

- Miall, David S. "The Resistance of Reading: Romantic Hypertexts and Pedagogy." *Romanticism on the Net* 16 (November 1999). < <http://users.ox.ac.uk/%7Escat0385/reading.html> >
- Moulthrop, Stuart. "Pillows of Folly." < <http://raven.ubalt.edu/staff/moulthrop/style/pillows.html> >
- Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press, 1997.
- Page, Barbara. "Women Writers and the Restive Text: Feminism, Experimental Writing and Hypertext." *Postmodern Culture* 6.2 (January 1996). < <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.196/page.196> >
- Postman, Neil and Camille Paglia. "She Wants Her TV! He Wants His Book!" *CyberReader*. Ed. Victor J. Vitanza. 187-202.
- Rose, Marilyn Russell. "Hawthorne's 'Custom House,' Said's *Orientalism* and Kogawa's *Obasan*: An Intertextual Reading of an Historical Fiction." *Dalhousie Review* 67 (1987-88): 286-96.
- Vitanza, Victor J., ed. *CyberReader*. Needham Heights: Allyn & Bacon, 1996.
- Wagner, Peter, ed. *Icons. Texts. Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Yee, Paul. *Tales from Gold Mountain: Stories of the Chinese in the New World*. Paintings by Simon Ng. Vancouver, Toronto: Douglas and McIntyre, 1989.

NOTES, DOCUMENTS and REVIEW ARTICLES

La synesthésie vue de "Voyelles"¹

IRIS YARON

I.

Si "Voyelles" de Rimbaud demeure une énigme, c'est que la figure qui la constitue, la synesthésie, invite le lecteur à associer deux domaines sensoriels, l'auditif au visuel, le son E à la couleur blanche, par exemple. Entièrement fondé sur des synesthésies, "Voyelles" est le poème synesthétique par excellence. La recherche sur la synesthésie est donc indissociable de celle qui se centre sur cet unique poème. Cet article propose une analyse de "Voyelles" mais précédemment fait état de la recherche littéraire sur la synesthésie. Bien que la synesthésie constitue un phénomène exceptionnel, elle a attiré l'attention d'un nombre limité des critiques (contrairement à la métaphore). La synesthésie se décrit par la juxtaposition des deux objets ou plus relevant de systèmes sensoriels distincts, "une odeur en forme de triangle" ou "une odeur jaune," par exemple. De tels énoncés soulèvent la question de savoir s'il serait possible de décrire une expérience relevant du sens olfactif par exemple, dans des termes empruntés au sens visuel. Le fait que nos cinq systèmes sensoriels s'excluent les uns les autres met en doute la question de savoir si la réalisation d'une synesthésie (telle que celles citées ci-dessus) est possible. En effet, la particularité de la figure synesthésique est issue du fait qu'elle défie nos capacités sensorielles.

Avant de discuter de la synesthésie littéraire, nous noterons que ce terme est également employé dans le domaine de la psychologie. Il se réfère à une situation où des hommes combinent des expériences des deux sens ou plus. "Clinical synaesthesia stands for any *involuntary* awareness of a sensation, perception or image of one sense which accompanies (perhaps invariably) the stimulation of a different sense" (O'Malley 1957, 392).

Notre intérêt dans cet article se porte sur la synesthésie littéraire. La synesthésie littéraire a une longue histoire qui remonte à Homère et Démocrite en Grèce. À Rome

1 Je souhaite remercier M. Jürgen Siess et tout particulièrement M. Usha Matisson qui ont lu des versions précédentes de cet article et dont les remarques me furent très utiles.

ce sont des auteurs comme Virgil, Horace et Cicéron qui ont recours à la synesthésie. Au moyen âge le déclin de la sensualité n'était pas favorable à la synesthésie mais elle apparaît tout de même chez Dante, "Le soleil est silencieux" (*Inferno* I.60), par exemple ou encore "Chaque lumière [est] muette" (*Inferno*, V. 28). Plus tard c'est chez Rabelais que nous trouvons des synesthésies: "Nous y vismes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés" (livre IV, chapitre LVI). Un autre auteur français chez qui on a trouvé des synesthésies est Ronsard. A l'époque elisabéthaine en Angleterre Marston écrit: "Did you ever smell a more sweet sound" (*Antonio's Revenge*, iii, 4). Quant à Shakespeare, il note: "I see a voice" (*Midsummer Night's Dream*, V.1). Dans le *Marchand de Venise* il écrit:

Here will we sit and let the sounds of music creep in our ears; soft stillness and the night become the touches of sweet harmony. (Act V, sc. I)

Le chef de file de la poésie métaphysique anglaise, John Donne écrit: "A loud perfume which at my entrance cryed / Ev'n at the father's nose" (Elegy, iv, The perfume).

