***« Ouïe par tous les sens »***

Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg)

Veronica Estay Stange (SciencesPo Paris)

Depuis toujours, des relations privilégiées se tissent entre les arts de l’espace et les arts du temps. Parcourant les siècles à grandes enjambées, on peut noter que Kepler[[1]](#footnote-1) use en 1619 de la terminologie musicale pour rendre compte de la mécanique céleste, ou encore que Castel, en 1763, évoque la « pièce de musique que vous voudrez peindre, en observant toutes les valeurs, syncopes, soupirs, croches, blanches, etc[[2]](#footnote-2). » Les XIXe et XXe siècles ne sont pas en reste : il suffit de se souvenir du *Salon de 1846* de Baudelaire ou des écrits de Matisse sur l’art, ponctués de nombreux emprunts terminologiques à la musique. « La couleur est la touche, l’œil, le marteau qui la frappe, l’âme, l’instrument aux mille cordes », écrira Kandinsky en 1911[[3]](#footnote-3), et le titre de l’ouvrage « L’œil écoute » de Claudel, paru une première fois en 1946, résume à lui seul la volonté de faire converger les arts, au delà des cloisonnements. Les exemples sont légion, et d’autres brossent un tableau exhaustif[[4]](#footnote-4). Aussi nous contenterons-nous, ici, de noter que l’entrelacement des arts peut prendre des formes différentes, qui vont d’un emploi purement métaphorique du vocabulaire de la musique à des comparaisons plus poussées, à des transpositions ou conversions « synesthésiques », voire à des avancées théoriques et méthodologiques : on sait ainsi que les enseignements de la musique ont parfois servi à dégager des règles sous-tendant l’ordonnancement des couleurs elles-mêmes.

L’ambition de cet article est alors double : impulser une réflexion touchant à la collaboration des modes sensoriels et scruter le phénomène de la synesthésie à de nouveaux frais. Il s’agit ainsi de se demander par quels moyens le corps est susceptible de devenir véritablement « ouïe par tous les sens[[5]](#footnote-5) », l’information sensorielle se convertissant en signification sensible. On notera avec intérêt que dans le projet *Mystère*, auquel Scriabine travaillait à partir de 1901 et qu’il n’a pu mener à son terme, il a questionné également l’apport de sensations olfactives et tactiles. Ces interrogations nous semblent fondamentales aussi bien pour l’étude du son que pour celle, plus générale, des syntaxes et des interactions esthésiques.

Notre réflexion se déclinera en trois temps majeurs : nous nous livrerons à quelques considérations sur la synesthésie avant de mettre nos hypothèses à l’épreuve d’une étude concrète, qui focalisera l’attention sur les collaborations entre la vue et l’ouïe ; elle prendra appui sur le tableau *En rythme* de Paul Klee[[6]](#footnote-6). Enfin, nous viserons à souligner le caractère inaugural du geste énonciatif et du toucher dans l’établissement des synesthésies.

**Considérations sur la synesthésie**

Quel est donc le cadre dans lequel on pourra aborder le phénomène de la synesthésie et en envisager les conditions de possibilité et les implications ? Il nous paraît possible d’approcher la synesthésie non pas en tant que phénomène physique ou physiologique – auquel cas nous aurions peu de choses à dire –, mais comme fait proprement sémiotique, c’est-à-dire intégré dans un réseau de significations. Ce constat élémentaire entraîne des conséquences qu’il est important de souligner afin de mieux identifier les voies à explorer. En effet, envisagée dans cette perspective, la synesthésie peut difficilement être considérée comme une relation terme à terme entre des qualités sensibles, telle qu’elle ressort des tableaux d’équivalences comme ceux proposés au XVIIIe siècle par Castel et au XIXe siècle par des auteurs comme René Ghil ou Paul-Napoléon Roinard. On se souvient aussi du « clavier à lumière » de Scriabine qui, dans son *Prométhée* composé en 1909-1910, cherche à établir une correspondance entre le rouge et le do, le violet et le ré bémol et le do dièse, le jaune avec le ré, etc. Comme le note Brusatin[[7]](#footnote-7), la couleur comme telle reste, dans ces relations terme à terme, largement « insondable ». À cela s’ajoute que si, dans *Du spirituel dans l’art*, Kandinsky recherche la « sonorité intérieure » de la couleur, les analogies font abstraction des « modifications » que le son subit « selon qu’il est émis en plein air, dans une pièce fermée, seul ou mêlé au timbre d’autres instruments, selon que l’instrument qui le produit est joué par un postillon, un chasseur, un soldat ou un virtuose[[8]](#footnote-8) ». Bref, les analogies font l’impasse sur la pratique énonciative, nécessairement située à la base de l’exécution d’une pièce de musique.

