieux :

(...)
Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures
Le tonnerre te sert de chevelure
Et tes griffes répètent le chant des oiseaux
Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne
Mes que yeux nagent loin de moi
Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuves
La bête des fumées a la tête fleurie
Ayant la saveur du laurier se désole
 (« Les Fiançailles », *J'observe le repos du dimanche...* p. 133)

Dans une conférence prononcée le 1913 sur la sculpture⁷⁷, Apollinaire est attentif à ce que l'impuissance des sens contraigne aussi la création artistique, fasse du sculpteur et du peintre « *des esclaves obligés d'imiter sans cesse les modèles que leurs sens, leurs yeux imparfaits mettent seuls à leurs dispositions* », alors que le réalisme étant rarement l'expression directe de nos sens imparfaits, est tiré « *non de la nature, mais issu(es) de l'imagination* ». À propos de l'imagination, cette faculté ordonnatrice qui recompose le sensible, il souscrit entièrement à la doctrine de Baudelaire. Dans la suite du discours, se montrant donc adepte de la théorie des correspondances et conscient de l'urgence d'une synthèse sensible par laquelle une sculpture nous arrive par la vue mais aussi par le toucher, il exhorte les sculpteurs à s'adresser à cet art tactile :

Il est inimaginable qu'aucun sculpteur ne se soit adressé encore au sens du toucher. (...), le tact, qui est un sens subtil, pourrait éprouver des sensations esthétiques très nouvelles. Si l'on touchait du bout des doigts comme font les aveugles pour lire un livre piqué selon le procédé Braille, le dilettante, dis-je, éprouverait des sensations intellectuelles et esthétiques à parcourir de la main des surfaces découvertes de matières très variées dont l'une aurait le grenu des murs crépis à la chaux, l'autre la tiède élasticité d'une peau féminine, l'autre la froide dureté du bronze, etc., etc.

⁷⁷ Apollinaire, Guillaume, « La sculpture d'aujourd'hui », 1913.

Si le syncrétisme du sensoriel pourrait, d'après notre critique, réparer éventuellement l'insuffisance de nos sens respectifs, il apparaîtra donc légitime que se réveillera en lui un désir synesthésique pour des « *statues sonnantes et polychromes* ».

Nous pouvons en conclure qu'au fond, ce n'est pas sur les sens qu'il jette ce regard d'incrédulité (les cinq sens occupent en revanche une place importante dans le recueil), parce qu'ils sont le dispositif perceptif qui nous est toujours propres, et ses prétendus « défauts » ne se seront jamais démentis. Ce qu'il essaie de faire convaincre, c'est la nécessité de se garder d'emboîter le pas à la monotonie naturelle, de se laisser aveugler par la réalité visible. C'est pourquoi dans « Vendémiaire », quand tout se transforme en des verres de vin pour désaltérer la soif de Paris et l'« *universelle ivrognerie* » du poète, un des verres se compose de « *ces grappes de nos sens qu'enfanta le soleil* » (p. 149). « L'infiniment petite science » des sens dans « Les Fiançailles », et que le poète ne savais pas « *comment comment réduire* », y trouve enfin le moyen de se réduire et de se purifier : en offrande, à un *moi* fort qui est la somme de toutes les traditions culturelles :

*Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines
(« Cortège », p. 75-76)*

2.2 Catégorisation des synesthésies

Pour élucider les idées d'Apollinaire qui ont été retenues à l'égard des sens, nous dirons ceci : les images synesthésiques du recueil, comme chez les symbolistes, ne sont point conçues et mobilisées pour favoriser la description du monde objectif, c'est dire que le fonctionnement et les associations des sens ne se subordonnent pas à la réalité sensible, mais se conforment uniquement aux besoins d'un ordre expressif, soit de souvenir ou de lyrisme. En attendant que les facteurs objectifs de la sensibilité soient dégagés, nous n'espérons pas pour autant

en dépasser les justes limites avec un excès d'exclusion. La synesthésie perceptive, représentant presque toute objectivité qui puisse participer de l'opération synesthésique, devrait exercer intégralement son action dans une étude restant à accomplir sur les synesthésies rhétoriques concrètes d'*Alcools*.

Cette prise en considération de l'objectif nous permet de mettre en avant quatre types de synesthésie selon les différents degrés de leur objectivité. Elle revêt en supplément une valeur stylistique en mettant au point une similitude « bande spectrale » graduée par cette catégorisation quadripartite pour situer et caractériser le *style* des enchevêtrements des sens. Avec la progression de cette bande qui incarne pertinemment une *stylistisation* de métaphores synesthésiques, les synesthésies rhétoriques du recueil qui nous éloignent aussi progressivement de l'espace interprétatif, tendent tout autant à être remises dans leur texte qu'à appeler au secours les expériences biographiques du poète⁷⁸. Et la catégorisation des synesthésies se présente comme suit :

La synesthésie qui se fonde sur l'*analogie directe*. Ce genre de synesthésie concerne généralement les sens jugés les plus avancés de nos appareils sensoriels : la vue et l'ouïe, la couleur et le son. Le son possède une belle capacité descriptive de faire apparaître dans notre champ de vision les couleurs, certes, mais aussi les textures et les formes⁷⁹ : bien que incorporel dans son état naturel, il se transmet toujours dans l'espace tridimensionnel où la quantité, l'intensité et la position acoustique décident de ses modes de propagation et nous affectent ainsi sur leur perceptions spatiales (e. g. *petit / grand bruit, flots sonores...*). C'est bien cette spatialité intrinsèque au son qui féconde d'éventuelles associations visuelles et qui, demeurant seulement au niveau perceptif, ne saurait rapprocher le son et l'image qu'à travers les éléments purement physiques, sans qu'une conscience plus profonde ou des facultés intellectuelles y aient participé.

⁷⁸ Cela nous donne l'impression que les synesthésies dites « moyennes » ou « vulgaires » semblent plus capables de se décontextualiser et faire l'objet d'examen comme autonomes, alors que Philippe Dubois réplique que « toute métaphore tend toujours à devenir une métaphore filée », ce qui exige toujours l'appui de textes pour une réduction de la polysémie métaphorique. Nous y reviendrons.

⁷⁹ Rappelons-nous les passages de la partie précédente où nous avons discuté sur les synesthésies entre les différents systèmes de signes et évoqué les peintures chromesthésiques de Kandinsky.

- (1) *Et Lyon répondit tandis que les anges de Fourvières / Tissaient un ciel nouveau avec la soie des prières // Désaltère-toi Paris avec les divines paroles / Que mes lèvres le Rhône et la Saône murmurent* (« Vendémiaire », p. 150)
- (2) *Quand les heures tombaient comme les feuilles / Du cep lorsqu'il est temps j'entendis la prière / Qui joignait la limpidité de ces rivières* (« Vendémiaire », p. 152)
- (3) *Des cloches aux sons clairs annonçaient ta naissance / Vois / Les chemins sont fleuris et les palmes s'avancent / Vers toi* (« Un Soir », p. 126)
- (4) *Pour la fête du curé la forêt là-bas / Grâce au vent chantait à voix grave de grand orgue* (« Les Femmes », Rhénanes, p. 123)

Prenons pour exemple ce premier extrait du « Vendémiaire ». Le verbe « murmurer » met en relief la continuité et la légèreté de ces « divines paroles » qu'émanent la bouche composée surnaturellement de deux rivières lyonnaises, alors les caractéristiques qui contribuent à faire rapprocher les « prières » de la « soie ». À partir de cette synesthésie directement analogique, Apollinaire introduit par ailleurs dans cette scène chimérique une religiosité qui assimile les anges tournoyant sur la colline de Fourvière à des tisseurs affairés à élaborer le ciel comme un tissu. Sans compter la variété qu'une pareille analogie pourrait offrir à la création poétique, les significations que transmet un son souple, « limpide », « clair » et « grave » sont nettement accessible.

La synesthésie qui se fonde sur l'*analogie associative*. Nous donnerons le nom de synesthésie *espace-temps* si deux choses se présentent sous un même espace-temps dont l'une fait penser à l'autre ; si une chose se présente souvent en compagnie d'une autre jusqu'à ce qu'elle établisse un lien instinctif entre elles, et que la simple apparition de cette première en suggère la dernière, ce sera dont la synesthésie *cause-effet*.

- (1) *Les brebis s'en vont dans la neige / Flocons de laine et ceux d'argent* (« Marie », p. 81)
- (2) *Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste / Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ / C'est le beau lys que tous nous cultivons / C'est la troche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent / C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère / C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières* (« Zone », p. 40)
- (3) *Enfin Ô soir pâmé Au bout de mes chemins / La ville m'apparut très grave au son des cloches* (« L'Ermite », p. 102)

Les deux parties concernées dans le premier fragment se trouvent réellement dans le même espace-temps : en raison de la blancheur de neige et de fourrure animale, le troupeau des « brebis » se fond avec l'endroit enneigé, adoucit les « flocons de neige » et sans doute également la couche de neige qui tapisse la terre de manière à ne plus pouvoir distinguer si c'est les flocons de neige ou les flocons de laine qui tombent à profusion⁸⁰ ; le deuxième provient de la « Zone » et d'un passage où Apollinaire se remémore son enfance et son ancien camarade de collège René Dalize, avec qui ils aiment « *rien tant que les pompes de l'Église* » et se plaisaient à un certain mysticisme d'adolescents qui est plus goût du pittoresque que véritable foi. Ainsi commence une litanie qui célèbre le Christ, marquée par l'anaphore de « C'est ». Nous discernons une effective synesthésie espace-temps dans « C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières ». Dans les textes liturgiques, la croix est souvent comparée à l'arbre, sous l'emprise duquel chez Apollinaire, les « prières » acquièrent à la fois la forme des feuilles et la substance d'engrais.

En matière de la synesthésie *cause-effet*, nous pourrions l'entendre plus ou moins à la lumière du conditionnement pavlovien, qui s'intéresse à l'apprentissage dû à l'association entre des stimuli de l'environnement et les réactions automatiques dans l'organisme : le soleil et le feu, nous les avons évoqués à maintes reprises, ont les propriétés dominantes à la fois visuelles et tactiles, et comme nous sommes en contact continu avec eux, une connexion nerveuse s'est instaurée en conséquence entre leur *rouge* et leur *chaleur*, qui désormais déclencherait en nous l'impression thermique chaque fois à la rencontre de cette couleur rouge, et *vice versa*. Il est donc relativement aisé de comprendre la « torche aux cheveux roux ». À ce roux de chevelure se superpose une autre image moins synesthésique mais plus violente de *sang*, parce qu'une tradition prête au Christ la rousseur en signe de persécution.

La synesthésie qui se fonde sur l'*analogie indirecte*. L'analogie indirecte insiste principalement sur les expériences affectives que nous confère le sentiment

⁸⁰ Nous noterons que cette thématique de neige est reprise dans « La Blanche neige » (p. 82), où Apollinaire rapproche la neige des plumes d'oie par la blancheur commune et opère encore une fois cet adoucissement synesthésique, en jouant sur l'expression courante dans le midi de la France « *Le bon Dieu plume ses oies* » qui signifie exactement « il neige ».

des choses extérieures — joie, chagrin, admiration, répugnance, beau, laid, jugement de valeur — de sorte qu'elles s'inscrivent dans la mémoire souvent sous la double forme de l'image et de l'émotion. De diverses réalités, reçues par les organes sensoriels chacun de leurs manières encore différentes, pourraient pourtant y provoquer une même sensation, alors que cette sensation serait ensuite en mesure de les desservir à son tour comme étant un centre de communication. Le même *tonus* affectif des images, pour faire référence à Segalen, qui leur sert d'intermédiaire et les fait correspondre l'une avec l'autre.

- (1) *Et je marche je fuis ô jour l'émoi de l'aube / Ferma le regard fixe et doux de vieux rubis / Des hiboux et voici le regard des brebis / Et des truies aux tétins roses comme des lobes* (« L'Ermite », p. 102)
- (2) Il est mort écoutez *La cloche de l'église / Sonnaient tout doucement la mort du sacristain* (« Les Femmes », p. 124)
- (3) *Les inscriptions des enseignes et des murailles / Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent* (« Zone », p. 39)
- (4) *Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille / Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie* (« Zone », p. 41)

Le contexte du premier extrait exemplaire nous permet de déterminer que la fermeture des yeux de l'« émoi de l'aube » et du « jour » représente la tombée de la nuit, et ce « regard » est donc les lumières crépusculaires qui fait une impression agréable à l'esprit du poète — une impression de « doux », l'adjectif qui s'applique étymologiquement moins à la vue qu'au goût, au toucher (« de vieux rubis »), ou à l'ouïe (des « hiboux »)⁸¹. C'est ce même sentiment de la douceur qui les relie, et par lequel se poursuit l'enchaînement d'analogies seulement de manière plus abstraite : la douceur de la docilité (« des brebis ») et de la maternité (« des truies aux tétins rose »).

La synesthésie qui se fonde sur l'*analogie empathique*. L'empathie, traduite du mot allemand *Einfühlung*, désigne dans son sens original « la projection mentale de soi-même dans un objet extérieur — une maison, un vieil arbre nouveaux ou une colline balayée par les vents — auquel on s'associe

⁸¹ Ici l'enjambement équivoque des vers donne lieu à une autre possibilité d'interprétation : nous pouvons considérer « vieux rubis » et « des hiboux » comme une seule locution métaphorique qui est soi-même une synesthésie.

*subjectivement*⁸² ». Sur ce, la synesthésie empathique se distingue ainsi par la subjectivité prépondérante qui n'aurait plus besoin d'une quelconque base objective, analogique ou causale pour jeter le pont entre les deux parties synesthésiquement concernées. Si les facteurs affectifs dans les synesthésies indirectes pourraient encore s'éclairer par l'identification des choses comparées, ceux des synesthésies empathiques ne sauraient se manifester, et d'une faible chance, que par recourir au contexte et à l'herméneutique.