Des synesthésies apparaissent également chez La Fontaine, E. T. A. Hoffmann, Shelley, Byron, et Keats. Nous citerons ce dernier:

I heard, I look'd: two senses both at once, so fine, so subtle, felt the tyranny of that fierce threat and the hard task proposed [...] nor could my eyes and ears act with that union of sense which marries sweet sound with the grace and dolorous accent from a tragic harp form with large limb'd vision. (*Hyperions*, a vision, Canto I)

En France, Théophile Gautier était le théoricien de la synesthésie (Ullmann 1957) mais ce fut Baudelaire qui l'a fait connaître aux lecteurs; dans *Correspondances* il écrit les vers connus "Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant, / doux comme les hautbois, verts comme les prairies" (Ullmann 1957, 268-76). La synesthésie est fréquente chez les symbolistes (Johansen 1972; Segalen 1981), chez Mallarmé par exemple, Huysmans et bien sûr Rimbaud. Nous noterons que Shen et Cohen (1998) ont examiné des synesthésies dans la poésie hébraïque moderne et y ont trouvé 130 expressions synesthésiques.

Le but de ce rappel est de fournir un contexte historique au poème qui sera examiné dans cet article, "Voyelles" de Rimbaud.

Comment la synesthésie est-elle définie dans la recherche? Nous avons retenu deux propositions. La première est avancée par Shen et Cohen (1998):

A synaesthesia is a metaphorical expression in which the source and target domains represent concepts belonging to two different modalities or senses. Thus in *a sweet silence*, the mapping proceeds from the "taste" domain onto the domain of "sounds." (124)

Shen et Cohen partent de termes cognitifs et mettent l'accent sur la procédure de transfert d'un sens à un autre. Nous y reviendrons. La deuxième définition de la synesthésie est proposée par Siebold (1932):

By the term *synaesthesia* we mean that curious faculty of harmony between the senses, whereby a given strong impulse not only causes the sense actually stimulated to respond, but compels other senses to vibrate simultaneously. (580)

Siebold fournit une description affinée du processus synesthétique; elle met le doigt sur le fait que la réaction à la synesthésie concerne deux sens ou plus simultanément. Ses propos suggèrent que la construction de la synesthésie est difficile.

Le décryptage laborieux de la synesthésie par le récepteur indique sa propriété phénoménologique: nous soutenons que la synesthésie comporte une difficulté inhérente. Un rapprochement entre l'ouïe et la vue, entre le son A et la couleur noire dans "Voyelles" de Rimbaud, s'impose inévitablement comme un obstacle au récepteur. Le son ne possède pas de qualités autres que celles décrites dans des termes auditifs. Des traits communs, à proprement parler, entre les deux domaines de la synesthésie n'existent pas et plutôt que d'y voir des similitudes, le destinataire réaliserait l'importance de la distance qui les sépare. En effet, la particularité de la synesthésie, l'issue de la combinaison des sens qui s'excluent, différencie cette figure de la métaphore, de la comparaison, du symbole et d'autres formes apparentées. Alors que la synesthésie serait toujours difficile, ces tropes ne le sont pas obligatoirement, comme le montre, par exemple, la métaphore suivante de Cummings: "the Light thrown by Them [by the flowers] opens // sharp holes in dark places" ("what a proud..."). Néanmoins, il est à signaler que des synesthésies existent dans le langage commun, par exemple "oeil froid," "une couleur criarde," "une couleur chaude," "une couleur froide," "ce n'est pas à mon goût" etc. Mais ces expressions sont des clichés et toute expression difficile ne l'est plus si elle devient un cliché. Les clichés synesthésiques dans le langage courant et l'argot fournissent, tout de même, une indication sur la difficulté de cette figure: alors qu'ils abondent en métaphores, comparaisons, métonymies etc. (Amossy et Rosen 1982), les clichés synesthésiques sont relativement peu nombreux.

Chaque tentative pour déchiffrer une synesthésie comporte une observation de cette figure. Ainsi, la difficulté inhérente du trope provoque un processus métaphysique; le récepteur examine l'expression qui juxtapose deux systèmes sensoriels

ou plus et la possibilité de la réaliser. Le processus méta-synesthétique fait inévitablement partie du décryptage du trope. Il différencie la concrétisation de cette figure des autres; la compréhension de la métaphore, de la comparaison etc. n'implique pas nécessairement une observation de la structure du trope. Dans ce sens, la lecture de la synesthésie comporte un processus méta-cognitif, à savoir, une réflexion sur la compréhension du segment lu (Baker 1985).

Cette réflexion nous ramène à la question de la concrétisation de la synesthésie. Dans le poème "Voyelles," Rimbaud présente des figures dont le niveau synesthétique est particulièrement élevé. En d'autres termes, il juxtapose des éléments qui mettent en question la possibilité de les concrétiser. Il n'y a rien dans le son A qui soit comparable à la couleur noire. Cette synesthésie est en effet différente de celle d'Emily Dickinson, par exemple, "odors bless," où l'on construit une représentation du trope via la capacité des odeurs de surprendre, voire, d'"attaquer" ou bien de rappeler des souvenirs douloureux. En revanche, aucun rapprochement n'est possible dans A noir; si une construction de la représentation a lieu tout de même, c'est que le récepteur explore le champs d'implications plutôt faibles de chaque membre de la figure (Sperber et Wilson 1989) et trouve ainsi un biais de rapprochement. L'analyse de A noir avancée dans la seconde partie de cette étude s'appuie sur les connotations de la mort - "A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombres" — pour proposer une relation entre la couleur noire associée à la mort et le dernier cri que prononce quelquefois le mourant. Un tel rapprochement n'est pas fondé obligatoirement sur une comparaison. Encore une fois, la synesthésie se distingue des autres figures dont la base est une comparaison. Dans l'exemple cité ci-dessus la mort constitue un champ réunissant deux entités séparées qui "dialoguent" entre elles grâce aux connotations que chacune d'elle entretient avec la notion du décès.

