

Cusimano, Christophe

Adjectifs et synesthésie : comment le virtuel et l'actuel se conditionnent mutuellement

Études romanes de Brno. 2011, vol. 32, iss. 2, pp. [41]-62

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114777>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CHRISTOPHE CUSIMANO

ADJECTIFS ET SYNESTHÉSIE. COMMENT LE VIRTUEL ET L'ACTUEL SE CONDITIONNENT MUTUELLEMENT

Cet article a pour ambition de mettre au banc d'essai une nouvelle conception du *signe* présentée dans un article récent (cf. C. Cusimano & J. Dupuis, 2011). Nous avons essayé d'y montrer que le *virtuel*, soit la créativité ou le monde des possibles sémantiques, conditionnait grandement l'*actuel* (les emplois). La question à laquelle nous voulons essayer de répondre ici est la suivante : pourquoi certaines lexies, des adjectifs en ce qui concerne cet article, sont-elles sujettes plus que d'autres à entrer dans un *emploi synesthésique* ? Pour dire les choses autrement, en quoi le virtuel peut-il être un recours utile à l'explication des conditions sémantiques qui président à la réalisation de *synesthésies adjectivales* ? En retour, nous essaierons de montrer que cette somme d'emplois déjà réalisés conditionnent nécessairement l'étendue du possible jamais réalisé.

1. Une nouvelle théorie du signe

Dans cette première section, nous voudrions effectuer un bref rappel du socle théorique sur lequel s'appuie ce travail empirique. Nous avons avancé l'idée, entre autres, que les sémanticiens se font une idée trop rationnelle de la notion de *virtuel*. Alors que ce terme est toujours employé pour désigner des propriétés en latence *déjà réalisées*, comme le montrent la conception de la *virtualisation*¹ dans la Sémantique Interprétative de F. Rastier ou des *virtuèmes*² chez B. Pottier, nous avons proposé de considérer le virtuel comme du *possible jamais réalisé*. Ceci permet de laisser à ce que nous avons appelé les *traits sémiques d'application* (cf. C. Cusimano, 2008), qui sont des informations sémiques pré-construites en vue de la parole et permettent notamment d'expliquer les différentes acceptions des polysèmes, l'exclusivité du *possible déjà réalisé* : en effet, pour choisir parmi les acceptions d'un polysème, il suffira d'effectuer un parcours sémique depuis le sémème puis choisir parmi les tsa (qui relèvent de la parole *potentielle*, soit le

¹ « Neutralisation d'un sème, en contexte » (1987 : 81, 276).

² Éléments sémiques qui « ne sont utilisés que si la connotation s'y prête » (1974 : 68)

virtuel de B. Pottier et de F. Rastier) pour aboutir à l'emploi, en parole *effective*. C'est ce que montre la figure ci-dessous, qui se lit de haut en bas : chaque trait sémique d'application de dernier niveau est illustré d'un emploi précis.

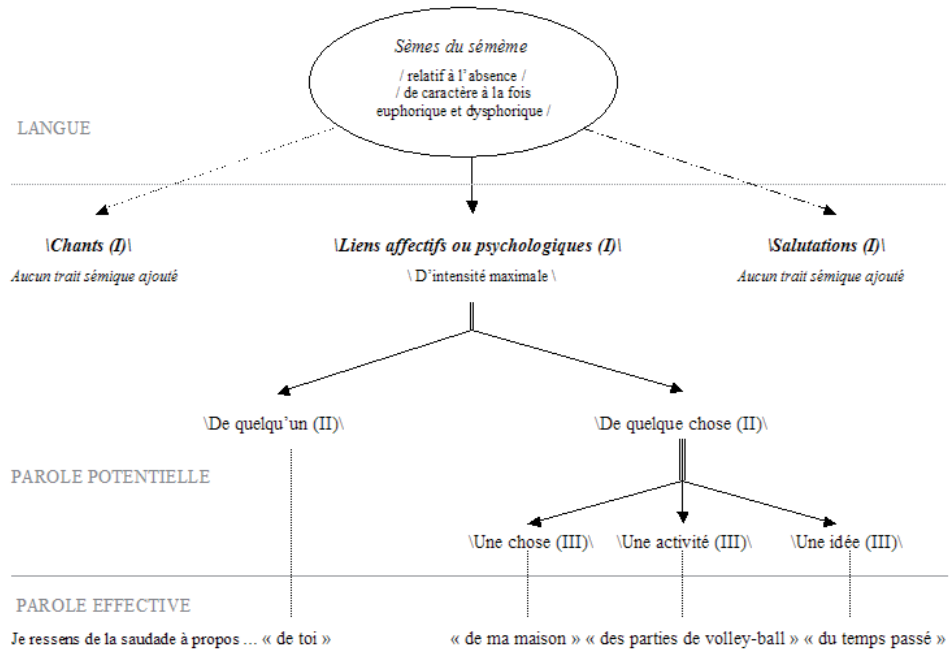


Figure 1 : La polysémie de 'saudade' (C. Cusimano)

Ceci étant, nous opérons donc une redéfinition du virtuel en sémantique en lui attribuant tout le potentiel jamais réalisé. Mais la question demeure : en quoi cette distinction entre possible réalisé et possible non-réalisé est-elle utile ? La mise à l'épreuve de cette hypothèse est justement l'objet de cet article : comment le virtuel peut-il conditionner les emplois synesthésiques ? C'est exactement ce que nous nous proposons de voir.

Toutefois, auparavant, une présentation substantielle du phénomène s'impose. D'un point de vue cognitif d'abord, puis linguistique évidemment.

2. La synesthésie en sciences cognitives

2.1. Définition

Justifiant ainsi notre plan, nous pourrions prendre pour point de départ à cette section le constat énoncé par A. Merriam (1964 : 85) selon lequel la «synesthesia falls broadly within the field of psychology and has been studied primarily

by psychologists; it is, of course a phenomenon of perception». Quel phénomène justement? Celui d'une «experience of an associated sensation when another sense is stimulated» (C. E. Seashore, 1938: 26 cité par A. Merriam 1964: 86). Une autre définition dont le mot-clé est évidemment «blending», que l'on pourrait traduire ici par *mélange*, est à trouver dans *Experimental phenomena of consciousness: a brief dictionary* (2007: 100):

A blending of sensory features from several modalities, when a stimulus that typically evokes a sensation in only one modality is presented. Examples are the sensations of different colors accompanying the presentation (and hearing) of corresponding tones, the seeing of colors accompanying black-on-white printed numbers, sensations of taste elicited by specific visual shapes, and so on [...].

On pourrait aussi rappeler l'image du *court-circuit sensoriel* donnée par E. Cytowic (2002: xxiii). D. Legallois (2004: 495), pourtant linguiste, propose un condensé appliqué des travaux de ce dernier auteur qui font d'ailleurs autorité dans le domaine:

Pour le neurologue américain Richard Cytowic, la synesthésie est un phénomène universel dont nous n'avons généralement pas conscience: nos organes sensoriels livrent un très grand nombre d'informations au cerveau, informations que celui-ci traitera, non pas en reproduisant un environnement perçu, mais en l'interprétant à partir du déjà acquis, à savoir la mémoire et les sentiments. [...] Seules quelques-unes de ces informations sensorielles seront retenues et deviendront conscientes.

Chez les synesthètes, des associations intermodales, normalement inconscientes, émergent à la conscience en raison d'une redistribution du flux sanguin dans le cerveau. Ce flux fait que le filtrage des informations sensorielles est beaucoup plus perméable. Ces informations transmises en trop grand nombre ne peuvent être traitées consciemment.

C'est en effet ni plus ni moins que ce que E. Cytowic et D. Eagleman (2009: 108) déclarent sans équivoque:

Hearing and vision are tightly coupled in the brain [...]. In most people this communication is beyond the level of conscious access. But in some fraction of the population, the coupling of hearing and vision is explicit. For these synesthetes, music, speech, noise, or phoneme can trigger extraordinary displays of color and light.