- (1) *Un soir passant le long des quais déserts et sombres / En rentrant à Auteuil j'entendis une voix/ Qui chantait gravement se taisant quelquefois / Pour que parvînt aussi sur les bords de la Seine / La plainte d'autres voix limpides et lointaines* (« Vendémiaire », p. 149)
- (2) *Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris / Je buvais à pleins verres les étoiles*⁸³ (« Les Fiançailles », *Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris*, p. 129)
- (3) *Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire* (« Nuit rhénane », *Rhénanes*, p. 111)

2.3 La synesthésie dormante

En effet, à part ces exemples synesthésiques que nous avons présentés et classifiés ayant pour indice les vocabulaires sensoriels bien déchiffrables, nous remarquons, entre autres, une existence des métaphores qui, mettant à part leur structure analogique relativement plus patente et sensible, donc relativement plus immédiate et superficielle, recèlent une relation de ressemblance implicite mais véritablement plus constructive car c'est elle qui les génèrent à l'origine — et elle est synesthésique. Attendu que cela nous demande l'effort de mettre au jour l'intersection dissimulée à l'intérieur des métaphores, nous nous permettons de désigner ce genre de synesthésie sous le terme de *synesthésie dormante*. La raison de cette dénomination consiste en ce qu'elle sont de nature à se mouvoir et à être

⁸² Le terme fut utilisé pour la première fois par le psychologue allemand Robert Vischer en 1873. (Ricard, Mathieu, *Plaidoyer pour l'altruisme*, Nil, Paris, 2013. p. 48)

⁸³ Sur des synesthésies fondées sur la connaissance du goût, voir surtout « Vendémiaire » (p. 149)

mue, mais reste arrêtée et fixée, c'est à notre tour de la réveiller ou canaliser (si l'on se réfère à l'expression de l'eau dormante)⁸⁴.

La génétique de la plupart des synesthésies dormantes dans le recueil devrait être attribuée à la multisensorialité des mots imagés. Notre premier exemple sera ces deux vers dans « L'Ermite » :

*Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher
Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses
(...) (p. 100)*

En apparence, le parallèle se fait dans le même sens et n'implique rien d'autres que les perceptions visuelles de la forme, la couleur et la figure. Il est valable, certes, mais avec le verbe en impératif « flagellez » qu'Apollinaire a pris soin d'y insérer pour prier le « Seigneur » céleste de châtier les « nuées » trop aguichantes comme les « culs », nous osons ainsi conjecturer sur une opération d'aliénation sémantique plus cruciale et plus profonde qui est fondée sur une synesthésie *vue-toucher* — les nuées sont douces. L'introduction voluptueuse des fesses n'est ici que pour consolider la sensibilité de cette base analogique et synesthésique, et pour, sûrement, l'effet de la surprise des images.

Souvenons-nous des discussions dans la partie précédente sur l'identité problématique de la synesthésie, parce que la détermination synesthésique de l'expression « les nuées sont douces » pourrait faire l'objet de désaccord. Il n'est nullement contestable qu'un objet ou un phénomène nous arrive par voies sensorielles multiples, la multisensorialité de la réalité perceptive est admise. C'est au cours du processus de sa conceptualisation où a lieu la différenciation des impressions confuses et désordonnées de cet objet ou de ce phénomène, parce que nos *sens* sont communément considérés comme séparés. Par conséquent, la perception la plus dominante et la plus essentielle ne tend à devenir un concept que dans le cadre d'un seul sens, et prioritaire, qui prime sur les autres perceptions de l'objet ou du phénomène — quand l'expérience tactile des nuages

⁸⁴ Il faut faire observer la différence entre les expressions de la synesthésie dormante et la métaphore dormante. Tandis que la première se penche principalement sur son côté « non-activé », la dernière est largement employée pour signifier les métaphores courantes, stéréotypées, et parfois lexicalisées.

est encore étranger à la plupart de manière générale, le mot « nuées » est donc évidemment caractérisé visuellement.

L'acquisition d'une telle synesthésie dormante pourrait parfois se servir de clé à l'interprétation textuelle. La pièce maîtresse du recueil, « La Chanson du mal-aimé » qui commémore l'amour d'un Apollinaire de vingt ans pour son Annie Playden, nous en offre ces trois étonnants vers plaintifs :

*Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
(...) (p. 59.)*

De même, si nous nous contentons de ne nous représenter que l'image du « soleil » superposée par celle de la « lyre », et prendre isolément ce torride mois de juin pour cause de la brûlure qui s'abat, la précieuse poéticité de cette phrase nous échappera avec l'omission d'une architecture synesthésique interne : la présence simultanée de la lyre et des « doigts » par eux-mêmes annonce avec précision que ce n'est pas naturellement l'éclairage solaire qui endolorit les doigts du poète, mais il s'identifie à Orphée étant fils d'Apollon qui joue affectueusement de cette « ardente lyre » de soleil — et dont les rayons peuvent en effet être vus comme les cordes de l'instrument. Et comme la lyre est souvent symbole de l'art poétique, le rapprochement à la rime de « lyre » et de « délire » ne manque pas d'intérêt : le poète assumant que sa poésie entraîne une perte de rapport normal au réel, un égarement, des divagations. Écrire des vers à la façon dont Orphée joue de la lyre du soleil, les doigts endoloris parce que c'est une chanson du mal-aimé qu'elle chante, triste et mélodieuse.

Pour plus d'exemples :

- (1) *Sache nos cœurs sache les jeux que nous aimons / Et nos baiser quintessenciés comme du miel (« L'Ermitte », p. 103)*
- (2) *Voie lactée ô sœur lumineuse / Des blancs ruisseaux de Chanaan / Et des corps blancs des amoureuses / Nageurs morts suivrons-nous d'ahan / Ton cours vers d'autres nébuleuses (refrain de « La Chanson du mal-aimé », p. 46)*
- (3) *Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur / Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels (« Zone », p. 43)*

2.4 La métaphore filée

La méthodologie que nous avons jusqu'ici proposée n'est utilisée que pour l'identification des synesthésies ou, par l'acte de leur catégorisation, mieux en appréhender les unités de trope synesthésique, ce qui effacerait plus ou moins leur contextualité et les astreint à l'isolement comme étant des citations exemplaires privées de l'accès à des effets rhétoriques d'un rang supérieur. Ici nous envisagerons donc de les réintroduire dans leur cadre syntagmatique, ou plus concrètement, de passer à l'examen de ces métaphores synesthésiques de nature à circuler, à continuer, à *filer*, « *qui s'étend à un ensemble plus ou moins long, d'une ou plusieurs phrases en utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent*⁸⁵ ».

Dans son article « La métaphore filée et le fonctionnement du texte »⁸⁶, Ph. Dubois reprend la notion de « métaphore filée » antérieurement traitée par M. Riffaterre⁸⁷ en 1969, et en voulant révéler l'égalité des parties comportées dans l'opération métaphorique qui constituent un fondement sémantique capital pour un « mécanisme à fonctionnement transphrastique » de la métaphore, il essaie de donner une définition de la métaphore filée plus analytique et plus structurée que celle de Riffaterre. C'est bien avec l'aide de cette théorie de métaphore filée que nous procéderons à notre analyse synesthésique.

Dubois s'insurge en premier lieu de ce que les terminologies courantes de la métaphore reflètent une certaine hiérarchie entre les constituants du procès métaphorique, qu'elles soient composée des paires : signifié de *départ* et d'*arrivée*, sens *propre* et *figuré*, ou *teneur* et *véhicule*. En ce qui concerne le signifié *intersectif*, pour reprendre le terme de la première nomenclature, ou la *base* de la troisième, Dubois estime qu'ils ne sont pas non plus convenablement appelés

⁸⁵ Robrieux, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998. p. 25.

⁸⁶ Dubois, Philippe, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, n° 43, 1975. pp. 203-231.

⁸⁷ La définition que Riffaterre donne à la métaphore filée se formule selon deux critères, l'un syntaxique tandis que l'autre sémantique : « *une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe — elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive — et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série* ». (Riffaterre, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, 1969. p. 47)

parce que la métaphore n'est pas seulement un dynamisme à sens unique, mais un pur dynamisme dont l'ordre de succession significative est bien *réversible* et son intermédiaire sémique est fondamentalement *actif*. En considérant que la métaphore est une *opération* comme tout trope, Dubois propose une terminologie qui peut se soustraire à la hiérarchie entre les termes et respecte le rôle agissant de l'intersection : l'*opérande*, l'ensemble sémique de départ (le sens propre, la teneur) ; l'*opéré*, l'ensemble sémique d'arrivée (le sens figuré, le véhicule) ; et l'*opératif*, l'intersection sémique (la base), qui assure la liaison entre les deux ensembles.

C'est bien sous l'effet de cette réversibilité qu'il est impossible de renvoyer à leur juste position rhétorique les différents constituants d'une métaphore isolée de son paradigme. Dubois recourt ici à la plume de Desnos pour un exemple de la polysémie métaphorique causée par la réversibilité : « *une neige de sein* ». L'opératif *blancheur* de la métaphore, s'il est ici détecté sans difficultés, ne peut guère contribuer à déterminer si neige est l'opérande et seins l'opéré ou si c'est l'inverse. Ce n'est par référence à son contexte paradigmatique et selon une lecture linéaire qu'il serait possible d'imposer une direction à l'unité rhétorique théoriquement réversible.

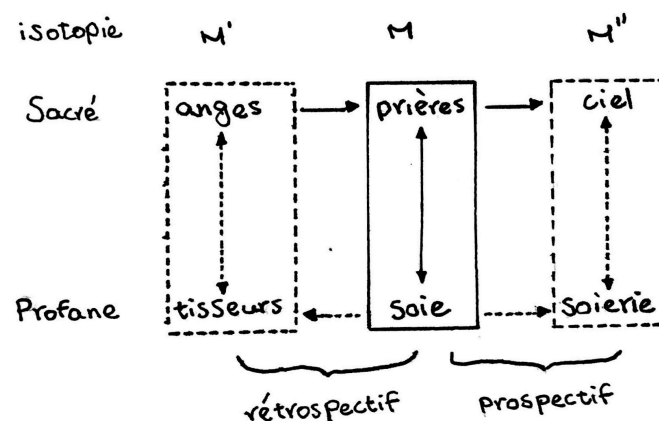
Il convient de noter que, aussi convaincante qu'elle paraisse, toutefois, dans l'opération des métaphores synesthésiques dont nous nous préoccupons, cette réversibilité se verra plus ou moins entravée en raison des motivations cognitives, ou des lois linguistiques de la distribution hiérarchique que nous avons exposée plus haut⁸⁸. Il est vraisemblable qu'elle devrait se baser en grande partie sur deux images suffisamment concrètes ou au moins bien sensibles. Réutilisons l'extrait du « Vendémiaire » qui a servi du premier exemple pour l'analyse du type de la synesthésie directe :

*Et Lyon répondit tandis que les anges de Fourvières / Tissaient un
ciel nouveau avec la soie des prières // Désaltère-toi Paris avec les
divines paroles / Que mes lèvres le Rhône et la Saône murmurent*

⁸⁸ Sur la distribution hiérarchique des synesthésies, voir chap. 1, 2.1, §3 ; Dans des cas où la métaphore s'effectue à des fins cognitives, nous constatons que l'opérande sera effectivement un « signifié de départ » car il est mobilisé pour faire *connaissance* d'un « signifié d'arrivée » souvent abstrait et insaisissable. Nous y reviendrons dans la première partie du dernier chapitre.

Pour réaliser un isolement de métaphore, nous ne retiendrons que ceci : « la soie des prières ». Nous découvrirons clairement que la directionnalité sémantique de cette métaphore, bien que implicite et à court de préalable contextuel, est quand même tendancieuse (« les prières sont comme la soie », une métaphore indexée fondamentalement dans la classe de Sacré). Mais ce n'est pas dire qu'une métaphore d'ordre renversé (« la soie est comme les prières », indexée dans la classe de Profane) y est totalement impossible, notre point est ici fait simplement sur ce que la réversibilité métaphorique ainsi que la réduction contextuelle de la polysémie rhétorique sont à prendre avec précaution.

Poursuivons le développement de la théorie filée qui, après que ce premier moment où la lecture linéaire d'une métaphore enchaînée à leurs syntagmes atténue la polysémie rhétorique, entre dans un second temps où la réversibilité interne de la métaphore en question, encore elle, rétroagit sur le contexte en proposant la possibilité d'une lecture rétrospective tout à fait légitime, et engendre ainsi une expansion de sens à l'inverse de la réduction sémantique dans le précédent. C'est ce que Dubois appelle « *la ré-activation métaphorique du contexte* ». Contentons-nous de ne prélever que cette syntaxe qui contient notre métaphore « les anges tissaient un ciel avec la soie des prières » pour faciliter la démonstration. En remontant le texte, une seconde lecture générée par la métaphore inversée « la soie est comme les prières » dans la classe de Profane, ferait apparaître rétrospectivement que les anges et le ciel peuvent être compris comme des métaphores, les premiers des tisseurs, et le second de la soierie. De ce fait, une ré-activation prospective est aussi concevable, il suffit de réorganiser les syntagmes de la phrase en « les anges (utilisent) la soie des prières (pour tisser) un ciel », ce qui nous permet de figurer ainsi :



Ce schéma rappelle le dynamisme d'un texte successivement intervenu par une métaphore et sa réversibilité rétroagissant : les flèches unidirectionnelles du premier axe indiquent le sens de la lecture linéaire, jusqu'à ce que la cohérence isotopique soit interrompue par un lexème incompatible, un *classème* impertinent, — c'est donc la perception de la métaphore primaire *prières-soie* (M) ; ensuite, les flèches bidirectionnelles insistent sur l'interaction des constituants métaphoriques internes qui permettent et suggèrent une seconde lecture rétrospective (et aussi prospective) à partir de la « M » qui diffuse et projette la polysémie sur le contexte tout en entier, et donne lieu aux métaphores dérivées *anges-tisseurs*, *ciel-soierie* (M', M'', M'''...) — c'est la ré-activation du contexte par la réversibilité métaphorique qui fait apparaître des classèmes d'une seconde isotopie. Sur ce, Dubois conclut qu'« *une telle capacité d'ensemencement sémantique d'un texte est liée évidemment au fait que la métaphore fonctionne comme une connexion entre deux isotopies* », et comme toute unité discursive est virtuellement susceptible d'engendrer une isotopie, il peut suffire d'une seule métaphore pour rendre un texte totalement polysémique (bi-isotope), ce qui le conduit enfin à déterminer un principe fondamental pour la rhétorique : « *toute métaphore tend toujours à devenir une métaphore filée* ».