Bien que la synesthésie ne se fonde pas obligatoirement sur la comparaison entre ses deux membres, elle le fait souvent. Par exemple, dans E blanc Rimbaud juxtapose entre une couleur neutre et un son neutre, le E (différent de é ou de è, par exemple). La base de la comparaison entre les membres de la juxtaposition est "faible." La question qui se pose maintenant est comment aborder des synesthésies fondées sur une comparaison. Les pages qui suivent sont consacrées à cette question.

Alors que la métaphore a toujours joué d'un grand intérêt, la synesthésie demeure un sujet peu étudié (Shanon 1992); c'est pourquoi, nous tenterons d'examiner la synesthésie et sa base de comparaison au vu des théories de la métaphore. Ces dernières années ont vu l'apparition de nouvelles approches qui mettent en cause la procédure de la sélection; bien que les différentes conceptions plus classiques de ce trope divergent sur un certain nombre de points, elles partagent, en général, l'hypothèse selon laquelle sa compréhension se fonde sur un processus qui sélectionne

des traits communs entre les deux objets juxtaposés (Beardsly 1962; Black 1962; Searle 1979). Or, cette approche ne semble pas être applicable sur la synesthésie. L'odeur et le triangle, tout comme le son et l'argent dans "silver dissonance" de Cummings ("the sky..." ou le son E et le blanc ne partagent pas de qualités communes.

Défundue actuellement par des chercheurs en littérature et en psychologie (pour une bibliographie, voir Gibbs 1992), la nouvelle théorie avancée, celle de l'interaction, s'intéresse au récepteur et situe le processus de compréhension soutenant que le déclenche au cœur de l'analyse. Les tenants de cette conception soutiennent que le lecteur, plutôt que de localiser des traits communs, préexistants mais non relevés, génère une base de similitude. Marqué par le processus d'interaction entre les deux domaines, le traitement de la figure, "involve[s] the creation of new frameworks of connotations rather than the actualization of potential but unrealized connotations" (Gibbs 1992, 587). Lisant une métaphore, les destinataires "project the two conceptual domains [...] onto each other [...] to arrive at a metaphorical meaning or meanings that highlight the emergent similarity between the two terms" (ibid). Le traitement du trope engendrerait un processus de réflexions sur les implications des objets juxtaposés. Dans la fameuse comparaison de John Donne entre un compas et deux individus par exemple, les dérivations de ce dernier "dialoguent" avec ceux du couple amoureux. Nous signalerons que ces idées sont proches de celles de Sperber et Wilson (1989). Ces auteurs accordent une place importante au lecteur et affirment qu'il exploite d'une manière créative des connotations même très faibles des deux objets reliés. Est-il possible de parler de similarités préexistantes entre le son E et la couleur blanche? Incapable de s'appuyer sur de tels dénominateurs communs, le lecteur engagerait un processus qui mettrait en interaction non seulement les caractéristiques du son E et du blanc mais aussi toutes sortes d'implications qu'ils peuvent avoir; par exemple, l'immobilité des objets blancs décrits et celle des hommes éloignés, désignés par EUX, l'homophone de la lettre E. C'est cette activité qui générerait non pas de propriétés similaires mais une base qui permettrait une comparaison.

Partant de cette conception de la figure, Glickson et Goodblatt (1993) proposent de l'analyser sous un nouvel angle, celui de la Gestalt. Leur approche combine, en effet, celle de l'interaction à la Gestalt. Le principe de départ de la Gestalt consiste à dire que dans la perception nous préférons d'une part, les structures globales à des unités atomiques et que, d'autre part, le tout est différent de la somme de ses parties. Kreidler et Kreidler (1972) résument ce dernier aspect dans les termes suivants:

A gestalt is a whole, a new kind of organization and properties of its own which neither reside in the part nor can be reduced to them. [...] The whole and its parts mutually determine one another's characteristics, so that the qualities of the whole dominate the qualities of the parts. (82)

Glickson et Goodblatt (1993) affirment que l'interaction entre les deux composantes du trope, plus précisément, entre leurs implications, débouche sur un état où le tout dépasse la somme de ses constituants. Dans ce sens, la compréhension de la synesthésie E blanc, conduit à la création d'un nouveau schème où les deux domaines coexistent ; ce cadre peut générer d'analogies autres que celles évoquées dans le poème. L'élargissement du champ de la comparaison au-delà des rapports que le poème tisse, reproduit le principe édifiant de la Gestalt. Dans cette optique, la juxtaposition figurale enrichit, comme l'affirme Bessière (1990), le contenu sémantique des domaines reliés d'une façon qui est obligatoirement momentanée.