Voici donc pour l'aspect pathologique du phénomène. C'est bien sûr l'aspect linguistique qui retiendra plutôt notre attention dans ce travail. Mais cette section, loin d'être une simple présentation, doit nous permettre de passer en revue les considérations typologiques et autres des différents auteurs sur le sujet. Ces remarques, souvent formulées dans un vocabulaire propre aux sciences cognitives, nous serviront ensuite de socle pour bâtir notre approche théorique du phénomène envisagé d'un point de vue linguistique. Car il va de soi que, comme le dit P. Holz (2007: 193), «if we use the term synesthesia, we have firstly to distinguish between a neuropsychological and a linguistic phenomenon».

Mais avant de nous projeter dans cette seconde approche, comme nous l'avons dit, nous souhaitons synthétiser tout ce qui, d'après les travaux en sciences cognitives, pourrait nous être utile pour la suite de notre raisonnement.

2.2. Typologie des perceptions sensorielles

R. Zimmer, dans son ouvrage *Handbuch der Sinneswahrnehmung* paru en 2001, donne à voir une classification claire des perceptions sensorielles. Comme le dit fort justement P. Holz (2007 : 194), qui traduit pour son compte le tableau, ce système croise 3 critères que sont :

- physiological criteria, namely different receptor cells,
- physical criteria, namely different kinds of stimuli and
- psychological criteria, namely the information gained.

Nous pensons que le tableau suivant, s'il ne présente aucune information novatrice, mérite toutefois par son caractère synthétique d'apparaître ici. Lorsqu'il s'agira de repérer les opérations synesthésiques poétiques ou stylistiques, l'intérêt en deviendra évident.

<i>Sensory System</i>	<i>Sensory Organ</i>	<i>Receptors</i>	<i>Stimuli</i>
Visual	Eye	Photoreceptors	Light waves
Auditive	Ear	Mechanoreceptors	Acoustic waves
Tactile	Skin, hand, mouth	Tactile-, thermal-, mechanoreceptors	Touch (incl. Heat, pain)
Kinesthetic	Tendons, muscles, joints	Proprioceptors	Body movement
Vestibular	Vestibular apparatus	Mechanoreceptors	Acceleration
Gustative	Mouth, oral cavity, tongue, palate	Chemoreceptors Mechanoreceptors	Chemical stimuli
Olfactory	Nose, nasal cavity	Chemoreceptors	Gaseous chemicals

Figure 2 : Classification des perceptions sensorielles (R. Zimmer)

Si cette conception nous semble en tant que linguiste séduisante, il n'est pas hasardeux que P. Holz, un autre linguiste, affirme qu'elle constitue « a helpful tool in analyzing synesthetic phenomena [...] ». Toutefois, il faudrait reconnaître à cette classification un caractère tout à fait occidental : on pourrait même, sans s'aventurer trop loin de nos contrées linguistiques, y voir une empreinte cartésienne et chrétienne bien marquée, puisqu'elle reflète la distinction *âme* (ou *esprit*)-*corps* qui ne se retrouve pas dans tous les cultures. Dans le bouddhisme par exemple, comme le dit W. Rahula (1961 : 40), les sensations « sont de six sortes : sensations nées du contact de l'œil avec le visible, de l'oreille avec les sons, du nez avec les odeurs, de la langue avec les saveurs, du corps avec les objets tangibles et de l'organe mental (qui constitue une sixième faculté dans la philosophie bouddhiste) avec les objets mentaux, pensées ou idées ».

Si l'on accepte cette modification majeure, par laquelle on tend à considérer l'esprit comme un simple « organe mental », alors les sensations qui en résultent sont à prendre en compte dans le fait synesthésique, celles-ci ne répondant que d'une modalité supplémentaire. Cette remarque n'est pas une remarque de forme.

Elle met en évidence le fait que toute définition de la synesthésie dépend des différentes modalités que l'on retient : dans le bouddhisme, le fait que rien ne ressemble de près ou de loin à une âme ou un esprit immortel conduit à prendre en compte des sensations qui, dans les conceptions occidentales, permettent d'embrasser les autres. Il est amusant de noter que c'est d'ailleurs le point de vue esquissé par les adeptes de la « théorie de la perception globale » (en fait non-*globale* donc) qui se rangent derrière l'idée de Novalis (1973 : 256) : « voir – entendre – goûter – palper – sentir, ne sont que des éclats de la perception globale ». Il vaudrait donc mieux dire, « la perception globale en Occident ».

Or, comme nous l'avons laissé entendre, retenir les sensations mentales aurait pour effet de réduire la synesthésie à néant ou presque : que dire d'un trope ou d'une impression qui pourraient mêler l'ensemble des sensations ? Cela n'aurait plus aucun sens. L'étude de la synesthésie n'est pertinente que si l'on en exclut les phénomènes mentaux, qui mixent toutes les sensations. De fait, pour notre part, sans nier que ces sensations mentales (selon le bouddhisme) puissent être considérées en tant que telles, nous préférons – autant par conformisme que pour sauver en quelque sorte notre objet d'étude, dire que *la synesthésie est l'étude de toutes les sensations, sensations mentales exceptées*. Nous aurons toutefois, au moins, à la fois permis d'en affiner la définition et, de fait, montré que celle qui est couramment admise ne va de soi, ce qui n'est jamais dit.

2.3. Typologie des approches dans l'étude de la synesthésie

A. Merriam, sans donner l'air de traiter la chose avec minutie, tente néanmoins de dresser une typologie des approches de la synesthésie en sciences cognitives. Et s'il est vrai que cette synthèse manque parfois de rigueur, elle comporte quelques nœuds d'intérêt.

L'auteur (1964 : 86), dont la spécialité est plutôt l'ethnomusicologie – nous verrons que cela a son importance pour notre présentation, formule son dessein comme suit : « there seem to be at least six kind of approaches, although all clearly fall under the general rubric ». Bien sûr, il faut comprendre par « rubrique générale » les *sciences cognitives*. Par « kind of approches », nous verrons qu'il faut souvent comprendre plus simplement *types de synesthésie*.

- Le premier des six types, appelé « synesthesia proper », correspond au cas où « one is exposed to a stimulation in one sense area but receives and experiences that stimulus in association with another sense area » : par exemple, voir de la couleur en écoutant de la musique, cette fameuse *audition colorée*.
- Le second type apparaît quand « the addition of a second sense stimulus, B, to an original sense stimulus, A, increases the acuity of perception of A » (1964 : 87).
- Le troisième pourrait être nommé *transfert inter-sensoriel*. Mais c'est ici que les choses se compliquent ; car ce type contient plusieurs sous-types que, étrangement, A. Merriam traite comme des types. Le premier répond aux cas où, par l'expérience, on demande à un sujet de transposer à une autre zone

sensorielle un stimuli, s'appliquant donc à une zone différente. Ce sont les expériences de R. Willman où l'on demande à un compositeur d'écrire une musique inspirée par un dessin (3^{ème} type d'approche selon A. Merriam). Un autre sous-type est dit de «perceptive matching»: on invite des étudiants, comme l'a fait J. T. Cowles, à faire correspondre des musiques à des peintures (4^{ème} type). L'on peut aussi ne pas proposer de série d'items correspondant au stimuli initiaux, et dans ce cas-là, on obtient une variante du sous-type (5^{ème} type).

- Enfin, le dernier type d'approche «refers specifically to linguistic transfer of descriptive concepts from one sense area into another» (1964 : 94). Qu'est-ce à dire? C'est l'étude de tous les mots, le plus souvent des adjectifs (comme l'ont fort bien démontré Legallois, mais aussi Edmonds et Smith avant lui), qui s'appliquent *naturellement* si l'on peut dire, à diverses modalités sensorielles : il en va ainsi de «cool», «smooth» (eng.) par exemple. Laissons pour l'heure de côté ce type d'approche, qui fonde notre développement à venir.

Comme nous le voyons, cette tentative, bien que partiellement contestable, demeure selon nous une bonne base de travail pour qui souhaite, à l'instar de ce que nous projetons de faire, renverser l'angle d'approche privilégié dans l'étude de la synesthésie. En d'autres termes, envisager le phénomène non plus dans une perspective seulement cognitive mais plutôt linguistique ou, pour le dire encore plus clairement, sémantique et logique.