Pour notre part, nous considérons donc que la synesthésie se présente plutôt comme une *syntaxe* complexe, comme un *rapport de rapports* grâce auquel un mode sensoriel peut emprunter la configuration propre à un autre mode sensoriel et, solidarisant le plan de l’expression et le plan du contenu, contribuer à la sémiose. La constitution du plan d’« inter-expression » est alors nécessairement le corollaire d’une renégociation des contenus. Pour ce qui est du domaine sonore, Pierre Schaeffer a montré que, même pris de manière isolée, le son se donne à la perception comme une « structure », en entendant par là un « ensemble organisé[[9]](#footnote-9) ». Ainsi, un seul son instrumental possède en lui-même un contenu harmonique et une « dynamique générale ». Si dans les sons dits « concrets » ces traits définitoires du timbre sont insaisissables, la tâche du musicien expérimental est de les reconstituer en regroupant des objets sonores sur la base de traits invariants communs[[10]](#footnote-10). Par conséquent, que ce soit de manière relativement *spontanée* ou bien grâce à un nouveau conditionnement, l’oreille perçoit dans tous les cas des « ensembles organisés » plutôt que des termes molaires. En postulant le caractère également relationnel des autres modes sensoriels, on peut supposer que les synesthésies, et plus particulièrement les « synesthésies sonores » – c’est-à-dire présidées par la composante auditive –, sont des structures corrélées à d’autres structures.

D’où l’importance du semi-symbolisme dans la formation des structures synesthésiques. Nous rappelons qu’en sémiotique le semi-symbolisme se définit comme le rapport de conformité entre des catégories du plan de l’expression et des catégories du plan du contenu, créant alors un effet de motivation sensible du contenu. Pour reprendre un exemple donné par Xenakis[[11]](#footnote-11), la catégorie sonore aigu/grave peut être corrélée à la catégorie spatiale haut/bas, elle-même transposable au domaine visuel sous la forme d’une verticale à orientation ascendante ou descendante. Il y aurait donc des dispositifs semi-symboliques consacrés par l’usage qui interviendraient de manière récurrente dans l’interaction entre les différents modes du sensible. Mais ces associations sont relativement fluctuantes et dépendantes des manifestations discursives concrètes. Ainsi, dans un certain contexte pictural, le couple aigu/grave peut être associé, plutôt qu’à une orientation spatiale, à un dispositif fondé sur les tonalités chromatiques, le couple clair/obscur, éclatant/non éclatant ou brillant/mat. En revanche, il serait inusuel et peut-être même contradictoire de lier l’aigu à l’obscurité et le grave à la clarté. S’il reste donc à déterminer la part de motivation et la part d’arbitraire qui interviennent dans ces « corrélations figées », il nous paraît incontestable qu’elles doivent être considérées dans le réseau discursif spécifique qui les manifeste. Dans *Le pays fertile. Paul Klee,* Pierre Boulez note ainsi :

[…] Klee ne s’attache nullement à établir un parallélisme strict, qui a d’ailleurs de fortes limitations, entre le monde des sons et celui de la vue. Si quelque leçon doit être apprise de lui, c’est que les deux mondes ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d’être absurde[[12]](#footnote-12).

Interrogé sur la rencontre du sonore et du visuel dans certaines de ses créations, Iannis Xenakis affirme à son tour :

J’ai compris qu’il y a certaines structures dans le visuel et dans l’auditif qui sont comparables, des structures mentales. Par exemple, pour le temps, fondamental en musique, la succession des instants est ordonnée, si j’ose dire : ils viennent l’un après l’autre. Dans la ligne droite, les points le sont aussi. On peut donc faire facilement un transfert de l’un à l’autre. De même, pour les hauteurs. Ce sont des ensembles ordonnés, c’est pourquoi on peut écrire les hauteurs sur une droite. […] Les *glissandi*, c’est une droite penchée dans l’espace[[13]](#footnote-13) […].

L’observation de Xenakis relative au caractère successif de l’auditif ouvre ainsi sur la question du type de structures tant paradigmatiques que syntagmatiques qui sont susceptibles d’être transposées du domaine sonore vers les autres domaines sensoriels, et de la manière dont cet échange s’opère.