Il est clair maintenant que les unités constitutives de la métaphore filée, grâce à sa structure et son fonctionnement interne, n'ont pas nécessairement besoin d'une existence manifestée à la surface du discours — aucune des unités « *tisseurs* » et « *soierie* » n'a été annoncée. Mais pour être explicatif en faveur d'un « *réseau des relation rhétoriques* » que Dubois traite en dernier lieu, considérons qu'elles sont originellement déclarées et apportons, encore une fois, une modification à notre exemple en le réécrivant comme « *les anges sont les tisseurs, les prières leur soie* ». Dans cette nouvelle proposition sont posées deux métaphores : l'opérande *anges* et l'opéré *tisseurs*, liés par l'opératif dit *affaires* (les premiers à danser et les derniers à élaborer) ; l'opérande *prières* et l'opéré *soie*, liés par l'opératif dit *légèreté* (ou *continuité* comme nous l'avons évoqué). Les deux opérandes pourraient être vus comme des synecdoques d'un ensemble englobant (par exemple, « *remplissage de prières* ») auquel ils appartiennent, semblablement pour les deux opérés (susceptibles d'être englobés dans « *fabrication de soie* »). Par l'intermédiaire de leurs constituants, nous remarquerons que ces deux ensembles

(et n'oublions pas le rôle que joue ici la réversibilité métaphorique pour qu'ils apparaissent et se complètent) sont eux-même en relation métaphorique, dont l'opératif pourrait être celui de *élaboration*. Ainsi, nous sommes en mesure de réordonner le fonctionnement de cette métaphore filée selon un processus où le rapprochement des ensembles englobants *remplissage-fabrication* est quant à lui devenu la métaphore primaire qui engendre des métaphores dérivées telles que *anges-tisseurs* et *prières-soie*, et que nous pouvons, tout naturellement, poursuivre l'engendrement, le *filement* des métaphores : sur le mode référentiel où l'église sera le métier à tisser, et le Dieu sera l'inspecteur, le son du chœur un fil de couleur différente ; ou sur le mode conceptuel, on pourra dire qu'une foudre en ciel est un déchirement de tissu. Une fois ont été identifiées les différentes relations rhétoriques de l'œuvre, nous pouvons, par la réitération continue de celles-ci, en épuiser toutes les possibilités, ce qui implique l'existence d'un système de prévisibilité construit précisément sur ce « *processus d'autogénération* » qui « *donne à la métaphore filée une richesse analogique potentielle des plus élevées* ».

Le fait que nous nous sommes vus souvent obligés d'apporter sans cesse de petites modifications à notre exemple (bien que parfois elles sont mobilisées à des fins d'illustration) pourrait refléter la complexité des métaphores filées dans des œuvres poétiques. Nous constaterons que les poètes ont toujours tendance d'accomplir spontanément cette répétition des relations rhétoriques de sorte que le poème apparaisse comme un exercice de filement métaphorique déclenché par une métaphore mère qui les a antérieurement attirés. Tel est le cas de *lune-miel* dans « Clair de lune » (p. 137) :

*Lune mellifluente aux lèvres des déments
 Les vergers et les bourgs cette nuit sont gourmands
 Les astres assez bien figurent les abeilles
 De ce miel lumineux qui dégoutte des treilles
 Car voici que tout doux et leur tombant du ciel
 Chaque rayon de lune est un rayon de miel
 Or caché je conçois la très douce aventure
 J'ai peur du dard de feu de cette abeille Arcture
 Qui posa dans mes mains des rayons décevants
 Et prit son miel lunaire à la rose des vents*

En dépit de la multiplicité des métaphores que puisse offrir le poème, le premier syntagme nominal « lune mellifluente » annonce dès le commencement sa position

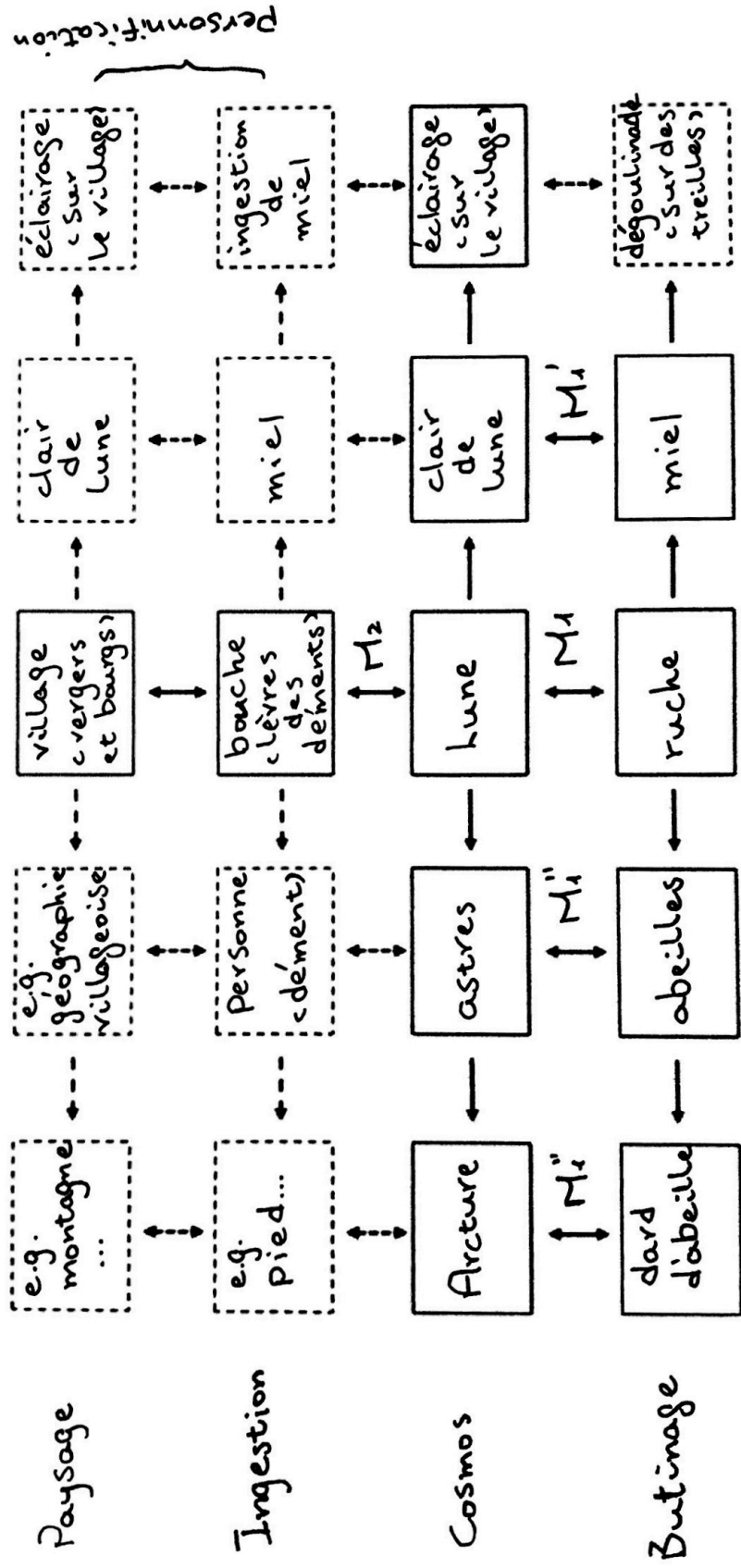
dominante sur cette pièce lunaire tout entière avec l'analogie faite entre *lune* et *ruche* (l'épithète « mellifluent » est sans doute emprunté du bas latin *mellifluus* qui signifie « d'où coule le miel »). En renvoyant l'opérante et l'opéré selon leurs propriétés synecdochiques dans leur ensemble englobant, on aura en main une métaphore primaire qui assimile *corps célestes* à *butinage*⁸⁹, et féconde la prolifération des métaphores particulières dont profite Apollinaire à composer le reste du poème : chaque rayon qu'émane la lune est un rayon de miel qui coule de la ruche, les astres sont la colonie d'abeilles dont l'Arcture, l'étoile la plus brillante qui se trouve en bas dans la partie pointue de la constellation du Bouvier, incarne parfaitement le dard d'abeille. Il aurait toutes les raisons pour continuer : le Sirius de la constellation du Grand Chien est l'antenne d'abeille, la Voie lactée leur reine, les nébuleuses figurent les fleurs mellifères qui dispersent du pollen dans ce jardin de l'Univers...

Rien n'empêche que cette base synesthésique de *lune-miel* n'enfante une autre série de métaphores aussi passionnante que la précédente qui s'y superposera et complexifiera les interactions correspondantes des objets constitutifs dans cette scène nocturne et rêveuse. Nous faisons face décidément à une deuxième structure filée de métaphore *éclairage lunaire (de la lune-ruche)* et *ingestion*. L'ensemble de l'ingestion, étant lui-même une personnification métaphorique, fait des « vergers » et des « bourgs » la personne qui s'alimente de clair de lune miellé et fait des treilles dont dégoutte « ce miel lumineux » la bouche qu'elle n'a pas eu le temps de s'essuyer à cause de la voracité. Loin de voir son existence écartée, cette deuxième métaphore est étroitement rattachée à la première par l'intermédiaire de la *lune* centrale, ce qui nous permet de concevoir une métaphore entre trois ensembles⁹⁰ englobants *butinage-cosmos-ingestion*⁹¹ et de découvrir ainsi, non sans étonnements, des relations entretenues par la lune et la bouche, le village et la ruche, ce qui fait preuve de la réversibilité métaphorique et explique les « lèvres des déments » qu'Apollinaire a attribuées à la lune dans le vers qui ouvre le poème.

⁸⁹ Il faut noter que la prétendue « métaphore primaire » reposant ici sur deux ensembles diffère de celle qui est perçue premièrement dans une lecture linéaire et que nous dénommons également une métaphore primaire. La première parle de la structure tandis que la seconde de la diachronie.

⁹⁰ Ou quatre, si nous tenons en compte la personnification du village.

⁹¹ Voir la figure sur la page suivante. Cette figure, ainsi que celle sur la page 52, toutes deux sont modelées sur la structure originellement proposée par Ph. Dubois, *op. cit.*



Réseau des relations rhétoriques dans « Clair de lune »

Parmi tous les passages synesthésiques du recueil *Alcools* qui peuvent potentiellement s'offrir à l'interprétation de la métaphore filée, nous présentons surtout celui-ci parce qu'il fait partie des motifs les plus récurrents de la poésie apollinarienne :

*Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
La lumière est ma mère ô lumière sanglante
Les nuages coulaient comme un flux menstruel*⁹²
(« Merlin et la vieille femme », p. 88)

En ce qui concerne les unités synesthésiques métaphoriquement constitutives, cette approche inaugurée par la théorie de la métaphore filée laisse songeur. Même si les deux fragments poétiques que nous avons introduits présentent effectivement deux synesthésies rhétoriques (*prières-soie*, *lune-miel*) qui jouissent d'ailleurs d'une importance considérable dans leur poème respectifs, nous avons pourtant l'impression qu'elles ne sont qu'un effet accessoirement incitées par l'entremêlement des métaphores toujours régénérées. Autrement dit, l'effet synesthésique semblerait être toujours garanti virtuellement par la répétition des relations rhétoriques, ou plus précisément, la répétition sur le mode conceptuel de la métaphore et l'autocomplétion de l'image qu'elle met en scène. Nous espérons donc, au moment où nous entrons dans le dernier stade du mémoire, faire ressortir le rôle qu'interprète le *conceptuel* qui pavera la voie à la synesthésie symbolique.

⁹² Sur la thématique de la menstruation et l'impureté féminine, voir « Zone » (p. 41) : « *Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées / C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté // Entourée de flamme ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres / Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre* », et « L'Ermitte » (p. 103) : « *Et j'absous les aveux pourpres comme leur sang / Des poétesses nues des fées des fornarines* » ; sur la synesthésie vue-proprioception, voir surtout ces trois vers de « La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock » de T. S. Eliot : « *Allons-nous en donc, toi et moi / Lorsque le soir est étendu contre le ciel / Comme un patient anesthésié sur une table* » (traduit de l'anglais par Pierre Leyris.)

Troisième chapitre : Sensibilité de l'universelle analogie

Je suis tout à fait hostile à l'art mercenaire de l'imitation, art qui a châté, par exemple, la littérature chinoise et l'a rendue impuissante. Je suis, oui, partisan d'imiter la nature, mais seulement par l'imagination, pas du tout par la photographie. La création est par essence et par force le contraire de l'imitation ; la première correspond aux talents supérieurs, la seconde aux êtres subalternes. Mon esthétique ? Mon esthétique, c'est avant tout être simple et être vrai.⁹³

Dans la partie centrale du présent mémoire, nous avons pu concrétiser pertinemment une tentative analytique sur des synesthésies rhétoriques dans *Alcools*, progressivement de leur identification et catégorisation à leur interaction contextuelle et leur fonctionnement métaphorique interne. Ce chapitre tâchera de saisir à travers les synesthésies symboliques inscrites au plan de l'image cet art poétique qu'Apollinaire croit devoir « avoir pour fondement la sincérité de l'émotion et la spontanéité de l'expression⁹⁴ ».

1. La synesthésie conceptuelle

Reprenons ce qui est resté inachevé à la fin du chapitre dernier. Nous avons à présent appris que la métaphore tient lieu d'une passerelle qui raccorde non seulement les deux choses rapprochées, mais également deux champs sémantiques auxquels elles appartiennent, qui proposent tous éléments nécessaires pour une éventuelle métaphore filée. En reproduisant presque⁹⁵ infiniment des analogies potentielles à l'instar des relations rhétoriques originellement instaurées par cette première métaphore, le pouvoir de l'imagination deviendra celui du concept, mais poussé très loin, destiné à épuiser tous les aspects de notre sensibilité. Encore une fois, nous rappelons à l'attention

⁹³ Apollinaire, Guillaume, « Interview par Pérez-Jorba », *La Publicidad*, 24 juillet 1918.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ « Presque » parce que la prolifération des analogies potentielles n'est évidemment pas infinie. Elle est soumise à des limites isotopiques sur le nombre de sèmes.

le mécanisme de la détermination sensorielle d'un mot concret. Nos perceptions d'un objet concret étant fondamentalement une synergie multisensorielle, se répartissent et se distribuent en fonction de la conceptualisation en les cinq sens, dont le domaine lexical de la plus dominante caractérise la sensorialité du signifiant qui dénote cet objet, tandis que les autres se rangent selon leurs différents degrés de participation à l'activité perceptuelle (par exemple, le mot « rose », de manière générale, est d'abord un mot visuel parce que sa perception caractéristique « rouge » se rapporte au vocabulaire de la vue, et ce n'est que par la suite qu'il est le mot olfactif, tactile, gustatif et enfin auditif). Et notre pratique de répétition conceptuelle équivaut, pour ainsi dire, à une sorte de stratégie de *déconceptualiser*, dans la mesure où le signifiant verra sa hiérarchie des perceptions se déplier et se transformer en des partis égaux, voire se renverser diamétralement (cela varie d'une personne à l'autre, si certains se représentent à partir du mot « rose » l'action de cueillir les fleurs roses, le toucher l'emporte évidemment sur la vue et l'odorat en raison de l'existence des épines sur la tige, et remonte ainsi au premier rang de la perception, ce qui fait du « rose » un mot prioritairement tactile). En accentuant l'importance du concept dans le processus métaphorique, toute métaphore tend toujours à être une symphonie de deux images *a priori* complètes, et quand ces deux images sont simultanément concrètes et sensibles, elle sera de principe *rhétorique* ; et lorsque l'une des deux images se révèle abstraite ou ineffable, elle sera essentiellement *cognitive*.