2.4. Déterminisme culturel de l'interprétation synesthésique

Voici un problème qui n'est de toute évidence pas sans implication majeure pour notre étude ultérieure de la synesthésie en tant que trope. Nos expériences synesthésiques sont-elles culturellement pré-définies? Selon A. Merriam (1964 : 93), qui s'appuie sur les travaux antérieurs de G. Reichard, R. Jakobson et E. Werth d'une part et de D. I. Masson d'autre part (1949 tous deux) «thus we seem to be faced with two major types of synesthesia, true synesthesia and culturally-derived synesthesia». Il faut entendre ici synesthésie «véritable» comme non-reliée à quoi que ce soit de culturel et possédant un caractère naturel dans le sens où elle ne serait pas «forcée» par l'expérimentation : on se souvient des expériences de J. T. Cowles qui exigeaient des sujets de faire correspondre des sons et des images. Dès lors, on peut opposer cette synesthésie naturelle aux correspondances socialement normées entre éléments appartenant à des modalités sensorielles différentes.

Nous savons depuis au moins L. Omwake (1940 : 474) que «the tendency to associate a certain color with a piano note was definitely greater than chance, and the agreement of response increased with the age of a subject». Qu'est-ce à dire? Sans doute que l'imprégnation culturelle augmentant avec l'âge, les associations synesthésiques deviennent de plus en plus normées, et donc de plus en plus régulières. On va bien ici dans le sens d'un déterminisme imposé par la culture sur l'expérience synesthésique. Pour en attester pleinement, il faudrait bien sûr

mesurer les différences interculturelles, ce qui n'a pas ou peu été fait. Mais à vrai dire, dans notre perspective, peu importe ; en effet, nous projetons plutôt de voir ce qu'il peut y avoir d'individuel dans la synesthésie, en d'autres termes, de voir à quel point l'individu peut, au travers de ces expériences, s'affranchir de ce que l'on pourrait appeler la *norme synesthésique*.

2.5. *Sommes-nous tous des synesthètes qui s'ignorent ?*

Cette question largement inspirée de E. Cytowic et D. Eagleman (2009 : 105), «Are we all silently synesthetic?», doit donc nous amener sur le terrain glissant du caractère individuel du ressenti synesthésique. A cette question, Baudelaire, Rimbaud, Kandinsky et d'autres, n'ont pas vraiment répondu, puisque certains dont les auteurs, pensent que Kandinsky au moins, était un synesthète *pathologique*, ce qui ne fait d'ailleurs guère avancer les choses. Quant aux autres, il convient de noter que «sound-to-sight synesthesia is particularly interesting because it may be present in all human infants. [...] Then adults synesthetes possibly retain juvenile circuitry or physiology that most individuals lose as they mature ». Il est donc clair que nous devrions tous, en tant qu'hommes, être capables de vivre intensément les expériences synesthésiques. Si ce n'est pas le cas, c'est que nous avons connu au cours de notre croissance une perte ou plutôt un enfouissement de nos capacités interprétatives et sensitives. Dans ce sens, E. Cytowic et D. Eagleman (2009 : 108) postulent aussi une seconde explication, qui serait que les synesthètes acquièrent des capacités d'explicitation du phénomène :

Either they retain more of the juvenile interactions that most individual lose, or else they explicitly draw on normal multi-sensory processes that have grown implicit in the majority.

Dans ce cas-là, nous ne serions plus exactement des synesthètes qui s'ignorent mais, plutôt, des synesthètes indéfiniment *inaccomplis* si l'on peut dire. La question est intéressante et mérite d'être posée, d'autant qu'en y répondant, nous laissons entrevoir la possibilité que ce soient des propriétés physiologiques qui font que certains sont plus ou moins sensibles à la synesthésie en tant que trope dans les textes. C'est d'ailleurs vers ce problème que nous tendons désormais.

3. La synesthésie en linguistique

3.1. *Définition*

En littérature aussi, il est possible de trouver des définitions plus ou moins satisfaisantes du phénomène qui, il faut le dire, ne s'éloignent guère des définitions «pathologiques» citées plus haut ; en effet, comme le rappelle D. Legallois (2004 : 497), «la synesthésie constitue donc à la fois un phénomène cognitif et un phénomène esthétique». Peut-être, et notre première section laissait entendre ce parti-pris, la linguistique n'a rien à gagner à séparer les deux approches. D. Legal-

lois se risque quant à lui à proposer la distinction entre *sensation* et *perception* : la synesthésie ne répondrait pas d'une fusion *sensorielle* (« un éprouvé conscient et passif ») mais reviendrait plutôt à « porter un jugement catégoriel sur cette expérience » et s'inscrirait donc dans le cadre d'une *perception*. A ce titre, il deviendrait possible de regrouper sous le terme de synesthésie les deux types d'approche. Tout la difficulté résiderait, comme nous l'avons compris, dans l'option de distinguer nettement entre phénomène de la perception et phénomène linguistique ; or, à notre sens, le phénomène linguistique relève aussi de la perception.

Une courte parenthèse s'impose dès lors : une objection majeure à cette distinction serait de dire qu'il est délicat, voire douteux, de passer directement de l'univers sensoriel à l'univers sémantique. Comme le dit Vaillant (1997 : 114–115) dans sa thèse de doctorat, s'appuyant sur le système sémiotique de F. Rastier,

Il importe maintenant de ne pas plonger aveuglément dans une autre confusion, celle qui pourrait surgir entre modalité de présentation au sens de l'objet dénoté par un signe, et modalité de présentation du signifiant de ce signe dans un système de signes particulier. Autrement dit, entre modalités perceptives et modalités sémiotiques.

C'est pourquoi F. Rastier (1996 : 34), lui même inspiré par les travaux de R. Cassirer, introduit une troisième sphère, qui va jouer un rôle d'intermédiaire entre les mots et les choses, celle des *simulacres multimodaux* :

L'ordre référentiel engage traditionnellement les rapports entre d'une part les signes, les concepts et les choses, d'autre part les phrases, les propositions et les « états de choses ». Ce rapport n'a rien d'immédiat : il s'établit par la médiation d'impressions référentielles, sortes d'images mentales que nous avons définies comme des simulacres multimodaux.

Le simulacre modal vient donc remplacer avantageusement le *concept*, notion trop chargée historiquement, ou encore la *représentation mentale*, rappelant avec insistance le *mentalisme* rejeté par F. Rastier. Cela a plusieurs effets : i. de briser l'idée selon laquelle le signe serait le concept dans la langue et le concept une entité extralinguistique susceptible de s'incarner en langue³ car « un simulacre multimodal n'est pas nécessairement indépendant du langage, qui peut mettre en jeu plusieurs modes (visuel, auditif, mais aussi – pourquoi pas – moteur), mais n'est lié à aucun mode en particulier » (F. Rastier, 1991 : 208) ; ii. de conférer un caractère individuel à ces représentations qui, bien que socialisées, sont à la charge du sujet qui les ressent : « le signifié *détermine* les images mentales qui lui sont associées. Il ne les contraint pas absolument pour autant, puisqu'un sujet imageant peut susciter spontanément des images non déterminées par le contexte linguistique et la situation de communication »⁴ (1989 : 252).

Bref, la pensée principale à retenir ici est que la distinction entre sensation et perception, héritée de la neurophysiologie, est sans doute trop simpliste. Pour y

³ Cf. C. Cusimano (2008 : 93–96) notamment.

⁴ Comme on pouvait s'y attendre, F. Rastier ne manque pas d'ajouter que « le contexte toutefois détermine subtilement les signifiés, qui se définissent par leur interaction ».

remédier, l'entremise des simulacres multimodaux s'impose. A ce titre, pour ce qui nous préoccupe en vue du travail pratique à venir, faire mention du type de corpus des extraits choisis est absolument indispensable : en effet, évoquer le contexte des emplois synesthésiques étudiés permettrait de mieux rendre compte des représentations lexicales liées aux différentes modalités.