Mais un deuxième point de vue nous semble possible : il ne s’agit plus seulement d’établir la correspondance entre des configurations visuelles et sonores, mais d’envisager les phases de leur constitution, la perception étant considérée comme une dynamique d’« individuation » de l’objet et du sujet, selon le terme utilisé par Jean-François Bordron dans un article à paraître : « Expérience sonore et modalités perceptives[[14]](#footnote-14) ». Nous remarquerons, en effet, la prégnance des configurations aspectuelles dans la définition du son – ou du moins du « son instrumental » – aussi bien que dans ses échanges avec les autres modes sensoriels. Il semblerait ainsi que le son en tant qu’événement sensible soit indissociable de ce que l’auteur du *Traité des objets musicaux* appelle « la forme dynamique », constituée de trois phases : établissement, entretien et extinction. Ce dispositif aurait un caractère *aspectuel* plutôt que temporel, car dans la perception auditive – d’un seul son, par exemple – il n’y a pas toujours d’opérations discrètes permettant de quantifier la durée ou de distinguer un avant d’un après. Le son possèderait ainsi une phase inchoative – celle de l’établissement –, une phase durative – celle de l’entretien –, et une phase terminative – celle de l’extinction. Il est tentant de voir dans cette structure une sorte de cellule proto-narrative susceptible d’une part d’être étendue, au-delà du son individuel, aux chaînes de sons – comme dans la « phrase musicale » de la musique tonale, constituée d’une *arsis* et d’une *thesis* reliées par un « courant d’accentuation[[15]](#footnote-15) » –, et susceptible d’autre part d’être transposée par synesthésie vers d’autres modes sensoriels. En se référant aux sons instrumentaux ainsi qu’aux sons concrets, Pierre Schaeffer soutient que « […] la cohérence de l’objet sonore est celle de l’événement énergétique. Cette unité serait, dans le parlé, une unité de respiration ou d’articulation ; en musique, l’unité du geste instrumental[[16]](#footnote-16). » Dans cette perspective, le parcours aspectuel du son en tant qu’« événement énergétique » peut être homologué non seulement avec le développement de la ligne – droite, courbe ou sinusoïdale – à partir du point, mais aussi avec l’avènement des groupes rythmiques de la langue, voire avec celui des odeurs et des saveurs. Il s’agira de dégager des catégories transversales subsumant cet advenir.

Nous en conclurons, pour l’instant, que l’interaction synesthésique peut être étudiée d’un double point de vue : en focalisant l’attention sur les modalités de l’entrée en résonance ou en conflit de configurations organisées selon les logiques paradigmatique ou syntagmatique et mobilisant des modes sensoriels différents ; et en scrutant les formes qu’emprunte leur genèse.

Pour pousser la réflexion plus avant, nous choisissons de mettre ces hypothèses à l’épreuve d’un cas concret.

**Entendre Klee**

Prenons le tableau *En rythme* (1930) de Paul Klee, qui non seulement autorise, mais appelle une lecture synesthésique mettant dans le jeu les modes visuel et sonore.



Paul Klee, *En rythme [Rhytmisches]*, 1930, Huile sur toile de jute,Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne.

Une question nous est immédiatement adressée : l’interaction esthésique ne repose-t-elle pas sur l’entrée en *compétition* des configurations visuelle et sonore, l’actualisation de l’une s’assortissant, corrélativement, de la potentialisation de l’autre ? Nous cherchons à montrer comment la configuration sonore *émerge* à partir de la configuration visuelle, à travers elle, voire contre elle, en dégageant des *figures* (syntactio-rythmique et denso-aspectuelle) caractéristiques. À cet effet, pour des raisons de méthode, nous privilégierons tantôt une approche spatialisante et une « vision divisée », selon les termes de Pierre Boulez[[17]](#footnote-17), tantôt une approche temporalisante, qui capte l’instant et les rapports entre les instants. Tant il est vrai que la dichotomie de Lessing entre les arts de l’espace et les arts du temps demande à être réinterrogée. Elle l’a été par des artistes tels que Delaunay, qui imagine vers 1913 une « peinture qui, techniquement, se fonderait sur les contrastes de la couleur, mais qui se déroulerait aussi dans le temps et pourrait être perçue d’un seul coup d’œil[[18]](#footnote-18) ». La sémiotique n’est pas en reste : dans « Espace du tableau, temps de la peinture[[19]](#footnote-19) », Anne Beyaert s’est employée à arracher l’énoncé visuel à l’emprise de la spatialité et à réhabiliter le temps en sémiotique visuelle.

Donc à charge pour nous de voir comment se négocie le passage de la segmentation du plan de l’expression, de l’isolement et de l’agencement d’un certain nombre de modules à cette autre approche qui privilégie la création d’un effet de rythme qui met le tableau « en mouvement ». Il s’agira ainsi de construire le sens du tableau non plus seulement à travers l’assemblage d’éléments considérés comme déjà donnés, mais en étant sensible à la genèse de la ligne, de la forme ou de la couleur.