La métaphore, nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, n'est pas simplement un phénomène linguistique qui s'arrête aux apparences oscillantes du langage, mais un mécanisme cognitif inhérent à la pensée et aux comportements des êtres humains. La dénomination du domaine source et du domaine cible que Lakoff donne à la métaphore conceptuelle dans le cadre de la linguistique cognitive, correspond en fait à cette structure des deux ensembles englobants que Dubois distingue de la métaphore filée⁹⁶. Il est donc convenable de refaire appel à la science cognitive de Lakoff et les trois classes de la métaphore conceptuelle qu'il discerne et formalise :

⁹⁶ Et à laquelle Dubois s'attaquera fort probablement, car la dichotomie *source-cible* est ce qu'il juge « hiérarchique » qui n'a pas reconnu que le trope est un lieu d'une tension où le sens est soumis à un perpétuel va-et-vient.

Les *métaphores structurales* indiquent la superposition des deux concepts dont la structure du premier est utilisée pour structurer le dernier ; transposent et accommodent tous les aspects par lesquels on parle d'un concept pour pouvoir discuter un autre. Par exemple, l'isotopie Voyage se fond souvent avec le concept de Vie (*La vie est un voyage*) qui se répercute dans une variété des expressions quotidiennes telles que ces métaphores conceptuelles-ci⁹⁷ :

- (1) *Notre partenariat n'a pas pu tenir. À la fin nous avons décidé de prendre des chemins séparés.*
- (2) *Travail acharné, longues heures et de nombreuses préoccupations. Quand tu essaies de monter une entreprise, je crains qu'il n'y ait pas de raccourci.*
- (3) *Il n'y a pas de perspectives de promotion. Je suis dans un emploi sans issue.*

Les *métaphores orientationnelles* sont une série de métaphores construites par référence à des concepts spatiaux que l'homme se procure en se mesurant continuellement avec la nature. Elles résultent pour l'essentiel de notre configuration de bipédie humaine qui donne une importance à l'opposition *devant-derrrière* et en particulier à la verticalité *haut-bas*, tous concepts orientationnels projetés sur des abstractions comme humeur, état physique, nombre, statut social, etc. :

- (1) *Il ne faut pas te laisser abattre. (le bonheur est en haut, la tristesse est en bas)*
- (2) *Il est au sommet de sa forme (la santé et la vie sont en haut)*
- (3) *Il est tombé raide mort (la maladie et la mort sont en bas)*

Les *métaphores ontologiques* attestent notamment la philosophie d'embodiment argumentée plus haut, qui nous inclinent à représenter les choses innaturelles comme des entités et des substances naturelles qui possèdent du volume et peuvent être délimitées, quantifiées et groupées dans l'espace par leur matérialité. Nous pouvons dire que les métaphores ontologiques répondent à notre besoin d'objectiver, de « chosifier » voire quelquefois personnaliser les abstractions pour mieux les appréhender. Tout comme les expériences basiques de l'orientation

⁹⁷ Les exemples de la métaphore conceptuelle que nous allons citer sont de notre traduction, qui proviennent principalement de l'ouvrage (Lakoff, G., et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980).

spatiale humaine donnent lieu aux métaphores orientationnelles, nos expériences avec les objets physiques (surtout avec nos propres corps) fournissent aussi une diversité extraordinairement grande des métaphores ontologiques :

- (1) *Je vois ce que tu dis ; de mon point de vue ; c'est une remarque brillante ; l'argument est clair ; une partie opaque dans la discussion. (comprendre c'est voir ; les idées sont une source lumineuse ; le discours est un intermédiaire de lumière)*
- (2) *J'ai confiance ; la perte de statut. (les attributs sont possessions)*
- (3) *La théorie de la relativité a donné naissance à un grand nombre de conceptions en physique ; il est le père de la biologie moderne ; ses idées vivront toujours (les idées sont des personnes)*

De concret à abstrait, la cartographie inter-domaine métaphorique que dévoile la métaphore conceptuelle qui peut s'effectuer sur le mode de structure, de l'orientation ou de l'ontologie⁹⁸, décide du phénomène polysémique et des principes par lesquels de différents sens entrent en corrélation. Nous avons donc lieu de croire et de postuler, de par une compatibilité presque naturelle avec la métaphore conceptuelle (et plus spécialement, la métaphore ontologique parce qu'elle a pour mission l'objectivation, c'est-à-dire un procédé de sensibilisation qui est surtout fondamental de la synesthésie symbolique), qu'il existe une pareille structure paradigmatique au sein de la synesthésie symbolique dans notre recueil. Ces deux extraits paresseraient assez probants à ce sujet :

*Ô mon être glacé dont le destin m'accable
Dont ce soleil de chair grelotte veux-tu voir
(...)
Et soudain le printemps d'amour et d'héroïsme
Amena par la main un jeune jour d'avril
(« Merlin et la vieille femme », p. 88)*

*J'ai hiverné dans mon passé
Reviens le soleil de Pâque
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés
(« La Chanson du mal-aimé », p. 47)*

⁹⁸ Le linguiste américain Michael Reddy en propose une autre catégorie subdivisée de la métaphore conceptuelle qu'il appelle « les métaphores de conduit ». Voir (Reddy, M., « The Conduit Metaphor — A Case Frame Conflict in our Language about Language », in *Metaphor and Thought*, Ortony, A. (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Daté de 1899-1900 et proche de « L'Ermitte » et de « Larron » par sa forme en quatrains d'alexandrins, le « Merlin » appartient à la première période d'*Alcools*. La prédilection⁹⁹ d'Apollinaire pour cette figure de Merlin l'enchanteur est sans doute parce qu'elle lui permet de parler de son propre origine, puisque Merlin est un enfant sans père, issu des amours d'une femme et d'un diable, et d'autant plus qu'elle fait partie de celles qui convenaient aux poètes du XIXe siècle de pouvoir se montrer « *législateurs par la puissance magique de leur parole*¹⁰⁰ ». Le récit de ce poème raconte en définitive l'ensorcellement par Viviane d'un Merlin qui, en attendant son enfermement éternel (sa mort) dans un cercle d'aubépine (sa tombe, comme le suggère la dernière strophe du poème : « *La dame qui m'attend se nomme Viviane / Et vienne le printemps des nouvelles douleurs / Couché parmi la marjolaine et les pas-d'âne / Je m'éterniserai sous l'aubépine en fleurs* »), voit cependant se produire une autre réalité illusoire où il rencontre Morgane, son amante de cent ans, la « vieille femme » du titre, et c'est bien cette rencontre qui est au cœur du poème. L'exégèse de l'unité synesthésie « mon être glacé » n'est donc envisageable, comme nous l'avons précisé dans sa définition, qu'avec cette hésitation souffrante qui règne sur le poème dans son entier, entre la réalité humaine de vieillesse et de mort, et le mirage incarné créé par l'amour et la magie. Malgré toutes les raisons qui nous inviteraient à regarder de plus près les circonstances contextuelles et le fonctionnement de cette synesthésie symbolique dans les textes envoûtants, nos soucis se trouvent ailleurs.

La synesthésie de « glacement » du « Merlin » trouve son pendant dans « La Chanson du mal-aimé » ou plus synchroniquement dit, étant donné que la datation de création de la « Chanson » est postérieure à ce premier mais elle le précède effectivement par rapport à l'ordre du recueil, c'est « Merlin » qui montre une structure synesthésique presque identique à celle de la « Chanson » avec dans tous les deux la présence de la frigidité et d'une aspiration commune pour la venue du printemps.

L'effet synesthésique d'un « cœur glacé » (le cœur n'est pas non plus à prendre ici au pied de la lettre comme un mot concret pour l'organe pompant) est

⁹⁹ L'œuvre « *L'Enchanteur pourrissant* » qu'Apollinaire fit publier en 1909 est aussi centrée sur le personnage de Merlin.

¹⁰⁰ Apollinaire, Guillaume, Didier Alexandre, et Laurence Campa. *Alcools: poèmes 1898-1913*. Le livre de poche Classiques 33105. Paris: Librairie générale française, 2014. p. 192.

plus explicite dans la « Chanson » grâce à l'évocation des quarante soldats chrétiens qui, en 340 et en plein hiver à Sébaste, ville de Petite Arménie, furent condamnés à être exposés sur un étang gelé pour ne pas vouloir renier leur foi. La glaciation du cœur symbolise la calamité tragique imposée aux quarante martyrs, et cette sensation de froidure est conservée par Apollinaire pour symboliser une vie plus frileuse et plus misérable propre à lui, en référence et en contraste avec celle des persécutés. Conformément aux règles de la métaphore conceptuelle, l'existence et le destin de « mon passé » sont d'abord ontologiquement matérialisés comme congelables, et voient se recouvrir ensuite de la structure retracée par l'histoire des quarante soldats dont les cœurs inertes seront le cœur du poète, les vies « martyrisés » seront la vie du poète, la foi chrétienne sera sa foi d'amour, et la mort finale son hivernage, son éternelle hibernation dans l'engourdissement des souvenirs. Une autre métaphore structurale pourrait être retrouvée à partir de la redondance des éléments saisonniers (hiverné, Pâques, chauffer, glacé) : le cycle des saisons comme le cycle de vie. Apollinaire conjure les lumières de soleil et le pouvoir printanier de chasser la pourriture et la morosité de l'hiver, parce qu'en printemps quand toutes les choses reprennent vie, il attend aussi après sa résurrection.

C'est donc tout le fondement que « La Chanson du mal-aimé » met à notre disposition pour contribuer à une nouvelle richesse interprétative supplémentaire et intertextuelle de « Merlin et la vieille femme » à part sa principale thématique sur le choix entre le mirage et la réalité. Cette intertextualité montre jusqu'où peut s'étendre la portée d'une synesthésie symbolique qui ne se borne plus à un seul poème mais saute entre plusieurs poèmes par le truchement d'une même affectivité sensible (ou rendue sensible) entre eux.

Nous citerons ci-dessous plus d'exemples de la synesthésie symbolique qui s'assortiraient en grande partie à la théorie de la métaphore conceptuelle, il n'est du reste plus étonnant de découvrir que la plupart d'entre eux, bien en reconnaissant un certain recouvrement des trois types conceptuels, sont des métaphores ontologiques de préférence, et voient notre lecture de leurs unités synesthésiques plus ou moins entravée dans leur isolement paradigmatique :

(1) *Aux puits vont se noyer tant de tintement d'heures / Quand isochrones choient des gouttes d'eau de pluie* (« L'Ermitte », p. 101)

- (2) *La nuit les bois sont noirs et se meurt l'espoir vert / Quand meurt le jour avec un rôle inattendu* (« L'Ermite », p. 102)
- (3) *Et j'absous les aveux pourpres comme leur sang / Des poétesses nues des fées des fornarines* (« L'Ermite », p. 103)
- (4) *Poisson pourri de Salonique / Long collier des sommeils affreux* (« La Chanson du mal-aimé », *Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople*, p. 52)
- (5) *Des cadavres de jours rongés par les étoiles / Parmi le bruit et les derniers serments* (« L'Émigrant de Landor Road », p.106)
- (6) *Quand les heures tombaient comme les feuilles / Du cep lorsqu'il est temps j'entendis la prière / Qui joignit la limpidité de ces rivières* (« Vendémiaire », p. 152)
- (7) *Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine / Et mon mal est délicieux* (« Marie », p. 81)
- (8) *Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent* (« Cors de chasse », p. 148)

2. Synesthésie de la simultanéité

Aux synesthésies jusqu'ici tenues en compte qui semblent demeurer toujours équitablement dans le cadre de l'interprétation relativement orthodoxe, pourraient s'ajouter quelques autres passages synesthésiques du recueil. Il paraît que parfois quand Apollinaire entreprend de représenter une image pour faire parvenir ses sentiments, il sera extraordinairement attentif à mener à bonne fin la réalisation de la totalité des relations rhétoriques à l'intérieur d'une métaphore — par exemple le deuxième vers de « Zone » (p. 39) : « *Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin* », métaphore structurellement primaire de *élevage ovin* et de *circulation parisienne*, qui inspire le rapprochement entre une bergère et la Tour Eiffel, les ponts sur la Seine remplis d'automobiles et le troupeau des moutons, le klaxon et le bêlement, dont certaines unités sont implicites ; et la réalisation d'un complètement des aspects sensoriels purement descriptifs de cette image — toujours dans ce vers du premier poème d'*Alcools*, bien que les métaphores filées sont expressivement rhétoriques, elles ne s'agissent pas de véritables composants strictement synesthésiques, la Tour Eiffel de la vision et le klaxon de l'audition sont distincts, ou, dans la sixième strophe de « Rhénane d'automne » (p. 120) qui présenterait moins d'ambiguïtés : « *Le vent du Rhin ulule avec tous les hiboux / Il éteint les cierges que toujours les enfants rallument / Et le feuilles mortes / Viennent couvrir les morts* ». C'est pourquoi ces

images reconstituées recourent toujours et en même temps à nos cinq sens, nous arrivent de manière animée et nous émeuvent d'abord par leur véracité. Même en phase actuelle de notre étude synesthésique, elles nous posent encore de nouvelles questions.