Nous signalerons que d'autres principes de la Gestalt pourraient être adaptés au texte et à la figure. Reinhardt (1984) a montré que les principes gouvernant l'organisation spatiale du champs visuel sont applicables aux structures linéaires et temporaires du texte. Gibson (1979, rapporté chez Shanon 1992) suppose qu'une série d'événements constitue l'unité fondamentale de la perception. Il soutient, de plus, qu'en termes de traitement visuel, nous préférons le dynamique au stationnaire ; il en va de même pour le temporaire par rapport au non temporaire. Déplaçant l'objet d'étude du champs visuel au domaine textuel, surtout celui qui concerne les tropes, on peut émettre l'hypothèse suivante : des métaphores et des formes apparentées dont la base de comparaison est dynamique seraient cognitivement préférables à celles marquées par l'immobilisme.

Ces récentes conceptions sont-elles applicables à la synesthésie, une figure qui associe deux domaines non seulement éloignés mais distincts ? C'est dans la mesure où ces approches ont focalisé l'analyse sur le lecteur (et non pas sur le texte) qu'elles peuvent rendre compte de la synesthésie. Confronté à ce trope, le destinataire ne peut que générer, voire inventer, une comparaison. C'est ainsi qu'il découvre la base de similitudes entre le son E et le blanc.

La synesthésie bénéficie de la recherche sur la métaphore mais jouit tout de même des études qui lui sont exclusivement consacrées. Dans un travail important sur la synesthésie dans la poésie anglaise du dix-neuvième siècle, Siebold (1919) s'interroge sur les croisements possibles entre les juxtapositions synesthésiques. Avec cinq sens, le nombre des catégories de transfert s'élève à vingt : visuel - olfactif, olfactif - visuel, auditif - gustatif, gustatif - auditif, visuel - tactile, tactile - visuel, auditif - auditif, auditif - auditif, gustatif - tactile, visuel - auditif, olfactif - auditif, tactile - visuel etc. Siebold démontre que parmi les vingt possibilités, quinze sont présentes dans la poésie anglaise du dix-neuvième siècle. La catégorie olfactif - tactile est absente dans le corpus étudié ainsi que les quatre catégories qui auraient comme destination le gustatif. Ce nombre de catégories a été plus ou moins confirmé par Ullmann qui a étudié, entre autre, les synesthésies chez Shelley (1957) et par Ruddick qui s'est centré sur les synesthésies d'Emily Dickinson (1984).

Ces quinze catégories posent une question. Les cinq sens ont un certain ordre. Le plus "haut" dans l'échelle est celui de la vision. Il est suivi par les sens auditif, olfactif, gustatif et tactile. Les sens tactile et gustatif sont situés en bas de l'échelle, peut-être parce qu'ils sont plus accessibles que la visuel et l'auditif. Le gustatif et le tactile impliquent une expérience plus directe et plus immédiate de la perception. La question posée par les données signalées par Siebold, Ullmann et Ruddick est : existe-t-il dans les quinze catégories identifiées une certaine direction. En d'autres termes, les synesthésies manifestent-elles une préférence dans une certaine direction, du bas de l'échelle vers le haut, par exemple, ou les deux ordres coexistent d'une manière plus ou moins équitable.

Ullmann a vérifié 2000 synesthésies tirées de poésies anglaise, française et hongroise (1957). Il est arrivé à la conclusion que la grande majorité des transferts était dirigée du bas vers le haut, à savoir des sens accessibles comme le tactile vers les sens moins concrets comme l'auditif. Les résultats d'Ullmann sont confirmés par Ruddick (1984) qui a étudié la poésie d'Emily Dickinson et par Shen et Cohen (1998) qui ont examiné cent trente synesthésies dans la poésie hébraïque. Les chercheurs affirment que la grande majorité des synesthésies s'oriente du bas vers le haut. Mais Ullmann ne se contente pas de cette "règle" et en formule d'autres :

Most of the transfers are taken from the sphere of touch.

Most of the transfers are directed towards the sphere of sound.

Corollary: out of the [...] possible pigeonholes [...] that of touch transfers to sound contains by far the largest number of examples. (1945, 813)

Nous signalerons à propos de la "règle" selon laquelle la majorité des transferts est dirigée vers l'auditif, que dans "Voyelles" la direction va de l'auditif vers le visuel. Néanmoins, ce phénomène n'est pas contradictoire avec les règles identifiées par Ullmann : la généralisation selon laquelle le transfert va du bas vers le haut comporte une exception : Ullmann signale que dans une synesthésie composée des sens visuel et auditif (situés le plus haut dans l'échelle) il n'y a pas une préférence particulière donnée à un sens ou à un autre : chacun, le visuel ou l'auditif, peut se retrouver plus haut dans l'échelle (1957).

La lecture des "règles" d'Ullmann pose immédiatement la question de savoir pourquoi les synesthésies "se comportent" elles de cette façon. Jusque là, la recherche s'est penchée sur la "règle" la plus importante formulée par Ullmann, à savoir, la préférence nette de la synesthésie à se diriger du bas vers le haut, des sens plus concrets (tactile, gustatif et olfactif) vers les sens moins directs (le visuel et l'auditif).