D’entrée, la délimitation et la reconnaissance d’un module ternaire « noir - gris - blanc », c’est-à-dire d’un invariant du point de vue de l’ordonnancement interne des couleurs, permet de dégager une règle de composition primaire qui gère l’exportation du module et sa reproduction au niveau des bandes superposées qui construisent une verticalité, voire un effet de profondeur et de tri-dimensionnalité. En même temps, au sein même de l’échiquier dont le quadrillage est censé contrôler toutes les modulations et les ramener à un principe unitaire, cette règle fonde immédiatement l’irrégularité : celle de la dimension des modules, éminemment variable, qui, à travers un mouvement de contraction ou d’extension des segments internes, déclare la répétition-mesure inopérante ; et celle de la composition interne des modules qui varie au gré des changements affectant les formes géométriques rectangulaires : les formes peuvent être carrées ou non, plus ou moins oblongues ou étirées en hauteur, cernées par des lignes droites ou obliques, parallèles ou non ; elles ont des bords crantés, linéaires ou légèrement ondés. Enfin, l’irrégularité préside à la syntagmatique des modules. Si l’ordre de succession horizontal des modules ternaires est fixe, tout se passe comme si, pour chacune des six bandes, le déroulement de la gauche vers la droite faisait à chaque fois l’objet d’un arrêt aléatoire, quand la bande heurte le cadre de couleur ocre, au mépris de toute règle de composition. On constate, en effet, au niveau de la réalisation horizontale des modules, des potentialisations, voire des virtualisations, et, du point de vue de la structuration verticale, des décalages entre les bandes qui contestent l’harmonie de l’alternance régulière de l’échiquier. Dans ce cas, la tension s’instaurant entre les bandes stratifiées peut être comme une tension entre des lignes mélodiques superposées, le principe de l’imitation différée, à la base de la forme musicale polyphonique du canon, étant constamment déjoué.

Nous dirons ainsi que le visuel peut renvoyer à la modalité sensorielle du sonore sur la base d’une *figure syntaxique* donnant lieu, du fait de l’impossibilité d’établir des accords entre les bandes ou lignes mélodiques constamment décalées, à des phénomènes récurrents de dysharmonie.

Mais franchissons un pas. Nous avons vu que la structure des modules ternaires est rendue profondément asymétrique. La répétition-mesure qui, rappelle Deleuze[[20]](#footnote-20), est un « retour isochrone d’éléments identiques », est ainsi disqualifiée au profit de la répétition-rythme à intervalles inégaux.

On peut donc considérer que l’interaction entre les configurations visuelles et sonores s’opère sur la base d’une *figure rythmique* ternaire pour ainsi dire transversale, à unité de temps variable et à composition interne asymétrique. Dans ce cas, ainsi que le rappelle Zilberberg[[21]](#footnote-21), le groupe rythmique fait appel à des accents et des « in-accents », l’éclat intensif (par exemple la couleur noire) prévalant sur la ligne extensive (alors que dans la modulation, l’inverse se produit). La schématisation est soit descendante, soit ascendante. Fondé sur l’attente, qui « participe du sensible et de l’intelligible, du pathémique et du cognitif[[22]](#footnote-22) »**,** le rythme fait collaborer les ordres sensoriels dans un même élan, le tempo, le grand présupposé selon Zilberberg, gérant, entre sommation et résolution, les accélérations et ralentissements. Nous avançons que cet élan fondateur fait remonter en deçà du sujet cognitif et percevant, vers ce « proto-sujet » qui, selon Denis Bertrand[[23]](#footnote-23), *prend position* dans le monde, avant tout débrayage et tout embrayage. Tant il est vrai que, pour Maldiney, « le rythme est la vérité de cette communion première avec le monde, en quoi consiste essentiellement […] la sensation dans laquelle le sentir s’articule au mouvoir[[24]](#footnote-24) ».

Or, selon Klee, le rythme réclame le point de vue de la genèse, de la *Gestaltung*, de la forme en acte : dans *Das bildnerische Denken*[[25]](#footnote-25)*,* il note que « la genèse comme mouvement à la fois formel et fondateur est l’essentiel de l’œuvre ». Il a ainsi partie liée avec la *figure aspectuelle* qui facilite elle-même l’entrée en résonance des configurations visuelles et sonores.