Pour en venir après cette digression à une définition linguistique du phénomène, comme nous le proposons, il semblerait que l'on doive à P. Holz l'une des plus claires (2007 : 193) : « from the perspective of linguistics, in contrast, we can define *linguistic synesthesia* as the co-occurrence of interdependent lexemes originally stemming from different sensory modalities ». La synesthésie linguistique est donc intimement liée à une *perception* d'appartenance des lexèmes mis en jeu à un *domaine*⁵ donné, celui des lexèmes sensoriels en l'occurrence. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à D. Legallois (2004 : 494) que « pour parler de synesthésie, l'adjectif et le nom⁶ devront former une isotopie liée à la perception sensorielle, mais seront considérés comme des lexèmes appartenant à des champs sensoriels différents » : c'est le cas dans « mes images [vue] sont sourdes [ouïe] » (P. Eluard, *La vie immédiate*) par exemple. En d'autres termes, D. Legallois ajoute une deuxième condition. Les lexèmes interconnectés doivent appartenir à des *taxèmes* différents : ceux respectivement représentés par nos différents sens. Cette remarque est loin d'être une mise en garde inutile, car elle rappelle la propriété que comporte la synesthésie de faire appel à une pluralité de modalités. P. Paissa (2002 : 85) ne dit pas autre chose en définissant la synesthésie comme « une forme particulière d'expression figurée qui qualifie la perception physique à travers l'emprunt simultané à deux modalités sensorielles différentes ».

3.2. Les synesthésies dans les publicités de parfum

P. Holz est l'auteur d'un travail remarquable sur l'usage de la synesthésie dans les publicités pour parfums, eaux de toilette et eaux de Cologne (en anglais encore une fois), dont nous allons essayer d'isoler l'essentiel. L'étude se concentre sur les trois niveaux linguistiques que sont le niveau *lexical*, le niveau *morpho-syntaxique*, le niveau *textuel*.

<i>Linguistic level</i>	<i>Synesthetic construction</i>
Lexical	Immediate synesthetic expressions
Morpho-syntactical	Patterns of lexical recurrence
Textual	Semantic clustering

Figure 3 : Les niveaux différents de la synesthésie linguistique (P. Holz)

⁵ Pris au sens dans lequel l'emploi Rastier, c'est-à-dire partie prenante de la suite *dimension – domaine – taxème*.

⁶ Evidemment, la synesthésie n'est réduite à ces catégories grammaticales que par la perspective de l'auteur dans cet article. Des adverbess ou même des périphrases peuvent y prendre aussi part.

Au premier niveau, pour désigner l'odeur des parfums, P. Holz va noter une grande fréquence de composés dont le *spécifieur* est un adjectif ('smooth') et la *tête*⁷ un autre adjectif ('powdery'). L'auteur note alors les combinaisons synesthésiques suivantes: non-spécifique + toucher buccal (cf. exemple ci-dessus), goût + toucher thermique («bitter warm») et vue + toucher thermique («transparent frosty»). Nous reproduisons ci-dessous le tableau de certains syntagmes nominaux (2004 : 197) qui ont pour propriété d'avoir pour tête une lexie relevant de la modalité *ouïe*.

<i>Specifyer</i>	<i>Head (audition)</i>
Fresh (thermal)	Prelude
Flowery (multi-modal)	Chord
Textual (thermal)	Accent
Ozony (olfactory)	Chord
Spicy (gustative)	Notes

Figure 4: Syntagmes nominaux synesthésiques (P. Holz)

Au second niveau, c'est-à-dire au niveau morphosyntaxique, on peut trouver ce que P. Holz (2004 : 199) caractérise comme des «réseaux associatifs de synesthésie linguistique» («associative network of linguistic synesthesia»). Pour dire les choses simplement, cela correspond à divers lexèmes exprimant une quelconque modalité sensorielle répartis sur l'axe syntagmatique. On peut, à partir d'une phrase donnée⁸, établir le tableau suivant. L'important n'est pas pour l'heure le résultat, mais la méthode.

<i>Semiotic entity</i>	<i>Sensory modality</i>	<i>Qualifying lexemes</i>
Scent	Olfactive	exciting
Cologne (=colored liquid)	Visual, tactile, thermal	Exciting, passionateness
Bottle (=colored container)	Visual, tactile, thermal	straightforwardness
Body (=man)	Multi-modal	Straightforward, passionate

Figure 5: Les réseaux associatifs de la synesthésie linguistique (P. Holz)

Enfin, à un troisième niveau apparaissent les «clusters sémantiques», soit l'ensemble des termes dont les modalités sont très variables mais réfèrent de manière insistante à un univers en particulier: en ce qui concerne la publicité pour un

⁷ Cette terminologie spécifieur/tête fait référence à l'intuition de l'auteur que le terme dit spécifieur se rapporte à la tête. On aimerait savoir si des critères alternatifs sont utilisés mais P. Holz n'en donne pas. Dans le cas d'une combinaison Adj. + N., on peut comprendre la distinction mais elle devient moins évidente dans le cas de combinaisons uniquement adjectivales.

⁸ Non traduite par P. Holz du néerlandais vers l'anglais. De fait, nous ne y risquerons pas non plus. Toutefois, P. Holz résume l'idée de la publicité de la sorte: «Boss Elements Aqua is as pleasant as all the comfortable water-experiences that your body has ever had».

parfum donné, l'univers *aquatique* par exemple. Nous avons pour les besoins de notre propos simplifié le tableau proposé par P. Holz (2004 : 200) qui contenait les lexies en néerlandais traduites en anglais.

<i>Nouns (5)</i>	<i>Verbs (2)</i>	<i>Adjectives (10)</i>
Boss Elements Aqua	To bubble	Aquatic fresh
Freshness	To spray	Vitalizing
Water		Refreshing
Water drops		Clear (x2)
		Oceanic fresh
		Pure
		Splashing
		Stimulating
		Bubbling fresh

Figure 6: Lexèmes exprimant l'univers aquatique (P. Holz)

L'auteur conclut son développement en ajoutant : « linguistic staging of synesthesia seems to be an elementary constituent of cologne advertisement ». Cette démonstration en trois étapes est un bon exemple de traitement de notre objet d'étude et pourrait en outre, semble-t-il, être systématisé. Les deuxième et troisième niveaux seraient d'ailleurs tout à fait transposables dans les termes de la *Sémantique Interprétative* de F. Rastier. Ce que fait P. Holz, c'est en quelque sorte une analyse *isotopique* des publicités pour parfums et, ce faisant, il indexe, comme proposait de le faire D. Legallois, des lexies comportant le même sème isotopant mésogénérique (correspondant donc au *domaine* sensoriel) et un sème microgénérique différent (relatif à un *taxème*, ici l'une des modalités dont nous avons parlées). Il faudrait alors ajouter que la synesthésie peut aussi provoquer une impression de *rupture* isotopique, dans le sens où les emprunts aux différentes modalités sont ressentis comme déroutants. Mais puisque tous permettent d'inférer un sème mésogénérique /sensoriel/, cette impression devient aporie dès compréhension du message.

L'analyse de P. Holz confirme donc, sans le vouloir, l'intuition de D. Legallois qui s'était ensuite orienté vers une approche phénoménologique. Néanmoins, mis à part quelques considérations liminaires, elle ne dit rien des conditions sémantiques et pragmatiques qui président à l'emploi synesthésique des lexies. C'est justement ce vers quoi nous voudrions nous orienter à présent.

4. Quelles contraintes pour l'emploi synesthésique adjectifs ?

Nous souhaitons désormais appliquer nos remarques sur le signe à la *synesthésie*, en particulier à la possibilité qu'ont certains adjectifs d'entrer dans des constructions synesthésiques. Pour cet exposé, nous allons nous appuyer une fois de plus sur l'excellent article de D. Legallois cité *supra*, et nous limiter, comme

l'auteur le fait, au cas des *adjectifs*. P. Holz n'a-t-il pas noté que les adjectifs étaient les plus susceptibles de former une expression synesthésique ?

Nous éviterons aussi, comme nous l'avons déjà dit, la question de savoir si la synesthésie est un type de métaphore. D'excellents travaux ont brossé la question mieux que nous ne le ferions⁹.