Shen et Cohen (1998) ont abordé cette question d'un point de vue cognitif. Selon eux :

mapping from a more accessible concept onto a less accessible one is more natural than its inverse [in cognitive terms]. (128)

Shen et Cohen soutiennent que l'utilisation poétique de la synesthésie ainsi que d'autres figures se dirige du bas vers le haut parce qu'en termes cognitifs cet ordre est plus naturel que le sens inverse. Shen et Cohen affirment en effet que la "direction naturelle" est conforme à une contrainte cognitive de base, à savoir celle qui contraint le lecteur à "monter" du bas vers le haut (et ne permet pas le contraire). En d'autres termes, lors du traitement d'un trope, le lecteur est contrainte à "monter" du bas vers le haut et a plus de difficulté à prendre la direction opposée. Cet argument oriente les auteurs vers une conception plus large: "aspects of poetic language are themselves constrained by cognitive principles. In other words, even the creative and novel use of the language of poetry conforms, at least partly, to [this] general cognitive constraint" (1998, 124).

Nous signalerons que le principe proposé par Shen et Cohen explique également les autres "règles" d'Ullmann. Ullmann écrit que la plupart des transferts sont issus du domaine tactile d'une part et, d'autre part, que la majorité des transferts sont dirigés vers l'auditif. Les synesthésies partent donc du sens le plus accessible (qui se trouve en bas de l'échelle) vers un des deux sens situés en haut de l'échelle.

II.

Une fois la recherche littéraire au sujet de la synesthésie derrière nous, nous pouvons aborder le poème "Voyelles" de Rimbaud. Les synesthésies de ce texte sont dirigées du bas vers le haut, de l'auditif, vers, le visuel, et dans ce sens, sont conformes aux hypothèses émises par Ullmann (1945, 1957) d'une part et par Shen et Cohen (1998), d'autre part. Certaines d'entre elles sont fondées sur la comparaison et impliquent donc la dynamique de l'interaction discutée ci-dessus. La présentation préalable de propositions contenues dans la recherche sur la synesthésies nous semblait donc indispensable.

Entièrement fondé sur la synesthésie, un procédé qui comporte une difficulté inhérente, "Voyelles" de Rimbaud est forcément hermétique. Il s'agit même d'un cas extrême de synesthésie. Rimbaud y développe son rêve de créer un "verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" ("Alchimie du verbe" 130). Dans "Voyelles" il privilégie l'auditif et le visuel, plus précisément, les sons des voyelles et certaines couleurs:

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Poésies

De nombreux critiques l'ont signalé, Rimbaud respecte l'ordre des voyelles dans l'alphabet, à une exception près, le O est précédé par le U. Une lecture inversée qui va de droite à gauche, du O jusqu'au I (donc sans le A), nous permet, peut-être, de connaître la raison de ce choix: une telle lecture forme le nom OUIE, le sujet du poème. L'ouïe que Rimbaud associe à la vue est parmi les rares mots français composés de *quatre* voyelles et uniquement de voyelles. Rimbaud maintient également l'ordre des couleurs sur le spectre mais débute par le noir et le blanc qui lui sont extérieurs.

Parmi les différentes synesthésies du poème, la première est la seule où le visuel et l'auditif côtoient un troisième domaine sensoriel, l'olfactif. Les puanteurs cruelles qui occupent le centre de la 'scène' sont fortement présentes et introduisent ainsi l'odorat. Étiemble (1968, 214) signale que ces vers font allusion à "Une Charogne" de Baudelaire qui dépeint une "puanteur" entourée des mouches bourdonnantes. Dans "Voyelles" comme dans l'œuvre de Baudelaire, le noir joue un rôle actif dans la scène décrite. Les mouches noires à la carapace brillante (ou éclatante) dont le thorax a la forme d'un corset velu, "bombinent" et tournent autour des charognes. Ces "golfes d'ombre" s'acharnent sur les dépouilles pour se nourrir. Lorsque les aspects les plus

laida de la mort sont mis en relief, le noir est visuel, concret et dynamique. Il joue un rôle actif dans la phase qui succède à la disparition, celle où l'anéantissement de la chair commence; le poème suggère que ce processus est, en même temps, le début d'une autre vie, celle de la larve. Cependant, la synesthésie ne se fonde pas uniquement sur des caractéristiques réelles de la couleur; elle fait également appel à sa dimension conceptuelle; le noir, l'absence de couleurs est, dans de nombreuses cultures, le symbole convenu de l'absence de vie.

Ces propos n'expliquent pas toutefois la juxtaposition de la couleur à la voyelle A. Les références à la disparition conduisent à certains contextes dans lesquels ce son est prononcé: le cri produit dans des situations de souffrance physique, de douleur, peut être la dernière expression avant le décès, est le A continu grave. L'absence flagrante de similarités entre les deux entités conduit le lecteur à se tourner vers leurs implications et à projeter celles du bruit A sur les connotations du noir.