Les synesthésies, les alliances sensorielles, les unions et les associations des sens qui ont fait l'objet de nos discussions semblent insister constamment sur la confusion, l'emmêlement et l'usurpation continuelle des perceptions l'une par rapport à l'autre d'un sujet unique. Tout comme la théorie de la métaphore filée et la synesthésie symbolique mettent l'accent sur la fonction agissante du concept qui complètera graduellement tous les aspects sensoriels d'une scène représentée, c'est-à-dire qu'ils seront certainement partagés, juxtaposés et décentralisés¹⁰¹, l'existence de la synesthésie, loin d'être garantie par l'autocomplétion imaginaire mais compromise par elle, est-elle finalement impossible ? Une représentation multisensorielle de l'image est-elle synesthésique ?

C'est en effet les réflexions d'Apollinaire sur cette question qui constituent les nouvelles significations que puise la synesthésie dans sa modernité et son ingénuité, aussi ce à quoi nous nous sommes tant attendus au long de notre acheminement. La reconstitution d'une scène imagée, qu'elle soit rhétorique — elle peut être allégorique pour un ensemble conceptuel, ou une symbolisation inexorablement modale des sentiments et du lyrisme, dans tous les cas, nous pourrions la regarder comme une synesthésie symbolique qui, caractérisée assurément par un mouvement réciproque entre sensible et insensible, n'a pourtant pas précisé et explicité son constituant abstrait ; ou descriptive — tout paysage, de la ville ou de la campagne, vient s'harmoniser avec le sentiment du poète et en fait le lieu idéal de l'énonciation poétique, cette scène, d'une manière ou de l'autre, témoignera en fin de compte d'une certaine *volonté sélective* du poète. Nous pouvons affirmer sans difficultés que les aspects de la physionomie d'une scène sont en principe intarissables, mais ceux qui sont *sélectionnés* pour entrer dans la poésie se voient toujours confiés une finalité existentielle.

¹⁰¹ Ou « déconceptualisés », voir chap. 3, 1, §1.

Comme les surréalistes que préfigure Apollinaire qui prétendent aux honneurs d'une universelle analogie, cette nouvelle synesthésie, venant à notre rencontre après le symbolisme, ne cherche plus à déterrer les correspondances secrètes que la nature présente à l'esprit humain pour pouvoir être illuminé par un monde transcendant, mais est vouée, sous les auspices de l'esprit nouveau qui « *est tout étude de la nature extérieure et intérieure*¹⁰² », à la création d'une vérité qui en provient, mais qui lui est supérieure.

2.1 « *bi-xing* », mythes et légendes

Nous ignorons à quelle profondeur l'érudition d'Apollinaire le mène dans la culture orientale et notamment dans la littérature chinoise¹⁰³, mais deux concepts dans la tradition littéraire de cet empire du Milieu, le *bi* et le *xing* pourraient nous servir de décrire et expliquer merveilleusement les nouvelles implications synesthésiques, ce qui nous encourage à proposer une dénomination de cette synesthésie inédite comme « la synesthésie *bi-xing* ».

Le *bi* et le *xing* font partie de la tradition même du *Shi-jing* (« Livre des Odes »), le premier recueil poétique chinois qui rassemble les chants circulant au sein du peuple de la dynastie des Zhou entre le XI^e et le VI^e siècle avant notre ère. Le *Shi-jing* comporte trois parties, le *feng* (chants folkloriques), le *ya* (odes) et le *song* (hymnes), qui sont souvent évoquées dans les premiers commentaires du recueil avec le *fu*, le *bi*, et le *xing*, sous l'expression de *Liu-shi* (« Six genres de poésie »). C'est ce qui avait conduit certains commentateurs à la conjecture que les *fu-bi-xing* étaient également des textes mais ne nous seraient pas parvenus. Cependant, parmi les autres mentions des deux termes qui ont repris l'affirmation de cette intimité entre les six concepts, on trouve une autre expression un peu différente mais communément acceptée, qui parle de *Liu-yi*, les « Six rubriques de

¹⁰² Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », 26 novembre 1917.

¹⁰³ La « Zone » et « La Porte » évoquent respectivement deux créatures mythiques dans la mythologie chinoise, les oiseaux pi-hi (bi-yi) qui n'ont qu'une aile et qui ne peuvent voler que par couples : « *De Chine sont venus les pihis longs et souples / Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couple* » (p. 41) ; et les poissons pi-mu (bi-mu) qui n'ont qu'un œil et qui se déplacent par couple : « *Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste* » (P. 87).

poésie » formées par le *feng*, le *ya* et le *song* qui désignent les textes du *Shi-jing* répartis en trois genres, et le *fu*¹⁰⁴, le *bi*, le *xing* qui ne font nullement allusion à des textes qui auraient existé par ailleurs, se rapportent réellement aux procédés poétiques selon lesquels furent composés les chants du « Livre des Odes ».

François Cheng estime que, pour situer leur importance dans la poésie chinoise, ce couple de figures de style, traduites généralement par « comparaison » et « incitation », pourraient être mises sur le même plan de la métaphore et de la métonymie dans la tradition occidentale. C'est ainsi qu'il est tenté en première approximation de définir comme la métaphore le *bi* « qui traite d'équivalence », et comme métonymie le *xing* « qui traite des relations internes entre les choses¹⁰⁵ ».

Citons d'abord quelques définitions¹⁰⁶ importantes de *bi-xing* :

- (1) *Le bi, c'est proposer une comparaison à une chose dite. Le xing, c'est exprimer une idée ou un sentiment à partir d'une chose évoquée. (Zheng Zhong)*
- (2) *Le bi, c'est un discours fondé sur l'analogie entre les choses ; le xing, ce sont des paroles suscitées par la rencontre du sentiment (du poète) et des choses. (Zhi Yu)*
- (3) *Le bi, c'est emprunter une autre chose pour la remettre en équivalence avec la chose dite ; le xing, c'est évoquer d'abord autre chose et déborder ensuite sur ce qu'on a à dire. (Zhu Xi)*

La figure de *bi* pourrait effectivement être appréhendée à la lumière de la métaphore occidentale, mais il faut noter que la métaphore ici est à prendre dans son sens large, parce que le *bi* renferme en réalité tous les processus fondés sur l'analogie qui, en vue de révéler une ou certaines choses, s'adressent à une ou d'autres choses d'essence différente mais idéales porteuses de similitudes. C'est la complexité et la divergence de la notion *xing* qui provoqueraient d'éventuelles difficultés sur sa compréhension. Ayons recours à un célèbre poème du *Shi-jing*, traduit par le sinologue de renom Séraphin Couvreur, pour essayer de cerner les contours de cette ancienne rhétorique chinoise :

¹⁰⁴ Bien que le *fu*, étant lui aussi une figure de style qui apparaît souvent avec le *bi* et le *xing* comme triplet, il ne fait pas l'objet de notre étude et nous nous contentons de rappeler simplement que le *fu* consiste à exposer un thème dans un style dépouillé, ou à décrire un fait de façon directe, sans détours.

¹⁰⁵ Cheng, François, « Bi et xing » in *Cahiers de linguistique - Asie orientale*, vol. 6, 1979. pp. 63-74.

¹⁰⁶ Ces extraits de définitions sur les concepts de *bi-xing* proviennent de celles qui sont citées et traduites par François Cheng, *op. cit.*

Le pêcher est jeune et beau, ses fleurs sont brillantes. Ces jeunes filles vont célébrer leurs noces chez leurs fiancés ; elles établiront l'ordre le plus parfait dans leurs appartements et dans toute la maison.

Le pêcher est jeune et beau, ses fruits sont nombreux. Ces jeunes filles vont célébrer leurs noces ; elles établiront l'ordre le plus parfait dans leurs maisons et leurs appartements.

Le pêcher est jeune et beau, son feuillage est luxuriant. Ces jeunes filles vont célébrer leurs noces ; elles établiront l'ordre le plus parfait parmi les personnes de leurs maisons.

« Tao-Yao »¹⁰⁷

Les trois premiers vers que nous soulignons dans leurs strophes respectives sont les unités d'incitation où le poète voyant que les mariages se célèbrent à l'époque, à l'âge et avec les cérémonies convenables, considère que les jeunes mariées sont vertueuses et les compare au pêcher sur lequel les fleurs éclosent (cliché sur la beauté resplendissante des fleurs et des filles), et puis naissent les fruits (le symbole d'une large progéniture que souhaitent les anciens Chinois à l'occasion des mariages, il sera remplacé postérieurement par la grenade), et enfin les feuilles prennent leur entier développement (vie d'une famille heureuse). À la floraison du pêcher qui annonce un printemps en pleine vigueur s'ajoute une cohérence affective entre la joie de noces et le charme printanier. Nous voyons que le *bi* et le *xing*, plus que de simples figures de style mais c'est bien à travers eux que « *les Chinois ont formulé leur conception du Signe*¹⁰⁸ », suggèrent une unité universelle où la nature et l'homme ne font qu'un.

Hormis le *xing*, l'existence de *bi* dans notre exemple est aussi sensible. La dénotation et la connotation de ces deux concepts connaissent véritablement un certain recouvrement entre eux. Leur différence réside principalement en ce que l'*incité* et l'*incitant* dans l'opération de *xing* (nous nous permettons cette expression forgée à l'instar du couple *comparé* et *comparant*) pourraient se dispenser d'une connexion sémantique souvent obligatoire dans le *bi*, c'est-à-dire que l'absence des relations rhétoriques dans le *xing* est permise. En plus, l'usage de *bi* s'inscrit habituellement dans la visée d'animer le concret et le particulier, alors que le *xing* se trouve généralement au début du poème comme exorde, et

¹⁰⁷ *Shi-jing*, traduit par Séraphin Couvreur, *Cheu-king*, Editions Kuangchi Press, 4e édition, 1966.

¹⁰⁸ Cheng, François, *op. cit.*

ensuite comme fond qui pénètre et traverse le texte dans son entier. Tout bien pesé, le recensement des passages concernant le *xing* du *Shi-jing* pourrait pourtant nous enseigner sur le fait que les images incitatives entretiennent dans la plupart des cas une liaison avec ce qu'elles incitent, et se mêlent ainsi avantageusement aux circonstances rhétoriques de *bi* en sorte que certains rhétoriciens chinois ne les évoquent que comme une seule figure mais composite, agglutinée et synthétisée par cette dualité. Sur ce rapport, cette unité des opposés, l'explication la plus révélatrice est attribuée à Li Zhongmeng qui en a avisé une permutation mystérieuse entre sujet et objet et qui a déterminé définitivement la nature des deux procédés :

On qualifie de bi le cas où le sujet (le poète) fait appel aux choses pour y « loger » ses sentiments ; ce sont les sentiments qui tendent en quelque sorte vers les choses. Le xing, c'est l'inverse : au contact des choses, le sujet sent sourdre en lui des sentiments ; là, les sentiments viennent des choses.¹⁰⁹

Somme toute, ce que nous qualifierons de synesthésie *bi-xing* dans le recueil d'Apollinaire, c'est cette série d'images incitatives : elles peuvent s'établir sur des relations analogiques pour rendre sensibles les *sentiments* ; ou, en se repliant, elles peuvent ne s'appuyer qu'individuellement sur le simple principe d'incitation pour rendre sensibles les *lecteurs*. Nous ne négligeons certainement pas la synesthésie *bi-xing* la plus prestigieuse d'*Alcools*, celle qui entonne « Le Pont Mirabeau » (p. 45) : « *Sous le pont Mirabeau coule la Seine* », et aussi celle dans le refrain distique du poème : « *Vienne la nuit sonne l'heure* ».

À un endroit occulte s'est rejoint Apollinaire avec la conception unitaire de la tradition chinoise, tous les deux s'éprennent d'une émotivité candide et d'un lyrisme spontané qui ne sont point le résultat d'une initiative artificielle d'organiser *ex nihilo* la subjectivité, mais qui partent d'abord d'une lecture de l'image objective et puis d'une impulsion irrésistible d'expression qu'elle réveille. Ce lyrisme n'impose pas de restrictions à la liberté d'imagination des lecteurs, mais s'efforce de faire du texte poétique un espace absolument ouvert où la relation entre le sujet et l'objet n'est pas instauré, et même s'ils étaient

¹⁰⁹ Cheng, François, *op. cit.*

d'appartenances hétérogènes, les lecteurs pourraient néanmoins en sentir, et tout naturellement, un accord tacite. La synesthésie *bi-xing* ne cherche pas non plus à sublimer l'esprit du poète jusqu'à ce qu'il s'élève et soit favorisé pour exercer sa suprématie intellectuelle sur l'image, mais à maximaliser l'indépendance de cette dernière pour qu'elle puisse procéder à l'incitation rien que par elle-même, au lieu de se voir souvent obligée d'en appeler à la métaphore et au symbole. Ce faisant, son contraste avec la théorie des correspondances qui insistent aussi sur le rapport entre le sujet et l'objet est à nouveau argumenté.

Nous n'attardons pas, en outre, à découvrir l'abondance des mythes et des légendes qu'Apollinaire a pris soin d'évoquer, d'insérer et de réécrire dans ses poèmes du recueil. De la mythologie grecque et orientale à la tradition biblique et talmudique, en passant par l'univers médiéval, germano-celtique et nordique, au moins à l'égard de certains entre eux qui ne sont pas tout inconnus aux lecteurs et qui possèdent tous une structure conceptuelle relativement fixe et stable dans l'imaginaire national, il suffit à cette érudition de quelques mots pour pouvoir déployer intégralement une image supplémentaire en faveur d'un plein épanouissement, ou d'une entière aliénation des phrases, des strophes et des textes poétiques. Les mythologies quant à elles font aussi partie des synesthésies *bi-xing* mais verront s'affaiblir son « naturalisme chinois » qui tient à la communion entre l'être humain et la nature, parce qu'il est quasi invraisemblable que le poète ait atteint l'endroit où a eu lieu le récit d'un certain mythe ou d'une certaine légende. Leur existence devrait répondre impérativement aux réflexions intellectuelles et à un but esthétique précis, mais leurs effets synesthésiques n'en seront pas moins.