Il nous importe moins de déterminer, dans «les dossiers se renversaient avec des *rondeurs moelleuses* de traversins» et «un de ces provençaux d'une *mollesse caressante*» (P. Paissa, 2003 : 554), en quoi les syntagmes nominaux en italique rapprochent la synesthésie de la métaphore. Ce qui nous intéresse, afin de faire le lien avec notre partie précédente, c'est de bien cerner pourquoi certains lexèmes semblent impropres à ce type d'emploi alors que d'autres s'y fondent parfaitement. Tout comme J. Williams (1976) à qui la synesthésie servait d'illustration pour son approche «évolutionniste» du sens¹⁰, nous souhaitons utiliser le phénomène synesthésique à des fins théoriques.

4.1. Contraintes sémiques

Ainsi, dans «les sons étincelants s'éteignent» (V. Hugo), quelles conditions sémantiques président à l'emploi de 'étincelant' (relatif à la vue) en rapport avec un *son* ? Prenons l'un des exemples analysés en détails par D. Legallois, à savoir l'adjectif 'dur'.

Dur peut difficilement être jugé polysémique dans la mesure où il indique toujours la même expérience d'interaction dans des domaines sensoriels différents : l'expérience visuelle, l'expérience auditive mais aussi l'expérience sociale, rencontrent toutes les trois une résistance de la part des qualités de l'objet expérimenté ou perçu (la couleur peu esthétique d'une robe, le couac d'une trompette, un patriarche entêté). Il serait donc préférable de parler de polyvalence de l'adjectif plutôt que de polysémie.

Pour bien connaître la question de la polysémie, nous souscrivons tout à fait à l'analyse selon laquelle cet adjectif n'a rien de polysémique. Les différents objets auxquels s'applique 'dur' ne sont pas des *tsa* : en effet, ils ne marquent aucune information sémique, mais s'associent plutôt à l'adjectif au sein d'*expressions plus ou moins figées*, des *collocations* que l'on qualifie souvent de *semi-compositionnelles* : «un son dur», «une eau dure», «une couleur dure»¹¹ en attestent. Ce ne sont pas à proprement parler des *unités polylexicales*, c'est-à-dire des séquences figées qui se comportent comme une seule unité. C'est ainsi que S. Mejri relevait

⁹ Cf. P. Paissa (1995) pour une analyse détaillée des structures synesthésiques en relation avec la métaphore. La synesthésie y est perçue comme un type de métaphore, permettant le transfert de sens d'un domaine sensoriel à un autre.

¹⁰ «[...] in the lexical field of English adjectives referring to sensory experience, there has been a continuing semantic change so regular, so enduring, and so inclusive that its description may be the strongest generalization in diachronic semantics ... » (J. Williams, 1976 : 461).

¹¹ Notons toutefois que tous ces emplois sont donnés sans indication de corpus, ce qui en augmente la portée mais en diminue la pertinence.

que les expressions figées ne se rattachent pas à la polysémie des segments qui la composent, en ce sens qu'elles sont non-compositionnelles : « bras droit », bien sûr, n'est pas l'addition du signifié des deux morphèmes et fera donc l'objet d'un traitement sémantique individuel. Il en va de même pour les exemples donnés par S. Mejri (2004 : 25) : « un à-côté », un « va-t-en guerre », les « qu'en dira-t-on », etc. Nos collocations ne se situent pas à ce niveau tout à fait abouti de figement.

Reprenant nos exemples, il ne paraît pas recevable de dire qu'il y aurait un tsa \expérimentable par l'ouïe\, \expérimentable par le goût\, \expérimentable par la vue\. On pourrait même dire, en reprenant les remarques de D. Legallois que 'dur' ne possède qu'un seul sème qui pourrait être glosé comme suit : /qui oppose une résistance/. La définition donnée par le TLFi ne dit pas autre chose : « Qui, par sa consistance solide, compacte, oppose une forte résistance au toucher, à la pression, au choc, à l'usure ; qui ne peut pas être facilement pénétré, entamé ».

Ce faisant, nous formulerons donc ici l'hypothèse que certains adjectifs dont le nombre de sèmes est faible ou dont les sèmes sont relativement peu contraignants sont le plus susceptibles de fonder ce type de constructions. Il faut aussi évidemment que le signifié des lexèmes permette une ouverture sensorielle, mais les deux critères sont liés : plus le signifié de la lexie en question est lâche, plus celle-ci a de chances d'apparaître dans des contextes variés.

Ici, les deux critères sont remplis par 'dur'. Si l'on admettait notre hypothèse, alors il ne serait pas étonnant que cet adjectif soit partie prenante d'une multitude de constructions synesthésiques.

4.2. *Le ratio actuel/virtuel*

Mais ce n'est pas tout : nous avons dit plus haut que les constructions citées peuvent être qualifiées de plus ou moins figées. De quoi est-ce le résultat ? Nous supposons que le figement atteste d'une prédominance de l'*actuel* sur le *virtuel* au sujet de 'dur'. Nous voulons dire par là que l'actuel, c'est-à-dire les tsa, mais aussi les expressions figées auxquelles participe cette lexie (toutefois plus avancées sur la ligne d'actualisation que les tsa), est important : en d'autres mots, pour 'dur', le *possible déjà réalisé* est très étendu, ce qui diminue d'autant la place du *possible jamais réalisé*. On voit donc que l'un et l'autre se trouvent dans un rapport de *proportionnalité inverse* : plus l'actuel est étendu, moins le virtuel a de chances de l'être ; de même, plus l'actuel est restreint, moins le virtuel le sera. On pourrait même être tenté de dire que la proportion d'*actuel* des adjectifs agit comme un *filtre sémantique* en vue de l'emploi synesthésique neuf. Dans le cas de 'dur', on aboutit à un virtuel atrophié, et donc, à des emplois épuisés et plutôt figés. Si l'on se représente le lien entre actuel et virtuel tel un circuit – comme le propose G. Deleuze, il suffit d'imaginer que dans le cas de 'dur', la boucle supérieure est plus réduite : cette réduction donne lieu à un effet proportionnellement inverse quant à la boucle inférieure sur le schéma.

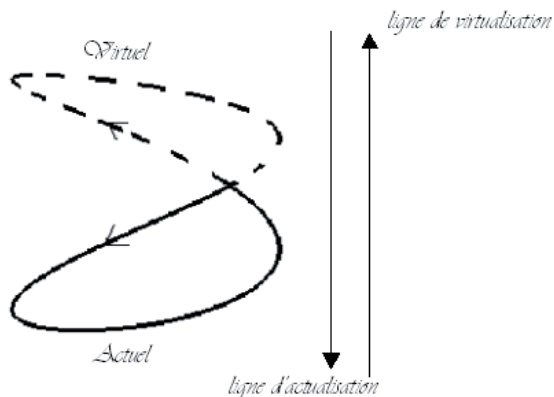


Figure 7: Actuel et virtuel comme un circuit (C. Cusimano)

4.3. Les couleurs

Il convient maintenant d'étudier d'autres exemples pour mesurer la justesse de cette double hypothèse. Nous allons ainsi faire porter notre attention sur les *couleurs* en particulier. Bien sûr, la place nous faut pour un examen poussé. L'objectif est plutôt la mise à l'essai de notre théorie.

L'un des exemples les plus étudiés en pragmatique est celui de la couleur 'rouge'. On peut trouver la question du socle sémantique de cet adjectif dans quantité de travaux. Citons-en quelques-unes :

Consider a colour predicate such as 'red'. We could say about this expression that it's meaning shifts around according to context, or the purposes of the conversation. A red book is usually a book whose cover is red, a red grapefruit is yellow on the surface. In an appropriate context, we can describe a car produced with a special red plastic as a red car to discriminate it from one which has been produced with a special blue plastic, regardless of the colour of the cars.

De fait, il semble bien difficile d'attribuer la moindre propriété sémique à cet adjectif, comme semble le dire J. Canning (2004). D'ailleurs, le TLFi reste emprunté devant ce fait et ne peut s'empêcher de faire appel à des choses incontestablement *rouges*: « d'une couleur qui parmi les couleurs fondamentales se situe à l'extrémité du spectre, et rappelle notamment la couleur du coquelicot, du rubis, du sang ». On sent bien ici toute la difficulté. 'Rouge' n'est « que » la propriété de quelque *chose*. Cependant, selon R. Blutner (2002 : 32), qui s'appuie sur les travaux de Montague (1970), Keenan (1974), Kamp (1975), une solution au moins est possible.