Si le noir est associé dans ce poème à la pourriture, le blanc, par contre, est rattaché aux candeurs. Ces vers dessinent un paysage blanc marqué par le silence, le froid et l'immobilité. Les activités les plus perceptibles dans cette synesthésie sont les frissons de l'ombelle, mode d'inflorescence où le mouvement est particulièrement léger. Les vapeurs, presque imperceptibles, sont en vertu de cette faible présence, candides et pures. C'est dans les formes qu'elles créent que le poète a, peut-être, perçu la silhouette des tentes. Dans la description du E blanc, tout comme dans celle du A noir, Rimbaud se réfère aux contenus culturels attribués à la couleur. Il ne s'agit pas seulement de la pureté suggérée par les candeurs; il est question aussi des vastes champs dominés par le blanc qui en occident sont liés à la neige, des champs où les "lances de glaciers" s'imposent comme des "rois blancs."

Quel serait alors le rapport entre le blanc et le son E? Il nous semble qu'il se fonde sur une qualité physique de la teinte: le blanc est le mélange de toutes les nuances. Un examen du E indique que, parmi les cinq voyelles, il est le moins marqué. Alors que le A et le O sont relativement graves, le I aigu et le U doux, le E, voyelle muette, est d'avantage neutre. En effet, le E ne fonctionne pas toujours comme une voyelle. Lorsqu'il n'est pas prononcé ou paré d'un accent, aigu, grave ou circonflexe, le E garde sa candeur immaculée. Comme le blanc comprend l'ensemble des couleurs, le E contient une gamme de sons: le É, le Ê, le Ë et le E prononcé (bien qu'il n'ait pas d'accent). Ce n'est donc pas la couleur elle-même qui réunit les deux objets juxtaposés mais les implications de leur domaines, le mélange de toutes les teintes donnant le blanc.

La synesthésie du I et du rouge "I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes" est la seule à comprendre une légère déviance par rapport au premier vers du poème: à "I rouge" Rimbaud substitue "I pourpres." Ce trope évoque plusieurs états psychiques (ce qui pourrait expliquer le pluriel de

"pourpres") qui sont à la fois, extrêmes et contradictoires (le participe "empourpré" peut désigner d'ailleurs un visage enragé). Le rire décrit dans le poème est exprimé dans la colère ou dans les ivresses caractérisées, elles mêmes, par la pénitence. Les "lèvres belles" introduiraient une sensation érotique qui serait éprouvée dans un moment de colère. Cette condensation d'états émotionnels éloignés renvoie au chemin que le poète devrait, selon Rimbaud, suivre afin de se connaître et de devenir "Voyant." C'est l'expérience des sentiments intenses qui conduira le poète à l'inconnu. Dans la lettre qu'il adresse à Paul Démnie, Rimbaud écrit: "Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous* les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où [...] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'*inconnu*" (137).

Le son I, prononcé avec le rire, est connecté dans ce poème à la couleur rouge des lèvres et du sang. Celui-ci s'ancore, lui aussi, dans cette recherche de soi qui relie les sensations denses de l'âme à celles du corps. Les premiers passages d'*Une Saison en Enfer* expriment cette liaison: "J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils. J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie. Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot" (33).

Rire et sang, des expressions de deux situations contradictoires, ne font plus qu'une dans cette quête de l'essence même de l'esprit, "purgé" des normes sociales. C'est la fusion entre le sang craché et le rire, la torture et le crime, le bonheur suprême et le malheur qui permettront au poète d'être voyant. En effet, le nouveau schème que la lecture de cette synesthésie engendre se distingue des autres: il combine des domaines non seulement lointains mais aussi opposés. Construire un cadre qui réunit le I et le rouge c'est, dans ce poème, générer des rapprochements entre, par exemple, l'attirance érotique vers les belles lèvres et la cruauté suggérée par le rire furieux qu'elles émettent. C'est aussi joindre la souffrance du corps et de l'âme et leur célébration ou encore, la transgression des tabous et la pénitence qu'elle provoque.

Dans la figure suivante, le U est juxtaposé au vert. Ce sont les mers virides ou glauques qui servent de base de comparaison pour cette juxtaposition. Le son U qui, prononcé continuellement, produit des "vibrements" est analogue à celui des mers vertes. Cette strophe se réfère à la Nature mais suggère aussi le rapport que l'homme entretient avec elle. La paix entre les deux n'était pas acquise et a gravé des rides dans le front de l'homme avant d'être conquise. L'homme a lutté contre le pâti, cette terre inculte peuplée d'animaux qui cherchent désespérément la rare nourriture. La terre et la mer viride (phonétiquement proche du mot aride) et non limpide, les deux éléments

qui permettent la survie et l'alimentation de l'homme, sont impropres à la culture. L'homme est condamné à les combattre pour les féconder. La "paix des rides" que l'alchimie imprime sur les fronts studieux est donc celle que le pâtis sec leur a imposée. La douleur liée à ce dur travail est sous-entendue aussi dans l'expression biblique que ces vers évoquent, "A la sueur de ton front tu mangeras ton pain" (proche du mot rare pâtis), une malédiction prononcée par Dieu après la faute du premier homme.