Comme le démontre notre analyse des quarante martyrs de Sébaste dans la partie précédente, l'activation et le fonctionnement des mythes et des légendes dans le poème tendent à transférer avant toute chose leur structure interne dans chez le poète par l'imbrication conceptuelle, et à asseoir des fondements contextuels sur une tonalité indécise, fantastique ou mystérieuse, épique ou religieuse. C'est toujours de « La Chanson du mal-aimé » (P. 46) que nous prenons l'exemple :

*Je suivis ce mauvais garçon
 Qui sifflotait mains dans les poches
 Nous semblions entre les maisons
 Onde ouverte de la mer Rouge
 Lui les Hébreux moi Pharaon*

Le récit donné par ce poème fait allusion aux deux brefs séjours à Londres qu'a effectués Apollinaire successivement en 1903 et 1914 pour se retrouver avec son Annie, la gouvernante anglaise dont il s'est épris en Allemagne. De toute évidence, ici l' « Onde » de la « mer Rouge », les « Hébreux » et le « Pharaon » se réfèrent au passage de la mer Rouge dans l'Exode. Mais l'introduction de ce récit biblique, sauf qu'elle pourrait motivée analogiquement par les maisons de briques (de couleur rouge), typiques de l'Angleterre, et le « mauvais garçon » qui lui fait prendre son sillage (donc un à l'avant et l'autre à l'arrière comme la position des Égyptiens poursuivant les Hébreux), semble gratuite. En effet, si nous procédons à un rapprochement de structures, une série d'informations implicites serait détectables — l'hostilité et la différence ethnique entre les deux nations égyptiennes et israélites transmettent et renforcent la sensation de dépaysement que le poète ne l'éprouvait pas moins même s'il était en France avant sa nationalisation ; le Pharaon agréa d'abord la demande de départ des israélites, alors réduits en esclavages, et laissa Moïse les conduire dans le désert, mais il changea vite d'avis et dépêcha un troupe de soldats pour se lancer à leur poursuite, cette palinodie de Pharaon signifierait-elle la difficulté de la décision qu'Apollinaire a dû prendre pour venir en Angleterre ? Et le fait qu'Apollinaire s'est mis à la place de Pharaon et des Égyptiens qui furent finalement noyés dans la mer Rouge après que les israélites la traversèrent, annonce la vanité de ces voyages anglais, et l'annihilation fatale de son amour — ces informations, peu importe à quel point elles semblent convaincantes, risqueraient de tomber dans la surinterprétation.

Mais ce sont bien les effets de la synesthésie *bi-xing* que produit l'action des mythes et les légendes. Ils nous amènent à un état excité d'énergie supérieure, et dans des circonstances où ces interprétations ne sont pas toutes dégagées, nous introduisent dans un univers à la fois réel et fantasmagorique, et toutes les idées et les émotions que cet univers puisse faire naître au cœur des lecteurs ne sont

finalement qu'un petit morceau du poète, épuisé de tenter le langage et le sentiment.

2.2 Juxtaposition des images incitatives

Les maisons de briques rouges qui ont été les ondes de la mer Rouge, se transforment dans la quatrième strophe en incendie :

*Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
Une femme lui ressemblant*

Il paraît qu'une seule image ne satisfait pas aux ambitions poétiques d'Apollinaire. Le poète entreprend ensuite, en prenant une image dans son entier comme une unité de métaphore ou de *bi-xing*, d'appliquer une série d'images sur une pareille thématique, de les juxtaposer et les superposer pour qu'il puisse sauter entre elles et procéder ainsi à la réalisation de son rêve plastique — le cubisme orphique¹¹⁰ qu'il a toujours voulu faire transplanter dans la poésie. La juxtaposition et la superposition des images incitatives et des scènes réelles que lui ont laissées ses expériences vécues (même si parfois elles ne sont qu'un prétexte au texte poétique) concrétisent le moyen par lequel l'artiste compose le réel, et le *sujet* qui les relie soit la puissante réalité lui étant confiée.

C'est pourquoi dans les strophes suivantes, à la figure féminine qui lui inflige de faussetés amoureuses et de lourdes souffrances, se superposent dramatiquement celles de Pénélope et Ulysse, de la reine Sacontale et le roi Douchmanta qui sont ironiquement tous l'idéal de l'amour fidèle ; en se souvenant de la « *joie bien-aimée* » sous un beau jour de l'avril (c'est l'année 1902 en Allemagne au moment où il est tombé amoureux d'Annie) qui l'avait donné envie

¹¹⁰ Le cubisme orphique fait partie des quatre grandes tendances du cubisme qu'Apollinaire distingue, qui est « *l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet.* » (Apollinaire, Guillaume, (*Méditations esthétiques*) *Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.)

de « *chanter l'amour à voix virile* », il insère ensuite dans le poème une « Aubade » et y évoque une scène quelque peu épicurienne sur laquelle sont montés d'affilée Mars et Vénus, les dieux roses qui « *dansent nus* » et Pan, pour préparer un affrontement d'autant plus violent avec les premiers lignes qui vont suivre ce texte débordant de vitalité :

*Beaucoup de ces dieux ont péri
C'est sur eux que pleurent les saules
Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts et les chats miaulent
Dans la cour je pleure à Paris*

D'une rupture totale de ton, les « saules », les « chats » et le poète semblent venir tous pleurer la mort du « grand Pan » et des dieux antiques¹¹¹. Mais il s'agit ici moins d'un hommage rendu à l'éloignement de l'ancienneté que des condoléances présentées à la disparition de l'amour. C'est ainsi que choses et bêtes lui paraissent à l'unisson de son cœur qui comprennent et partagent la douleur de l'amant, et tout l'univers s'en attriste de même. Nous constatons que dans cet univers, le temps et l'espace pourraient être expulsés et rappelés au gré du poète, et la frontière des deux mondes est abolie. Un lyrisme plus libre, plus primesautier, plus sensible et plus imaginatif est constamment sollicité, et pour cette cause, Apollinaire réclame un nouveau langage et une nouvelle forme poétique pour contenir cette passion qui inonde, opère l'apostasie contre le symbolisme qui « *trainait encore un encombrant bagage d'accessoires légué par le Parnasse, qui le tenait des romantiques*¹¹². »

La synesthésie *bi-xing*, désormais côtoyée par la richesse intertextuelle des mythes et des légendes et par la juxtaposition des images incitatives, apporte au recueil même une poétique du disparate controversée. À sa parution en 1913, *Alcools* a suscité de diverses répercussions dans le milieu littéraire à l'époque et a fait l'objet de nombreux échos et critiques, dont Georges Duhamel a manifesté ouvertement dans un article publié au *Mercure de France* son dénigrement contre

¹¹¹ C'est Plutarque qui avait émané le cri fameux : « *Le grand Pan est mort* », on fit souvent de ce cri un signe de la fin des dieux antiques supplantés par la religion du Christ. Il est aussi souvent utilisé comme symbole de la rupture avec l'ancien induite par l'industrialisation moderniste. Sue cette thématique, voir aussi « Le Larron ».

¹¹² Apollinaire, Guillaume, « La Phalange nouvelle », *La Poésie symboliste*, 1909

cette « *boutique de brocanteur* ». Du point de vue duhamelien, les objets hétéroclites et les images surprenantes dans le recueil ne peuvent pas faire preuve d'une originalité authentique du poète parce qu'ils sont tous empruntés et assemblés à partir de la tradition littéraire au point que l'on puisse reconnaître une foule de poètes, (Verlaine, Moréas, Rimbaud, Max Jacob...) et ainsi qu'une étonnante polyphonie de voix poétiques sauf la sienne, « *une truculente et étourdissante variété tient lieu d'art, dans l'assemblage des objets* ». Tout le recueil ne vaut pas mieux à ses yeux que les six petits poèmes émouvants de « À la Santé » qu'a écrit le poète à l'inspiration de son incarcération et de sa détresse à la prison de la Santé¹¹³, qui « *a trait à de véritables heures de souffrance*¹¹⁴ ». Ses reproches se penchent au surplus et tout particulièrement sur ce que le rapprochement des images dans les vers est excessivement forcé, conduit non par les analogies mais séduit par le caprice des mots qui ignore totalement le risque de briser le fil analogique entre elles.

Certes, l'analogie trop tendue et la discordance des images sont ostensiblement remarquables dans cet ouvrage rebelle. Mais tout comme ce que nous a souligné la synesthésie *bi-xing*, le degré d'« adhérence » des images n'est pas douteux parce que certaines d'elles n'ont pas été initialement désignées pour effectuer la comparaison ou la symbolisation. Contrairement à la « maladresse » et à l'« effort superflu » que Duhamel a prétendu voir dans cette entreprise, la disparate, cultivée en partie par des synesthésies *bi-xing*, s'est inscrite cependant dans une pratique esthétique en constante mutation que fait évoluer Apollinaire assidûment au fil des quinze années qu'ont franchies les pièces collectionnées par interférence avec l'héritage du Parnasse et du symbolisme, avec l'empreinte naturaliste et avec les tendances futuristes, modernistes et cubistes de l'époque — loin d'être une ambition effrénée, elle est le fruit de mûres réflexions et une hardiesse de la poétique. Ci-dessous nous donnerons quelques points de repère pour cette évolution de la perte de l'unité.

¹¹³ En 1911, Géry Pieret, une de ses relations qui a déjà commis un vol au Louvre des deux sculptures, y dérobe encore une tête phénicienne. L'enquête sur le vol de *La Joconde* dérobée à la même époque a mis les enquêteurs sur la piste de Pieret. Inculpé de complicité de vol, Apollinaire est incarcéré à la prison de la Santé où la précarité de son identité française s'exacerbe.

¹¹⁴ Duhamel, Georges, « Revue de la quinzaine — Les Poèmes, Guillaume Apollinaire : *Alcools*, avec un portrait e l'auteur par Pablo Picasso », *Mercure de France*, 16 juin 1913.

La disparate du recueil vient en premier lieu du mode inhabituel sur lequel les poèmes sont amenés à parvenir dans leur état final, autant dire que l'écriture d'Apollinaire ne suit pas le processus traditionnel, linéaire et évolutif où les textes doivent mûrir de continuelles modifications et de polissages. Inspirés de la réalité vécue, les premiers états manuscrits constituent les matériaux textuels que le poète pourrait reprendre, totalement ou partiellement, pour procéder à un assemblage et un collage de ces fragments susceptibles d'être conçus à des moments différents mais détachés des circonstances qui ont présidé à leur genèse. Nous découvrirons que plusieurs poèmes du recueil pourraient n'appartenir antérieurement qu'à un seul premier état manuscrit, et deux brouillons pourraient échanger des strophes pour donner lieu aux deux poèmes nouveaux¹¹⁵. Cette pratique d'écriture peut se voir dans les ruptures métriques et rythmiques à l'intérieur des poèmes, et avec les images ainsi inéluctablement déplacées et amoncelées dans un contexte hétérogène, les synesthésies incitatives sont davantage favorisées.

Marquée par une discontinuité bien visible et lisible, cette disparate encore rudimentaire aura connu son premier changement au moment où Apollinaire rencontre Picasso et les futurs cubistes en 1905 et débute sa méditation sur leur peinture nouvelle qui brise les objets en de multiples perspectives, les analyse et les rassemble dans une forme abstraite pour représenter le sujet dans un meilleur contexte — la peinture n'est plus une description picturale des choses. Cette réforme artistique du cubisme que notre poète considère comme héroïque, lui suggère le même héroïsme pour la poésie. En conséquence, bien que les poèmes de cette période présentent toujours une irrégularité qui déconstruit de l'intérieur, elle n'est plus seulement simple discordance de tons et de registres comme les poèmes antérieurs, mais le résultat de l'autonomisation de différentes parties — c'est-à-dire qu'au lieu d'une opération artificielle en aval de la création poétique, la conscience de la disparate est prise en amont.

¹¹⁵ Par exemple, « Le Brasier » et « Les Fiançailles » font partie du manuscrit « Le Pyrée » qui est lui-même partiellement venu d'un autre manuscrit « Les Paroles étoiles » ; et les deux premières strophes du poème « L'Automne et l'écho » constituent un premier état de « Signe », etc. Voir « Dossier II. Poèmes antérieurs et manuscrits d'Apollinaire » dans (Apollinaire, Guillaume, Didier Alexandre, et Laurence Campa. *Alcools: poèmes 1898-1913*. Le livre de poche Classiques 33105. Paris: Librairie générale française, 2014. p. 383)

Cette mesure de fragmentation est partiellement abandonnée au tournant de l'an 1909 où les questions imminentes du moderne et de la vitesse ne cessent de s'accroître, et sont intensifiées par la déclaration de Marinetti et son manifeste futuriste. Les villes tentaculaires verhaereniennes qui de puissance terrible s'emparent de la campagne, désertent les champs, abîment les arbres, les étangs et les fermes avec leurs enseignes publicitaires, leurs machines et leurs usines, dégradent l'idylle et imposent à l'individuel l'impersonnalité collective. Le rapport du poète à l'humanisme et de la poésie à une vie prise dans l'immédiat, est contesté et menacé sans précédents. L'abandon partiel de la fragmentation et la construction d'une plus grande unité structurelle et énonciative dans les poèmes de cette période (comme « 1909 », « Vendémiaire », « Poème lu au mariage d'André Salmon ») relativisent une dimension éthique qu'Apollinaire a introduite dans sa poésie pour affirmer l'autorité du sujet créateur qui est unanimiste, mais de manière convergente et purifiante.

Les derniers poèmes du recueil (« Le Voyageur », « À la Santé », « Le Pont Mirabeau », « La Chanson du mal-aimé », « Cors de chasse », « Zone ») font entendre les voix adressées à la mémoire et leur tonalité élégiaque réconcilie les interrogations modernistes et esthétiques avec un retour à l'initiative poétique des « Rhénanes ». Ces pièces composées après 1910 témoignent que la disparate et le discontinu sont toujours conservés, et encore enrichis par la représentation dans « Le Voyageur » et « Zone » des « dialogues » disposés en alternance de la première et la deuxième personne qui ne sont finalement pas intégrées. Dans un désordre apparent, la mémoire et le poète ne font qu'un, tous les souvenirs, heureux et douloureux, le passé et l'avenir, tous les personnages, les objets et les scènes sont spiritualisés, dramatisés, et se retrouvent dans le « présent » du poème qu'il est impossible de situer et de dater, et où « *l'universel et l'individuel se répondent, conflit permanent et admirable*¹¹⁶ ».