This solution considers adjectives essentially to be adnominal functors.

Such functors, for example, turn the properties expressed by *apple* into those expressed by *red apple*. Of course, such functors have to be defined disjunctively in the manner illustrated in (5):

- (5) RED(X) means roughly the property
- of having a red inner volume if X denotes fruits only the inside of which is edible
 - of having a red surface if X denotes fruits with edible outside
 - of having a functional part that is red if X denotes tools [...]

Cette approche permettrait d'attribuer à 'rouge' un sens dit *fonctionnel* : on décrit toutes les situations dans lesquelles x sera être reconnu comme 'rouge'¹². Mais là encore, on ne dit rien des propriétés sémiques du lexème. D. Legallois (2004 : 503), pour sa part, préférera une autre explication à propos d'une autre couleur :

Une voix blanche est une voix neutre, qui ne laisse pas d'impression particulière. La couleur blanche combine – selon le *Robert* – toutes les fréquences du spectre et produit une *impression* visuelle de clarté *neutre*. Il semble que la notion d'*impression*, qui doit elle-même être comprise en deçà de ses acceptions déterminées, est essentielle dans la signification de l'adjectif «blanc» : impression neutre dans le sens d'appréciation, de sensation, d'effet (une *voix blanche* est une voix effacée, un *blanc bec* est une personne peu *impressionnante*), absence d'impression ou d'empreinte (une feuille blanche est une feuille où l'impression de l'encre est nulle, cette absence trahissant le manque d'inspiration).

Comme on l'aura compris, c'est une approche *phénoménologique* qui est privilégiée, dans laquelle on envisage «la transposition de modalités d'interaction dans des domaines différents». C'est l'*impression* qui prime et D. Legallois (2004 : 500) va même encore plus loin : «de même la signification de l'adjectif noir ne peut être pertinente qu'«en deçà» de la représentation de la couleur, à un stade préthématique, métastable». On est bien loin ici d'une définition sémique. Mais en somme, cela semble importer peu pour tout locuteur qui est capable, sans savoir définir 'rouge', de reconnaître une chose rouge et utiliser l'adjectif y correspondant.

Pourtant, pour en rester à cette couleur, si l'on reprend la définition du TLFi, on peut tout de même essayer de formuler quelques remarques sémiques. Se contenter de dire, au sujet de 'rouge' que c'est une «couleur qui parmi les couleurs fondamentales se situe à l'extrémité du spectre» n'est satisfaisant à aucun égard : peu de personnes se font une représentation dudit «spectre». Par contre, une définition *relative* et prenant appui sur la notion d'*impression* des phénoménologues semble envisageable : pour que chaque locuteur puisse y trouver un descriptif satisfaisant, il suffirait peut-être d'oser dire, ce que peu de dictionnaires font, qu'il s'agit d'une «couleur située entre l'orange et le violet». On répondrait de surcroît par avance à la critique, que F. Rastier ne manquerait pas de faire, selon laquelle on ne peut définir 'rouge' qu'à l'intérieur de la catégorie des couleurs. Mais cela n'est pas suffisant, car une chose peut fort bien être rouge pour un locuteur et orange pour un autre. Il convient donc d'y adjoindre la mention de l'impression : «couleur qui produit l'impression d'être située entre l'orange et le violet». Là encore, il faut toutefois creuser le problème : car comme l'ont remarqué de nombreux pragmaticiens, parfois c'est la couleur extérieure de la pomme qui est privilégiée, parfois la couleur intérieure du pamplemousse. Mais dans ces

¹² Ce qui semble faire problème ici, c'est que le contexte ne permet pas de cerner invariablement la partie de l'objet qualifié puisque, même lorsqu'il s'agit d'évoquer la qualité d'un fruit, selon qu'il s'agisse d'un pamplemousse ou d'une pomme, 'rouge' ne qualifie pas la même partie du fruit.

cas, il s'agit à chaque fois, en parlant de couleur 'rouge', de «discriminer» une chose d'une autre chose comparable. Il faut donc ajouter une troisième remarque : «\couleur qui produit l'impression d'être située entre l'orange et le violet\ (sème 1), \ou qui, sur la base d'une quelconque nécessité extra-linguistique, permet de distinguer plusieurs objets dont l'un possède cette qualité, partiellement ou en totalité\ (sème 2)». Il semblerait qu'ainsi l'on évite tous les écueils.

Si l'on prend un exemple, de Serrière, cité par le TLFi, «Pour Macbeth, Prasinus a voulu réaliser une symphonie noire et rouge, deuil et sang, flamme et nuit, où se détachent les thèmes aux couleurs contrastées des personnages centraux», on peut noter la construction synesthésique suivante : «une symphonie noire et rouge, deuil et sang». On comprend bien que 'rouge' désigne le sang et si la symphonie est dite 'rouge', c'est uniquement dû au fait qu'elle narre ou exprime l'idée de sang qui coule, de mort. Mais 'rouge', relevant de la vue est bien employé en rapport avec «symphonie» relevant de l'ouïe. C'est donc sans conteste une synesthésie dans laquelle 'rouge' a un sens qu'on pourrait qualifier de relativement figé : 'rouge' exprime régulièrement le sang.

Mais on pourrait imaginer des emplois où l'adjectif serait utilisé à des fins beaucoup plus surprenantes : si l'on parlait d'une «saveur rouge», l'emploi de 'rouge' serait autrement plus ambigu. Lorsqu'on l'interroge sur cette requête, *Google.fr* ne renvoie aucun résultat probant, ce qui n'est pas étonnant puisque le symbolisme du sang est peu susceptible d'être sollicité dans ce cas-là. Ceci laisse donc place à des emplois synesthésiques neufs, puisque à ce propos, la modalité gustative a peut-être été moins explorée que la modalité auditive, quoique «goût rouge» soit envisageable, mais moins qu'une «odeur rouge» (assez fréquent d'après une rapide recherche).

Nous avons encore relevé dans l'œuvre de certains poètes, chez St John Perse par exemple, quelques synesthésies adjectivales impliquant des adjectifs de couleurs dont celle-ci : «Il est dans l'odeur grise de poussière [...]» (*Eloges, Images à Crusoë*). Toutefois, l'adjectif de couleur, 'gris' en l'occurrence, se trouve là encore mis en jeu dans un emploi convenu, puisque uni à la «poussière». Il faut donc sans doute chercher hors des adjectifs de couleur pour obtenir des synesthésies plus originales.

En fait, ces considérations posent de nombreux problèmes que nous voulons soulever ici, sans avoir la prétention de les réduire. L'un des plus fâcheux est la difficulté qui consiste à isoler avec certitude les combinaisons Adj.- N. synesthésiques, sachant que, nous limitant à l'adjectif 'blanc', on pourrait identifier d'une part des emplois d'origine chromatique comme «carte blanche» ou «oie blanche» et, d'autre part, ceux qui ne le sont pas («jeu blanc», «mariage blanc», «nuit blanche»). Où se situe donc l'emploi synesthésique ? Il faudrait sans doute pour le déterminer avec certitude travailler sur des corpus importants, en procédant à des relevés systématiques de syntagmes nominaux. A défaut, nous pourrions considérer que tout emploi d'un adjectif exprimant une couleur, une dimension, une qualité, associé à un nom relevant d'une autre modalité, suffit à en produire une. Ceci n'est guère novateur. Ce qui l'est plus, c'est d'essayer d'expli-

quer pourquoi certains adjectifs semblent incapables de produire des synesthésies neuves quand d'autres s'y prêtent mieux.

Ainsi, dans le cadre de cette section, l'objectif était seulement de bien voir que le potentiel déjà réalisé, s'il n'épuise pas le virtuel, le conditionne en grande partie ; et il nous semble que ces exemples de synesthésie engageant des couleurs permettent de faire avancer le débat initié par nos hypothèses.