Bien que le rapprochement soit entre le U et le vert, ce dernier ne domine pas le paysage que Rimbaud dépeint. Le mot "vert" est d'ailleurs absent dans cette strophe. Le brun, la couleur des pays désertiques qui, sur le plan de la fertilité, est opposée au vert, occupe une place importante. Si le brun cohabite avec le vert, c'est que cette dernière couleur est l'objet d'espoir pour les hommes. Dans cette optique, l'indication des "cycles" se réfère, peut-être, aux processus de la nature symbolisés par la présence ou par l'absence du vert mais aussi à l'histoire humaine: les gens retrouvent la paix après avoir fait la guerre, combattu la nature et connu les déceptions qu'elle inflige et l'esérance qu'elle suscite.

La dernière strophe relie le O au bleu: "O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges." Invoquant les Anges et le rayon, cette strophe renvoie aux espaces bleus du ciel. Le son O est l'homophone de l'adjectif HAUT. En effet, l'univers décrit dans cette synesthésie est surhumain et suprême, un qualificatif que Rimbaud juxtapose, au début de la strophe, à la voyelle O. La teinte des ciels détermine celle d'autres espaces immenses, les mers et les océans; le son O est identique aussi à celui du mot EAU, (une équation signalée par plusieurs critiques, voir Étiemble 1968, 147).

Le poème ne se réfère pas seulement à notre planète mais aussi aux "Mondes." Dans ces univers, les "Silences traversés des Mondes" côtoient les bruits énormes dont l'étrangeté est soulignée par un nom inventé; le néologisme "strideurs" sous-entend que les sons en question nous sont inconnus. Cette coexistence renvoie au tohu bohu de l'Oméga (utilisé dans le texte) et de l'alpha, un tohu bohu où mers et ciels n'étaient pas distincts. Le sens du mot Oméga en grecque, "grand eau," renforce l'impression de cette fusion et la référence du texte à l'apocalypse et à la genèse. Une fois le lecteur constitue le nouveau schème du O bleu, celui-ci lui permet de faire des rapprochements qui s'ajoutent à ceux sous-entendus par le texte. Si au début de sa décryptage le récepteur de ce trope réalise plutôt la distance qui sépare l'O du bleu, par la suite, il fait interagir leurs implications et élargit ainsi les liens qui les unissent.

Aux divinités qui peuplent ces Mondes, les Anges, s'en ajoute une autre que Rimbaud ne nomme pas mais ne fait que la suggérer par les mots, "Ses Yeux" et par le rayon qu'ils renvoient. Rimbaud, évoque-t-il Dieu? (Au nom qui l'introduit, "Yeux," ne manque qu'une lettre, D, pour former le mot Dieu). Cet énoncé différencie l'O des autres voyelles: il inclut une deuxième couleur, le violet, la dernière teinte visible du

spectre. Dans celui-ci le violet est suivi par l'ultraviolet, une nuance que nous ne pouvons voir. Les yeux humains, contrairement à "Ses Yeux," sont limités. L'ultraviolet, tout comme l'univers supérieur, demeurent un propriété inaccessible pour l'homme.

Une observation de ce poème révèle l'évolution, à travers les différentes synesthésies, d'un certain processus dans la vision des mondes évoqués. Les deux premières, le noir et le blanc, partagent une qualité: elles sont caractérisées par l'absence de vie. Pourtant, elles opposent deux pôles; alors que le A noir est bruyant, dynamique et marqué par une forte présence, le blanc est silencieux, statique et, s'agissant des vapeurs, il est même presque invisible. La distance qu'évoque sa description renvoie à l'homophone de la lettre E, le mot "eux," et suggère un univers sur lequel, nous ne pouvons pas vraiment agir. Le passage brusque d'un monde à l'autre rappelle aux sensations extrêmes et contradictoires que Rimbaud désire éprouver, peut-être à travers la laideur, d'une part et la pureté, d'autre part. De telles expériences opposées cohabitent dans la synesthésie suivante, celle du I rouge. Cette couleur, qui débute l'arc-en-ciel est aussi la première liée dans ce poème à la vie humaine. Les sentiments que Rimbaud invoque, joie, colère, ivresse, et remords, composent notre vie. Mais Rimbaud, désirant être le voleur du feu, souhaite franchir les états émotionnels habituels pour arriver à une fusion entre le rire et la souffrance, la pénitence et l'ivresse. La prochaine synesthésie, le U vert, exprime un changement important dans l'état d'esprit. L'homme passe d'une activité intense et d'une volonté de conquérir la nature à une sorte de résignation devant les phénomènes qui s'y produisent. Il écoute la "musique" des mers et leur "vibremens divins," déterminés par des entités qui lui échappent et n'essaie pas d'intervenir. L'alchimie, une force mystérieuse, imprime des rides sur son front et sur son corps sans qu'il puisse l'éviter. Il est témoin, d'avantage qu'acteur, des cycles de la nature et de leur impact sur l'existence humaine.

L'évocation des univers que l'homme méconnaît relie cette juxtaposition à celle qui rapproche le O au bleu. La synesthésie U vert se réfère à l'homme, d'une part et, d'autre part, à des éléments divins, le vibrement des mers et l'alchimie. En revanche, dans le O bleu le domaine humain disparaît. En effet, dans cette dernière strophe, la description se déplace de l'homme vers des mondes supérieurs où résident des anges, mondes qui demeurent inaccessibles pour l'homme. Le poème qui a débuté par la mort dont l'homme ne peut pas se rendre maître, se termine par le cosmos sur lequel il ne peut pas agir. Outre ces liaisons avec le U vert, la dernière strophe entretient, il nous semble, des rapports avec d'autres synesthésies du poème. Si le silence apparaît également dans le trope du E blanc, dans le royaume divin il revêt un aspect sacré. Si le bruit est saillant dans la juxtaposition du A au noir, dans le domaine du O, ses manifestations revêtent des sens apocalyptiques.