En considérant la disparate du recueil comme un principe esthétique par rapport à la création poétique, les raisonnements de Duhamel semblent porter à

¹¹⁶ Apollinaire, Guillaume, et Pierre Caizergues. *Œuvres en prose complètes. 2: ...* Bibliothèque de la Pléiade 382. Paris: Gallimard, 1991, p. 966.

faux, d'autant plus que ce principe est afférent aux discussions qui animent le milieu littéraire et artistique à partir de 1911, centrées sur la simultanéité. Mais cette simultanéité n'est pas figurative comme l'interpréteront plus tard les calligrammes, elle « *est spatiale et temporelle, fondée sur la complémentarité des discours de locuteurs présents dans un même lieu, ou sur l'ubiquité et l'uchronie*¹¹⁷ ». En ce qui concernent les « discours », les différents éléments regroupés dans une toile (ou dans un poème), Apollinaire distingue que leur représentation ne pourrait pas s'effectuer à la façon des peintres futuristes qui se les approprient, les dispersent et s'en enchantent d'une confusion des sentiments provoqués par eux — ce n'est qu'une réalité de vision qu'ils peignent, alors que le cubisme est un « *art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création*¹¹⁸ », c'est une « réalité conçue » qui permet aux cubistes de réunir les différentes idées qu'ils ont d'un objet et ce, pour n'inspirer qu'une seule émotion.

Et nous avons à présent en main toutes les bonnes raisons pour proposer une dénomination à cette dernière synesthésie orphique qui appartient à Apollinaire et à lui seul, comme « synesthésie de la simultanéité ».

3. Génétique des figures artistiques

Nés à l'imagination des littéraires et des artistes, le « miracle » et la « mystère » qui ont toujours été l'éminence de l'art de création pâlit à l'essor technologique qui « *Fabrique(nt) du réel à tant par heure* » (« Vendémiaire », p. 150). Les lampes électriques, les films cinématographiques, les trains, toutes les bizarreries déferlent contre l'imaginaire à la manière des avions qui affadissent le récit d'Icare et de ses ailes de cire. Edgar Poe ne pouvait faire autrement que d'observer une attitude passive pour qui la science est « *Vautour* » dont les « *ailes sont de ternes réalités* » et qui se fait la proie « *du cœur du poète* », « *arraché Diane à son char* », « *chassé du bois l'Hamadryade qui cherche un refuge dans quelque plus heureux astre* », « *banni de son flot la Naiade, du vert gazon,*

¹¹⁷ Apollinaire, Guillaume, Didier Alexandre, et Laurence Campa. *Alcools: poèmes 1898-1913*. Le livre de poche Classiques 33105. Paris: Librairie générale française, 2014. p. 43.

¹¹⁸ Apollinaire, Guillaume, (*Méditations esthétiques*) *Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

*l'Elfe et moi des rêves d'été sous le tamarin*¹¹⁹ ». Mais c'est une résignation qui n'obtiendra la reconnaissance d'Apollinaire. Il voudrait que l'imagination artistique et poétique concurrence et fasse contrepoids à celle des sciences, se charge de ces tâches prophétiques pour mettre au monde les nouveautés d'alors inexistantes sauf dans les énormes espaces imaginatifs, de nouvelles « fables », si elles étaient pour la plupart réalisées, parce que la « *poésie et création ne sont qu'une même chose*¹²⁰ ».

Tout ce que nous appelons synesthésies apollinariennes lui ont contribué à s'intéresser, à privilégier les sens et les images du recueil pour qu'ils dépassent les idées et « pensent » à la place du poète. Ne se perdant pas dans un absolutisme négatif du passé, Apollinaire répartit et dissémine ça et là les éléments classiques et modernistes au profit d'un éparpillement et d'une déconstruction délibérées du monde, qui visent pourtant, et il n'en est pas moins légitime, à une tentative de représenter un certain panorama absent. L'union de l'irrationalité instinctive et la logique rationnelle (ou la logique rhétorique) qui est encore restée dans les poèmes offre toujours une apparence rigide et âpre, étant donné que les différentes dimensions d'un objet sont toujours autoritairement concentrées sur un même plan. C'est ainsi que le nouveau est acquis, organisé dans la désorganisation dont l'inexistence est bien effective, et dont le désordre disparate est bien l'ordre le plus naturel et le plus vraisemblable car l'univers est souvent éprouvé et expérimenté, par essence, de manière parcellaire et incohérente. Il ne devrait pas donc y avoir le moindre doute que cette réalité conçue, ubiquitaire et puissante, paraîtra comme la plus convaincante chez les surréalistes :

*Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. Que le monde imaginaire et de l'irrationalité concrète soit de la même évidence objective, de la même consistance, de la même dureté, de la même épaisseur persuasive, cognitive et communicable, que celle du monde extérieur de la réalité phénoménique.*¹²¹

¹¹⁹ Poe, Edgar Allan, « Sonnet à la Science », trad. par Stéphane Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, Léon Vanier, libraire-éditeur, 1889. p. 120.

¹²⁰ Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », 26 novembre 1917.

¹²¹ Dali, Salvador, *La conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions surréalistes, 1935. pp. 12-13.

Dorénavant, les figures artistiques du recueil sauraient osciller dans un changement perpétuel de visages qui sont étonnants, mais toujours constants, parce qu'ils ne viennent pas de la peine que se donne la facticité pédantesque à leur recherche, ou de la fugacité d'inspiration qui « *n'existe presque pas* » pour un poète comme Apollinaire dont la personnalité est « *strictement poétique*¹²² » — ils ne sont que l'*expression*, et elle assure l'homogénéité du fond disparate :

L'amour d'Apollinaire est un faux visage que fédère trois femmes, elles sont la Loreley sorcière blonde, dont les cheveux sont les lumières du soleil et les yeux le fleuve torrentueux du Rhin ; elles sont les colchiques vénéneux qui empoisonnent les vaches sur le grand pré mal fleuri ; elles sont la Marizibill prostituée shanghaïenne qui se mettait sur la paille pour son maquereau juif ; les poux réunis sur la tête du poète qui l'interrogent et l'obligent à se noyer dans la mer au moment où il s'embarque pour l'Amérique alors que c'est lui qui était laissé au port ; la Salomé qui a décapité la tête de saint Jean-Baptiste ; les sirènes dans la grotte de Nerval ; la Voie lactée où le poète se débat à contre-courant ; elles sont l'anémone, le soleil menstrué ; elles sont toutes les portes où le poète frappe en pleurant et toutes les séparations que la Tzigane a prédites.

Le temps d'Apollinaire est à jamais arrêté en automne qui fait mourir l'été, le soleil cou coupé se transforme en lune et projette les ombres contre les montagnes qui y glissent pas à pas ; et les mains coupées sont les feuilles indécises qui feuilloient aux arbres de l'automne.

Apollinaire est l'Ermite de volonté surhumaine, le Merlin enchanteur, le Roi lune qui se noie dans le lac d'argent quand vacillent les lucioles de la Saint-Jean ; le saltimbanque qui s'éloigne dans la brume agreste suivi de l'ours et du singe, ses traces couvrent toute l'Europe qui le mène à Munich où les cadavres ressuscitent, à Londres où les maisons sont en flamme, en Rhénanie où les vents hululent avec les hiboux, ou au quartier juif de Prague où les cloches vont à rebours ; il est prisonnier qui regarde le ciel sur la Santé devenir une chaîne bleu, écoutent le tintement de la fontaine et des clefs du géôlier.

¹²² Royère, Jean, « Le mois du poète, Guillaume Apollinaire : *Alcools* », *La Phalange*, 20 juin 1913.

Il erre encore à Paris dans les rues du crépuscule à l'aube, cette ville est une vigne qui tend ses ceps à Rennes, à Lyon, à la Méditerranée et aux îles siciliennes pour se désaltérer en absorbant tout nutriment cosmopolite. Le poète a aussi soif, ses poèmes sont le feu du phénix renaissant qui l'altère et tous alcools que l'univers puisse lui verser dans le verre. À Auteuil chez lui il rentre tout ivre, il a tout donné au soleil sauf son ombre, et quand tout est revenu au calme, il serait à chaque fois désolé et libre.

Conclusion

En concrétisant le but et l'attente proposés au début de notre mémoire, nous avons pu mener à bien un mouvement double et réciproque de la lecture d'*Alcool* à travers le concept de synesthésie : le recueil est présenté par les sens et la rhétorique synesthésique dans un espace homogène de la poétique, afin de pouvoir découvrir, interpréter, analyser et apprécier l'art du verbe et les esthétiques d'Apollinaire ; en même temps, nous bénéficions de sa position historique comme étant le premier poète qui a réussi à rassembler dans cette période transitoire du XXe siècle toutes les voix tumultueuses répercutées dans le passé et livrées à l'avenir, pour supposer sur un sens nouveau, et plus profond, de cet ancien phénomène associatif. Avec sa poésie, Apollinaire nous a montré que l'unité sensorielle est en fait le moyen le plus naturel et le plus approprié de ressentir le monde, et la fonction sociale des poètes consiste en conséquence à s'en servir pour « *renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes*¹²³ », pour pouvoir inviter, et passionnément, les lecteurs dans cet univers où « *Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité*¹²⁴ ».

Suivant le développement de la présente recherche qui débute par une « archéologie » de la synesthésie dans le premier chapitre, nous avons assisté à une évolution et à un approfondissement du concept synesthésique.

Avant le premier cas effectif de synesthésie rapporté par Sach en 1813, les constats historiques sur l'association des sens ne peuvent pas être considérés comme fidèles : ils s'inscrivent soit dans les débats autour de la question de savoir si le langage informe l'expérience ou au contraire il en dépend ; soit dans les interrogations sur le rapport entre les différents systèmes de signes. Avant que la recherche scientifique sur la synesthésie ne prenne son essor, elle a souffert encore de l'oppression du béhaviorisme et n'est pas parvenue aussitôt à attirer l'attention des scientifiques.

¹²³ Apollinaire, Guillaume, (*Méditations esthétiques*) *Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

¹²⁴ « La Jolie Rousse », *Po*, p. 313.

Après le XXe siècle, le monde scientifique a connu une révolution cognitive, en particulier la philosophie cognitive représentée par Lakoff, qui s'est particulièrement intéressée à l'étude de la métaphore, parce que selon elle, la métaphore n'est pas seulement un phénomène linguistique, mais un processus cognitif en subconscient où le cerveau expérimente ce qui lui est inconnu en termes d'autres. Par conséquent, nous recourons à sa philosophie d'embodiment pour analyser les motivations de la synesthésie, et c'est ainsi que nous avons découvert que la synesthésie est un phénomène neurologique réel qui résulte de l'interconnexion neuronale primaire à notre naissance, mais différenciée plus tard dans le développement. Elle repose en outre sur la matérialité objective des cinq sens dans notre perception du monde, et en contrepartie, sur l'objectivité et la régularité de la plupart des événements dans la vie quotidienne. Cela fait preuve que bien que la plupart des gens ne peuvent pas éprouver une véritable synesthésie, ils ont tous la capacité de la comprendre et de l'imaginer.

Après avoir terminé cette brève présentation, nous avons porté notre attention sur la synesthésie dans le langage, autrement dit la synesthésie au terme de la rhétorique. L'étude multidisciplinaire de la synesthésie après le XXe siècle comprend certainement la linguistique, et l'étude de la synesthésie dans une mise en perspective linguistique est initiée par Ullmann, auquel succède Williams, tous les deux ont examiné systématiquement les expressions synesthésiques dans différentes langues et mettent en avant la théorie de la distribution hiérarchique ainsi que les lois du changement sémantique de synesthésie : dans l'opération synesthésique, le transfert sémantique tend toujours à suivre une direction des sens « inférieurs » à ceux qui sont « supérieurs ».

Ensuite, à travers la théorie des correspondances de Baudelaire, nous analysons la connotation spécifique de la synesthésie dans le symbolisme : elle est généralement divisée en correspondance verticale et horizontale. La première exprime la synesthésie au sens strict, autrement dit une analogie entre les sens ; cette dernière est liée à l'esthétique symboliste qui est une synesthésie métaphysique ayant pour l'objectif la transcendance de l'esprit. La musicalité verbale avancée et préconisée par le symbolisme est aussi le domaine à prendre en

compte : par opposition à une musicalité interne, ou à une structure musicale abstraite de la poésie, nous sommes plus attentifs à la possibilité d'un effet synesthésique d'une musicalité engendré par le langage en lui-même, mais que ce soit la correspondance verticale ou la musicalité, toutes deux nous posent les questions sur la délimitation de la synesthésie.

La musicalité nous permet de supposer une potentialité synesthésique par voie phonétique, ce qui relativise une réflexion sur le calligramme qui suggère quant à lui une potentialité synesthésique par voie visuelle. Nous espérons donc pouvoir obtenir une définition finale de la synesthésie grâce à l'étude du calligramme.

Tout d'abord, ce qui est inattendu, c'est que le calligramme n'est pas simplement une illustration du texte, ni une répétition visuelle du contenu. Le poète utilise ces deux systèmes sémantiques différents pour instaurer une collaboration ou une confrontation entre eux, le sens du calligramme ne se trouve ni dans le texte ni dans l'image, mais dans la tension qu'Apollinaire cherche constamment à explorer. Grâce à la lecture et à l'analyse de la poésie de l'image, nous constatons que l'introduction des autres matériaux en dehors du langage ne provoque pas nécessairement un effet synesthésique. Nous nous permettons de réécrire les calligrammes synesthésiques pour pouvoir traduire les unités synesthésiques, et découvrons ainsi que le poème-dessin peut être considéré comme une démonstration du « déploiement » de la synesthésie (et normalement la synesthésie verticale) qui nous oblige dans la plupart des cas de remonter les textes, ou de nous référer au texte suivant, voire d'avoir recours au poème entier, — la différence structurale entre la correspondance verticale et la synesthésie rhétorique est apparente.

Nous tenons donc à définir clairement le champ de la synesthésie en la divisant en quatre catégories : la synesthésie synesthétique réelle, la synesthésie perceptive ou psychologique, la synesthésie rhétorique au niveau du texte et la synesthésie symboliste au niveau de l'image, ces deux dernières constituent respectivement les deux approches par lesquelles nous procédons aux deux chapitres suivants.

En fait, si nous examinons les poèmes dans le recueil du point de vue rhétorique, nous constaterons qu'il existe pas beaucoup d'expressions synesthésiques. Même si Apollinaire n'évite pas délibérément de l'utiliser, pour le moins il n'y prête pas suffisamment d'attention. En outre, il a exprimé sa méfiance envers les sens dans les activités de création littéraire et artistique, mais cela ne nous permet pas pour autant de la considérer comme un mépris vis-à-vis des sens. Bien au contraire, les sens occupent une place importante dans *Alcool*. Son objection se penche effectivement sur l'imparfaite imitation de la réalité. Il émet le souhait d'intégrer les sens pour compenser la partialité d'un sens unique. C'est ce qui nous a conduit à conclure que pour Apollinaire, la synesthésie signifie avant toute chose une réalité ressentie dans son entier.