4.4. *Synesthésies adjectivales neuves*

Il convient maintenant d'étudier d'autres exemples pour mesurer la justesse de cette double hypothèse. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, après un examen poussé des œuvres poétiques de St John Perse, R. Char et F. Ponge, la synesthésie adjectivale n'est pas si fréquente. Ainsi, d'autres types de construction sont privilégiées par le premier, notamment des expansions de nom par subordonnée relative ou syntagme prépositionnel.

Néanmoins, lorsqu'une synesthésie adjectivale apparaît, elle a toutes les chances d'être très originale. Dans l'œuvre de St John Perse, nous pouvons ainsi relever : «Le goût [goût] poreux [tactile] de l'âme sur sa langue comme une piastre d'argile» (*Vents*). Ce qu'on peut noter en première approximation, c'est que cet exemple met en jeu la modalité *tactile* par le biais de l'adjectif : si l'on suit les critères de R. Zimmer, on détecte le caractère *poreux* aux récepteurs tactiles. Notons que l'effet obtenu par la synesthésie est puissant, ce qui atteste d'un ratio actuel-virtuel en faveur du second : il est rare que 'poreux' qualifie un goût. On parlerait bien sûr plutôt d'une «surface poreuse». Toute association de cet adjectif avec un nom relevant d'une autre modalité que la modalité tactile produit une synesthésie neuve. Le conditionnement sémique est de nouveau très lâche, à s'en tenir à la définition du TLFi : «Qui présente de très petits orifices, de très petites cavités». L'ouverture à des emplois synesthésiques est alors possible.

Si la poésie réserve sans nul doute de beaux exemples de synesthésie adjectivale, ce n'est pourtant pas celle-ci qui nous réserve le plus grand nombre d'occurrences. Il faut en fait chercher du côté des productions pour lesquelles les contraintes sont les plus fortes ; or, toute production poétique n'a pas nécessairement besoin de comporter des synesthésies. Il en va tout autrement d'œuvres dédiées à mettre en mots et à décrire des objets tels que la musique, des aliments, etc. Nous avons déjà vu avec les travaux de P. Holz que le recours à la synesthésie est très fréquent dans les publicités pour parfum. Ce dernier a préalablement choisi de consacrer une section à décrire pourquoi le lexique est si pauvre en termes de description de la modalité olfactive.

According to our evidence, the neural connections between left-hemisphere cortical areas and the sub-cortical limbic structures are relatively poor. As a consequence of that it is apparently impossible to adequately synchronize the cerebral organization of smell perception with the language processing areas of the brain in such a way that a stable lexicon of olfaction results.

L'insuffisance des liens entre, d'une part, l'aire de Broca (hémisphère gauche) et l'aire de Wernicke (hémisphère droit), respectivement destinées à la production et à la réception langagières, et, d'autre part, le système limbique qui contient le bulbe olfactif, nuit à la capacité d'abstraire du langage depuis une *odeur*.

Pour notre part, nous voudrions procéder de même pour les *sons*, à travers un seul ouvrage qui nous servira d'appui, celui de N. Balen intitulé *Django Reinhardt – Le génie vagabond* : dans ce livre, une biographie du guitariste manouche, l'auteur emploie un grand nombre de synesthésies, tant adjectivales qu'autres. Mais contrairement à P. Holz qui a souhaité livrer une explication neurologique à la faible présence des termes liés aux odeurs, nous renverserions volontiers le raisonnement logique, en estimant que si l'on note une très forte présence de synesthésies à mettre au crédit d'une même modalité, c'est sûrement l'effet d'une nécessité quelconque : que ce soit un besoin d'accroître l'expressivité¹³ de la description ou une lacune lexicale.

Aussi, plutôt qu'un examen préalable de la proportion dans le lexique d'adjectifs dédiés à la description des perceptions auditives, ferons-nous tout au long de notre développement le chemin inverse qui consiste à voir, pour tous les adjectifs employés pour qualifier un son, lesquels réfèrent normalement en propre à cette modalité.

Voici quelques exemples, parmi une multitude tout à fait singulière, de synesthésies adjectivales relevées dans cet ouvrage.

- (a) [...] l'exposé des thèmes, sonorité pleine et vibrante, [...]
- (b) [...] digressions musardes et gammes vertigineuses chez Grappelli, [...]
- (c) Chorus d'accords hachurés, [...]
- (d) [...], des chorus tout en respiration, volatiles comme des bulles d'air lâchées en suspension.
- (e) [...] dans son jeu d'accords moulinsés [...]
- (f) Son phrasé élastique et sa magnifique sonorité [...]
- (g) Django s'amuse à broder des solos vifs et tendus [...]
- (h) [...], deux gammes fluides, [...]
- (i) *Belleville et Oubli*, tout en riffs claquants et chorus sautillants, [...]
- (j) [...], tout en notes bleues et invectives tranchantes [...]
- (k) [...], envahi par les notes telluriques et les accords fiévreux [...]
- (l) [...] le crissement aigret d'une mandoline.
- (m) [...] des fréquences basses profondes [...]
- (n) [...] arpèges chromatiques incandescents [...]

Cette abondance tord donc le cou à l'idée que la poésie est la forme discursive la plus à même d'accueillir des synesthésies. Comme nous avons coutume de le dire, l'univers linguistique est un univers de *contraintes* et il n'est pas étonnant de trouver autant de synesthésies dans un texte qui *oblige* l'auteur à développer

¹³ La notion d'*expressivité* nécessite certainement une définition que nous aimerions former (en y ajoutant la force de réalisation) à partir de l'*affectivité* que C. Bally (1935 : 111, *Le langage et la vie*) incluait dans le *langage* : « l'ensemble des moyens par lesquels les sujets peuvent, en marge de la langue commune, rendre d'une façon plus ou moins personnelle leurs pensées, leurs sentiments, leurs désirs, leurs volontés ».

au maximum, par l'intermédiaire du langage, ce que la musique de Django Reinhardt lui semble exprimer. Et plus la contrainte d'expressivité est forte, plus les synesthésies sont amenées à être originales.

Passons en revue les exemples, après avoir noté à l'intérieur des exemples les modalités impliquées.

- (a) [...] l'exposé des thèmes, sonorité [ouïe] pleine [visuel ou auditif] et vibrante [tactile ou kinesthésique], [...]
- (b) [...] digressions musardes et gammes [ouïe] vertigineuses [système vestibulaire] chez Grappelli, [...]
- (c) Chorus d'accords [ouïe] hachurés [visuel], [...]
- (d) [...], des chorus [ouïe] tout en respiration, volatiles [visuel] comme des bulles d'air lâchées en suspension.
- (e) [...] dans son jeu d'accords [ouïe] moulinsés [tactile ou visuel ou gustatif] [...]
- (f) Son phrasé [ouïe] élastique [tactile ou visuel] et sa magnifique sonorité [...]
- (g) Django s'amuse à broder des solos [ouïe] vifs [visuel ou système vestibulaire] et tendus [visuel ou tactile] [...]
- (h) [...], deux gammes [ouïe] fluides [tactile], [...]
- (i) *Belleville et Oubli*, tout en riffs claquants et chorus [ouïe] sautillants [visuel ou kinesthésique], [...]
- (j) [...], tout en notes [ouïe] bleues [visuel] et invectives [ouïe] tranchantes [tactile ou visuel] [...]
- (k) [...], envahi par les notes [ouïe] telluriques [visuel ou tactile] et les accords fiévreux [...]
- (l) [...] le crissement [ouïe] aigret [goût] d'une mandoline.
- (m) [...] des fréquences [ouïe] basses profondes [visuel ou tactile] [...]
- (n) [...] arpèges [ouïe] chromatiques incandescents [visuel] [...]

Comme nous le voyons, nous avons ici toutes sortes de combinaisons entre modalités, sans parvenir à l'exhaustivité toutefois. Il est vrai que l'odorat n'est pas représenté mais l'essentiel est bien sûr ailleurs : aucun des exemples n'est une reprise de synesthésie déjà *usée*. La volonté d'expressivité est ainsi clairement manifestée. Comment s'y prend l'auteur ? Tout simplement en employant le plus souvent des adjectifs dont l'actuel est resté faible et le virtuel fort dans le cadre des emplois synesthésiques : en d'autres termes, en effectuant la connection d'un substantif à un adjectif à laquelle son signifié, peu fourni, ne le prédisposait qu'en vertu d'un insignifié puissant.