"Voyelles," un poème qui suggère une coexistence entre l'ouïe et la vue, inclut, à la fin du texte, une couleur qui ne fait pas partie du premier vers, le violet, et une autre voyelle, soulignée par une lettre majuscule, l'Y. S'agit-il d'une synesthésie supplémentaire entre la dernière teinte du spectre et la dernière voyelle de l'alphabet? L'Y double le I mais constitue également une consonne et fonctionne en tant que telle dans le cas de "Yeux." L'apparition de l'Y et du violet (qui renvoie à l'ultraviolet) sous-entend, il nous semble, que les sons colorés ne se limitent pas aux voyelles; dans le royaume surhumain, tous les sons, consonnes, voyelles et autres, peuvent porter des couleurs. Les propos de Rimbaud sur ce poème dans "Alchimie du verbe" renforcent cette hypothèse: "J'inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglais la forme et le mouvement de chaque consonne" (130).²

Université de Mark Bloch, Strasbourg II

Ouvrages cités

- Amossy, Ruth et Rosen, Elisheva. *Les Discours du Cliché*. Paris: CDU-SEDES, 1982.
- Baker, Linda. "How Do We Know When We Don't Understand? Standards for Evaluating Text Comprehension." *Metacognition, Cognition, and Human Performance*, 1. Eds. D.L. Forrest-Pressly, G.E. Mackinnon and T.G. Waller. New York: Academic Press, 1985. 155-205.
- Beardsley, Monroe. "The Metaphorical Twist." *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (1962): 211-27.
- Bessière, Jean. *Dire le Littéraire*. Bruxelles: Pierre Mardagua, 1990.
- Black, Max. *Models and Metaphor*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1962.
- Étiemble, René. *Le Sonnet des Voyelles: de l'Audition Colorée à la Vision Érotique*. Paris: Gallimard, 1968.
- Gibbs, Raymond. "When is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor." *Poetics Today* 13:4 (1992): 575-606.
- Gibson, J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- Glickson, Joseph and Goodblatt, Hanita. "Metaphor and Gestalt: Interaction Theory Revisited." *Poetics Today* 14:1 (1993): 83-97.

2 Certains critiques (rapportés chez Étiemble, 1968: 19-44) ont axé leurs analyses sur l'aspect visuel des lettres et leurs rapports avec les couleurs. Ils ont ainsi rapproché la forme du A au sexe féminin, celle du O à l'anus etc. Malgré l'intérêt que nous portons à ces interprétations, il nous semble qu'elles ne peuvent qu'être complémentaires par rapport aux analyses "audio-visuelles" de "Voyelles." Consacrer le commentaire aux similitudes visuelles entre les caractères et les couleurs, c'est ignorer les juxtapositions synesthésiques entre la vue et l'ouïe. C'est déplacer l'objet d'étude de la figure "sensorielle" vers un univers gouverné par la vue.

- Johansen, Svend. *Le Symbolisme*. Copenhague: Munksgaard, 1945; Genève: Slatkine, 1972.
- Krietler, Hans and Kreidler, Shulamith. *Psychology of the Arts*. Durham, NC: Duke UP, 1972.
- O'Malley, Glenn. "Literary Synaesthesia." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1957): 391-411.
- Reinhart, Tanya. "Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts." *Linguistics* 22 (1984): 779-809.
- Ruddick, Nicholas. "Synaesthesia in Emily Dickinson's Poetry." *Poetics Today* 5:1 (1984): 59-78.
- Searle, John. "Metaphor." *Metaphor and Thought*. Ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge UP, 1979. 92-123.
- Segalen, Victor. *Les Synesthésies et le Symbolisme*. Paris: Fata Morgana, 1981.
- Shanon, Benny. "Metaphor: From Fixedness and Selection to Differentiation and Creation." *Poetics Today* 13:4 (1992): 659-85.
- Sperber, Dan et Wilson, Didrie. *La Pertinence: Communication et Cognition*. Paris: Les éditions de Minuit, 1989.
- Shen, Yeshayahu and Cohen, Michal. "How Come Silence Is Sweet But Sweetness Is Not Silent: A Cognitive Account of Directionality in Poetic Synaesthesia." *Language and Literature* 7.2 (1998): 123-40.
- Siebold, Erika von (Erhardt). "Synästhesien in der englischen Dichtung des 19 Jahrhunderts." *Engische Studien*. 53 (1919): 1-157, 196-334.
- Siebold, Erika von (Erhardt). "Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism." *PMLA* 47 (1932): 577-92.
- Ullmann, Stephen (de). "Romanticism and Synaesthesia: A Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron." *PMLA* 60 (1945): 811-27.
- Ullmann, Stephen (de). *The Principles of Semantics*. Glasgow: Jackson, 1957.