Dans le cadre de la rhétorique des textes poétiques, nous nous efforçons d'explorer l'art rhétorique et les fonctions esthétiques que la synesthésie peut véhiculer. En prenant en considération les composants de « synesthésie perceptive » dans des vers synesthésiques, nous les divisons en quatre types selon leurs différents degrés d'objectivité de l'analogie : la synesthésie qui se fonde sur l'analogie directe, la synesthésie qui se fonde sur l'analogie associative, la synesthésie qui se fonde sur l'analogie indirecte et enfin, la synesthésie qui se fonde sur l'analogie empathique.

En outre, il existe des vers synesthésiques dont les unités métaphoriques sont relativement faciles à être repérées, mais le trope de synesthésie est implicite : bien que les deux parties métaphoriques semblent en apparence appartenir à un même vocabulaire sensoriel, leur analogie se construit incontestablement sur la synesthésie, et c'est le cas que nous appelons la synesthésie dormante.

Enfin, les synesthésies susmentionnées sont fondamentalement les exemples isolés, nous devons également considérer le cas d'une série de vers basés sur la relation synesthésique. Grâce à l'introduction et à l'application de la théorie de la métaphore filée, nous apprenons que toute métaphore a toujours tendance à devenir une métaphore filée par la répétition de leurs relations rhétoriques, c'est-à-dire que tous les aspects sensibles de l'image qu'elle met en scène sera toujours complets, est-ce donc possible que toute métaphore tend toujours à devenir synesthésique ?

Cette question nous guide dans le troisième chapitre qui se consacre à l'étude des images. Puisque nous avons décidé d'examiner le processus dynamique de la métaphore sur le plan conceptuel, il convient également d'introduire la notion de la métaphore conceptuelle des sciences cognitives ainsi que sa classification : la métaphore structurale, la métaphore orientationnelle et la métaphore ontologique. Elles ont une forte capacité d'interpréter « les correspondances verticales » dans le recueil.

En effet, si nous continuons à explorer activement la possibilité de la structure analogique similaire suggérée par une métaphore, celle-ci apparaît finalement comme deux ensembles conceptuels complets dont les composants interagissent. Puisque c'est à travers les cinq sens que nous percevons le monde, même une métaphore aléatoire peut finalement montrer un effet synesthésique, mais il présente une certaine différence avec ce que nous appelons jusqu'ici les synesthésies : l'union sensorielle oblige-t-elle nécessairement à faire communiquer les sens ?

Au moins dans les poèmes d'Apollinaire, la réponse à cette question est un non emphatique, et cette réponse constitue la découverte la plus importante de ce mémoire : que ce soit les correspondances horizontales ou verticales, que ce soit la synesthésie symbolique ou rhétorique, leur but consiste toujours à rendre sensible ce que le poète veut exprimer par une analogie évidente ou implicite. Par ailleurs, il arrive souvent qu'Apollinaire n'a pas envie de faire intervenir les aliénations sémantiques dans les lignes, mais se contente d'une description vivante de l'image pour préparer et inciter ce qu'il a à dire — il réordonne les sens pour rendre sensibles les lecteurs. Nous voyons donc une seconde signification de la synesthésie chez Apollinaire qui permute le sujet et l'objet, le poète et les lecteurs. En nous référant au postmodernisme de Roland Barthes qui déclare la mort de l'auteur, la perspicacité de la poésie apollinarienne est sans doute admirable. Par conséquent, afin d'expliquer et d'élucider pleinement cette nouvelle synesthésie, nous introduisons un concept presque identique dans la culture traditionnelle chinoise, celui de « *bi-xing* », et nous en proposons ainsi un nouveau terme de synesthésie *bi-xing*.

Comme Apollinaire n'a pas mis une fin hâtive pour la pratique de calligramme, il ne s'arrête pas non plus d'explorer la synesthésie *bi-xing*. Non seulement il crée des images incitatives pour le lyrisme, mais il les multiplie, les juxtapose et les intègre dans des vers qui n'expriment pourtant qu'une émotion. Le thème émotionnel est ainsi accompagné par une série de synesthésies *bi-xing* sous formes différentes et disparates avec la mise en scène des paysages naturels, des mythes et des légendes (étant donné que ces deux derniers appartiennent à un certain imaginaire national, ils ont également un effet de *bi-xing* conventionnel). La poétique se transforme donc de l'art d'expression en l'art plastique. Dans une telle poésie, tout est mélangé mais tout est harmonieux, ce qui féconde la création de nombreuses images artistiques surprenantes mais touchantes. Comme ce qu'Apollinaire a écrit dans son drame surréaliste, *Les Mamelles de Tirésias*, « *Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe* ».

Bibliographie

Corpus

- Apollinaire, Guillaume, André Billy, et Marcel Adéma, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 199
- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913 - 1916)*. nrf Collection poésie. Paris: Gallimard, 1996
- Apollinaire, Guillaume, Didier Alexandre, et Laurence Campa. *Alcools: poèmes 1898-1913*. Le livre de poche Classiques 33105. Paris: Librairie générale française, 2014.
- Apollinaire, Guillaume, « François Rude », *Poème & drame*, mars 1913
- Apollinaire, Guillaume, « Interview par Pérez-Jorba », *La Publicidad*, 24 juillet 1918
- Apollinaire, Guillaume, « La sculpture d'aujourd'hui », 1913
- Apollinaire, Guillaume, Laurent Corvaisier. *Il y a*. Paris: Rue du Monde, 2013
- Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », 26 novembre, 1917
- Apollinaire, Guillaume, (*Méditations esthétiques*) *Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913
- Apollinaire, Guillaume. *Poèmes à Lou*. Collection Poésie 44. Paris: Gallimard, 1992
- Apollinaire, Guillaume, « La Phalange nouvelle », *La Poésie symboliste*, 1909

sur Apollinaire et « Alcools »

- Alexandre, Didier, *Guillaume Apollinaire, « Alcool »*, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1994
- Bates, Scott, « L'érotisme dans les premiers grands poèmes d'Apollinaire », *La Revue des lettres modernes*, 1987
- Bohn Willard, *Apollinaire and the international avant-garde*, State University of New York Press, 1997
- Bohn Willard, *Apollinaire on the edge : modern art, popular culture, and the avant-garde*, Amsterdam New York : Rodopi, 2012

- Campa, Laurence, « Le chant des rimes dans *Alcool* m prolégomènes à l'étude statistique des rimes », *La Revue des lettres modernes*, 1996
- Campa Laurence, *Poètes de la grande guerre. Expérience poétique combattante et activité poétique*, Paris / Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, 2010
- Charbonnier Gil, Jaines Danielle, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances »1999
- Chianca Karina, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, Paris, João Pessoa Idéia, 2007
- Debon, Claude, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris : Gallimard, 2004
- Debon, Claude. *Guillaume Apollinaire après Alcools. Bibliothèque des lettres modernes* 31. Paris: Minard, 1981
- Duhamel, Georges, « Revue de la quinzaine — Les Poèmes, Guillaume Apollinaire : *Alcools*, avec un portrait e l'auteur par Pablo Picasso », *Mercure de France*, 16 juin 1913.
- Guiraud, Pierre, *Index du vocabulaire du symbolisme*, vol.I, *Index des mots d'Alcool de Guillaume Apollinaire*, avant propos de R.-L. Zagner, Klincksieck, 1953
- Henri Scepi, « Apollinaire entre le texte et l'image », *Critique*, vol. 727, n°12, 2007
- Lecat, Jean-Michel. *Guillaume Apollinaire: le poète combattant*. Paris: Oskar éd., 2012
- Jacquot, Clémence, « Les 'idéogrammes lyriques' d'Apollinaire : une remotivation graphique du signe ? », paru dans *Elseneur*, n°27 « La poésie, au défaut des langues », Presse Universitaire de Caen, 2012
- Jean Raymond, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1974
- Pia Pascal, *Apollinaire par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954
- Read Peter, *Picasso et Apollinaire : Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Éditions Jean-Michel Place, 1995
- Royère, Jean, « Le mois du poète, Guillaume Apollinaire : *Alcools* », *La Phalange*, 20 juin 1913.
- Soupault, Phillipe, *G. Apolliniare* [M], Les Lettres Françaises, 13 nov. 1958
- Vladimir, Divis. *Apollinaire chronique d'une vie*. Board Book, 1969

sur les sens, la synesthésie et la théorie de correspondances

- Bachelard Gaston, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010
- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2011
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2011
- Baron-Cohen, Simon, et John E. Harrison, éd. *Synaesthesia: classic and contemporary readings*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1997
- Baudelaire, Charles, et Yves Florenne. *Les fleurs du mal*. Le livre de poche 677. Paris: Libr. Générale Française, 1989.
- Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1860
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II. Curiosité esthétiques, Michel Lévy frères, Paris, 1868
- Baudelaire, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861
- Brennan, Teresa & Martin Jay, *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, London: Taylor and Francis Group, 2013
- Caminade Pierre, *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1970
- Cheng, François, « Bi et xing » in *Cahiers de linguistique - Asie orientale*, vol. 6, 1979
- Claudel, Paul, Idéogrammes occidentaux, dans Positions et propositions, *Œuvres en prose*, Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965
- Dupriez, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires ; (dictionnaire)*. Nouv. tirage. 10,18 1370. Paris: Union Générale d'Éd., 1997
- E. Bronson, Christine, « Making Meaning with Synaesthesia: Perception, Aspiration, and Olivier Messiaen's Reality », Florida State University Libraries, 2013
- Edgar Poe, Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, éd. A. Quantin, Paris, 1884

- Gardes Tamine Joëlle, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, H. Champion, 2011
- Gage, John, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. First paperback printing 1999, Berkeley: University of California Press, 1993
- Gautier, Théophile, « Le Hachisch », *Psychotropes* 2014 / 4 (vol. 20)
- Huret, Jules, « Symbolistes et Décadents : M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, 1891
- Locke, John, et Jean-Michel Vienne, « Le nom d'idée simple », Chapitre 4, *Essai sur l'entendement humain*, Paris: J. Vrin, 2001
- Jewanski, Jörg, Day, Sean A. And Ward, Jamie (2009), « A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 », *Journal of the History of the Neurosciences*, 18:3
- J. Lewkowicz, David, et Turkewitz, Gerald, « Cross-modal Equivalence in Early Infancy: Auditory-Visuel Intensity Matching », *Developmental Psychology*, 1980, vol. 16
- Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Folio Essais 72, Paris : Gallimard, 2006
- Paissa, P., *La sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesia lessicalizzate nel codice italiano e francese*, La Scuola, Brescia, 1995
- Paivio, A., *Imagery and verbal processes*, New York: Holt. Rinchart and Winston, 1971
- Ricard, Mathieu, *Plaidoyer pour l'altruisme*, Nil, Paris, 2013
- Rimbaud, Arthur, *Lettre du Voyant à Paul Demeny*, 15 mai 1871
- Robertson, Lynn C., et Noam Sagiv, éd. *Synaesthesia: perspective from cognitive neuroscience*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2005
- Rondet M (1726): Lettre écrite de Paris le 17 février 1726 par M. Rondet au R. P. Castel, Jesuite, en réponse au clavecin oculaire, *Mercure de France* Avril
- Sanger, Alice E., & Siv Tove Kulbrandstad Walker, « Hierarchies and Seriality », *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Burlington: Ashgate Publication Co., 2012
- Segalen, Victor, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, Paris, 1902

- Strik Lievers, F., « Figures and the senses. Towards a definition of synaesthesia », *Review of Cognitive Linguistics*, 2017
- Symons, Arthur, « Stéphane Mallarmé », *The Symbolist Movement in Literature*, New York: E. P. Dutton & Company, 1919
- Ullmann, S., *The Principles of Semantics*, Oxford: B. Blackwell, 1957
- Underhill, Evelyn, *Mysticism : A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*, Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 1911
- Valéry, Paul et Jean Hytier, *Œuvres*, tome 1, Gallimard, 1992
- Valéry, Paul, *Situation de Baudelaire*, Imprimerie de Monaco, 1924
- Valéry Paul, *Variations sur les Bucoliques, introduction à une Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, Paris, 1956
- Vico, Giambattista, et Cristina Belgioioso. *La science nouvelle (1725)*, 2006
- Wellek, René, et Austin Warren, *Theory of Literature*, New York: Harcourt, 1956
- Willams, Joseph M., « Semantic Laws », in Marvin K. L. Ching et al. (eds.), *Linguistic Perspective on Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980
- Woolgar, C. M., Christopher Michael Woolgar, *The senses in Late Medieval England*, Yale University Press, 2006

sur la métaphore et la rhétorique

- Amiot, Dany (études réunies par), *La Métaphore, regards croisés*, Arras, Artois presses Université, 2004
- Aristote : *Œuvres complètes et annexes (annotées, illustrées): Étique de Nicomaque, Rhétorique, La métaphysique, Les politiques, De l'âme, Poétique...*, Arvensa Editions, 2019
- Goodman, Nelson, *Language or Art*, Indianapolis: Hackett Publishing Company inc. 1993
- Celeyrette-Pietri, Nicole. *Les dictionnaires des poètes: de rimes et d'analogies*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1985
- Dubois, Philippe, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, n° 43, 1975
- Fromilhague, Catherine, et Claude Alexandre Thomasset. *Les figures de style*, 2015

- Lakoff, George, et Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Nachdr. New York, NY: Basic Books, 2010
- Jarrety, Michel, et Michèle Aquien, éd. *Lexique des termes littéraires*. Paris: Libr. générale française, 2001
- Lakoff, G., et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980
- Lakoff, George, *The Contemporary theory of metaphor in Andrew Ortony* (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1993
- Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Nachdr. Le livre de poche 16007. Paris: Librairie Générale Française, 2006
- Philippe Dubois, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », revue *Le Français moderne* n°43,
- Pirotton, Gérard. « Métaphore et communication pédagogique. Vers un usage délibéré de la métaphore à des fins pédagogiques. » *Recherches en communication* (1994)
- Rakova, M., *The Extent of the Literal : Metaphor, Polysemy and Theories of Concepts*, London: Palgrave Macmillan, 2003
- Reddy, M., « The Conduit Metaphor — A Case Frame Conflict in our Language about Language », in *Metaphor and Thought*, Ortony, A. (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 1975
- Riffaterre, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, 1969
- Robrieux, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998
- Tamine-Gardes, Joëlle. *Poétique et rhétorique: la littérature et sa belle parole*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 138. Paris: Honoré Champion éditeur, 2015