Ainsi, en (c) 'hachurés', en (d) 'volatiles', en (e) 'moulinsés', en (f) 'élastique', en (i) 'sautillants', en (k) 'telluriques', en (l) 'aigret' et en (n) 'incandescents' (pour ne citer que ceux-là) sont des adjectifs peu disposés par les habitudes d'usage à qualifier des stimuli auditifs. De plus, leur nombre de sèmes, comme nous le supposons, est faible et donc, peu contraignant. Jugeons-en d'après les définitions du TLFi, par essence *amodales* et donc sans indication de corpus : nous n'en donnons que les extraits qui font sens dans la synesthésie en question.

- ❑ *hachuré*: Marqué de raies, de bandes, strié.
- ❑ *volatile*: Qui est facilement propagé par le vent.
- ❑ *mouliné*: Tourné avec régularité. Cycl. Pédalé à vive allure, avec souplesse et régularité.
- ❑ *élastique*: qui a la propriété de reprendre, du moins partiellement, sa forme et son volume primitifs après avoir été soumis à une compression ou à une extension.
- ❑ *sautillant*: Qui fait de petits sauts successifs.
- ❑ *tellurique*: Qui est relatif à la terre, provient de la terre.
- ❑ *incandescent*: 1. Chauffé à blanc ou au rouge, rendu lumineux sous l'effet d'une forte chaleur 2. Qui produit une lumière et une chaleur intenses.

Pour mieux mesurer, en termes d'expressivité, l'écart entre ces synesthésies et des connections lexémiques plus conventionnelles, il suffit de les imaginer. Par exemple, si l'on parlait en (o) d'«accords de feu» ou d'«accord enflammés», il nous semble que l'effet serait moindre.

Pour en revenir à des considérations sémiques, on voit bien à la lecture de ces définitions que peu de sèmes décrivent les différents adjectifs, ce qui, il est vrai, est sans doute un critère définitoire de la catégorie¹⁴. Un seul ou deux suffisent à définir chacun d'entre eux. Si l'on admet que cela puisse être une propriété des adjectifs eux-mêmes, on comprendra aussi que les synesthésies adjectivales soient si aisées et donc si fréquentes. L'expression des sentiments induits par la musique, nous en tenant à ce bref corpus, ne semble pas déroger à cette règle.

5. Synthèse

Pour résumer les enseignements de cette étude, on pourrait rappeler que la visée communicative de la synesthésie est l'expressivité: cette expressivité est maximale lorsque celle-ci est neuve, en d'autres termes, peu conventionnelle. Or, une synesthésie, adjectivale est permise par une base sémique peu développée et peu contraignante. Deux corollaires à cela: le ratio actuel/virtuel est plutôt en faveur du virtuel; en effet, on ne crée du nouveau que parce que le possible déjà réalisé le permet. Et, enfin, une ouverture sensorielle de l'adjectif, autorisée par le faible nombre de sèmes et un virtuel important, est nécessaire en vue de l'emploi synesthésique, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises. En ce sens, on pourrait dire que la synesthésie adjectivale constitue une bonne illustration des moyens dont l'actuel et le virtuel se conditionne l'un l'autre.

¹⁴ Puisque les adjectifs expriment une propriété.

Bibliographie

Linguistique générale et sémantique

- COSERIU, Eugenio. *L'homme et son langage*. Louvain, Paris: Peeters, 2001.
- CUSIMANO, Christophe. *La polysémie – Essai de sémantique générale*, Paris: L'Harmattan, 2008.
- CUSIMANO Christophe; DUPUIS, Joachim. Poststructuralist models for polysemic signs – The example of 'love'. *The linguistics and literariness of love. Journal of Literary and Linguistic Studies*, 2010, 3.
- GUILLAUME, Gustave. Leçon du 20 février 1948, série C. In *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*. Québec: Presses de l'Université Laval; Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 109–117.
- MEJRI, Salah. Polysémie et polylexicalité. *Polysémie et polylexicalité. Syntaxe et Sémantique*, 2004, 5.
- POTTIER, Bernard. *Linguistique générale, Théorie et description*. Paris: Hachette, 1974.
- RASTIER, François. *Sémantique interprétative*. Paris: P.U.F., éd. «Formes sémiotiques», 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.
- VALIN, Roch. *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 1973.

Synesthésie

- BACHMANN Talis; BREITMEYER, Bruno; ÖGMEN, Haluk. *Experimental phenomena of consciousness: a brief dictionary*. New York: Oxford University Press, 2007.
- BLUTNER, Reinhard. Lexical semantics and pragmatics. *Linguistische Berichte*, 2002, 10, p. 27–58.
- CAMPEN, Cretien van. *The hidden sense: synesthesia in art and science*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- CANNING, John. *Disability and residence abroad*. In *Subject Centre for Languages, Linguistics and Area Studies Good Practice Guide* [online], 2004.
In: <http://www.llas.ac.uk/resources/gpg/2241>.
- CYTOWIC, Richard. E.; EAGLEMAN, David. *Wednesday is indigo blue – Discovering the brain of synesthesia*, Cambridge: MIT Press, 2009.
- CYTOWIC, Richard. E. *Synesthesia – A union of the senses*. 2nd ed. Cambridge: MIT Press, 2002.
- GEERAERTS, Dirk; CUYCKENS, Hubert. *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2007.
- HOLZ, Peter; PLÜMACHER, Martina. *Speaking of colors and odors*. Amsterdam: John Benjamins, 2007.
- HOWES, David. *Empire of the senses: the sensual culture reader*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- LEGALLOIS, Dominique. Synesthésie adjectivale, sémantique et psychologie de la forme: la transposition au cœur du lexique. In *L'adjectif en français et à travers les langues*. Caen: P.U.C., 2004, p. 1–14.
- MERKOULOVA, Inna. Pour une rhétorique de la graphie dans les messages artistiques. In *Figures de la figure: sémiotique et rhétorique générale*. Ed. Sémir BADIR; Jean-Marie KLINKENBERG. Limoges: Pulim, 2002, p. 203–214.
- MERRIAM, Alan. P. *The anthropology of music*. Evanston Illinois: Northwest University Press, 1964.
- PAISSA, Paola. *La sinestesia. Storia e analisi del concetto*. Brescia: La Scuola, 1995.

- PAISSA, Paola. Des synesthésies pour dire l'écoute : analyse contrastive d'un corpus de presse spécialisée : la haute fidélité en français et italien. *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, 2002, 1, 2, p. 85–175.
- PAISSA, Paola. Substantivation abstraite : quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle (Goncourt et Zola, 1964–1974). In *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada. Volume 3*. Ed. Enrica GALAZZI; Giuseppe BERNARDELLI. Milano: Vita e pensiero, 2003, p. 549–568.
- PARRET, Herman. Synergies discursives, syncrétismes du sensible, synesthésies de la sensation. In *Language and beyond; actuality and virtuality in the relations between word, image and sound*. Ed. Paul JAURET; Aline REMAEL. *Language and beyond; actuality and virtuality in the relations between word, image and sound*, Amsterdam: Rodopi, 1998, p. 3–12.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: P.U.F., 1991.
- RASTIER, François. Indécidable hypallage. *Langue française*, 2001, 129, p. 111–127.
- RASTIER, François. Les mots sans les choses. In *Sens et Références – Sinn und Referenz – Mélanges Georges Kleiber*. Tübingen: Gunter Narr, 2005.
- VAILLANT, Pascal. *Interactions entre modalités sémiotiques – De l'icône à la langue*. Thèse de doctorat non publiée soutenue à Paris XI Orsay, 1997.

Abstract and key words

The aim of this article is to consider the problem of synesthetic expressions by exploring the conditions that adjectives must fulfill to take part of it. We particularly suggest the virtual/actual ratio of these adjectives to focus on a new hypothesis.

Synesthesia; virtual; adjectives; semantics; cognitive sciences