Les limites tant des modules ternaires saisis dans leur globalité que des rectangles qu’ils font composer ensemble sont de trois types : linéaires, déchiquetées ou ondulantes. D’où des variations de transition que la morphologie chromatique ou les valeurs d’éclat avec l’éclaircissement et l’obscurcissement ne font que rehausser. Jacques Fontanille considère que les contrastes entre les plages noires, grises et blanches « peuvent être formulés comme des vitesses de transition variables » : « plus la différence de potentiel est grande, plus la vitesse de transition est élevée, et inversement[[26]](#footnote-26) ». Ainsi, nous pensons que la vitesse de transition peut être mise dans la dépendance, selon les déterminations dégagées par Jean-François Bordron[[27]](#footnote-27) dans *L’iconicité et ses images*, d’une part, de la densité et de la texture de la matière colorée, d’autre part, de la qualité de la couleur : de son degré de saturation et de son intensité. Il est significatif que tant les plages noires que les plages grises et blanches gardent des traces du fond ocre, légèrement rougeâtre, que, dans une perspective gestaltiste, il convient de détacher des figures. Le degré de saturation est parfois inégal au sein d’une même zone. À cela s’ajoute que si la plage noire (au contact de la plage grise ou de la plage blanche) garantit en général un contraste élevé, l’émergence de la zone blanche à partir de la zone grise, de cette zone intermédiaire entre les pôles du noir et du blanc – « entièrement indifférente », écrit Runge, dont Klee utilise la sphère des couleurs – peut être captée dans son devenir. À trois reprises au moins, on voit comment le ton blanc s’impose de proche en proche contre le gris qui, d’abord, laisse transparaître le blanc, avant de s’effranger selon une modulation dégressive, rendant possible le passage progressif du moins clair au plus clair, qui concerne les valeurs d’éclat. Il arrive aussi, comme en retour, que le blanc désaturé soit, comme dirait Klee, « plus ou moins alourdi de noir[[28]](#footnote-28) ». Si, selon Klee, le clair-obscur est une « question de poids », la « gradation étant plus ou moins chargée ou délestée d’énergie blanche », le poids mesure différents degrés de densité.

Cette figure aspectuelle qui, tantôt précipite le contraste des zones, tantôt le monnaye pas à pas, et ce jeu des lisières peuvent-ils se retrouver en musique ? Nous avons été attentives à la prégnance de la configuration aspectuelle sonore. On y ajoutera les chevauchements qui font qu’un son co-naît et se développe sur le fond d’un autre s’étirant dans la durée, par exemple selon le principe de la prolongation de la vibration des cordes grâce à la pédale de droite du piano. En même temps, ils s’accompagnent en musique de phénomènes de densification (ou de dé-densification) quisemblent jouer un rôle fondamental dans les transpositions synesthésiques présidées par le sonore. En commentant l’œuvre *Projections*, conçue en collaboration avec Joan Miró, le musicien Francis Miroglio observe  que « […] cette notion de densité est un des ponts les plus importants sur lequel peuvent se rejoindre le visuel et l’auditif[[29]](#footnote-29)». On peut définir sommairement la *densité* comme la quantité d’information assemblée dans une unité de temps ou d’espace. Non seulement le son en se formant acquiert une densité, mais on peut affirmer avec Xenakis que « les masses d’événements sonores ou les masses d’événements visuels […] sont comparables du point de vue de la structure et même du point de vue du traitement[[30]](#footnote-30). » Le compositeur suggère que la densité se situe à un niveau plus fondamental que le devenir auquel nous avons attribué un caractère aspectuel ; car, comme il l’observe, c’est par des variations de densité que les points « s’alignent » ou « s’éteignent en masse ». Dans ce sens, Pierre Schaeffer remarque que « la durée musicale est fonction directe de la densité d’information[[31]](#footnote-31). » C’est ainsi que, dans certaines partitions de Ligeti, les « clusters » (ou groupes compacts de sons) sont représentés par des masses noires à épaisseur variable indiquant par leur pente les changements de tessiture. On pensera aussi aux possibles corrélations entre la densité sonore et la densité olfactive ou gustative.

Précisément, et en deçà des figures (syntactico-rythmique et denso-aspectuelle) que nous avons pu dégager, le fait de remonter de l’exécution musicale vers la partition qui y préside, en amont de « l’événement-son » selon Goodman[[32]](#footnote-32) et des ajustements qu’il réclame, paraît faciliter le dialogue entre la peinture et la musique. Dans ce cas, il ne suffit pas, comme le note Kandinsky, de mettre entre parenthèses les « variations par vibration, sourdine, etc. » qui empêchent de considérer le « son moyen » – à l’image du « ton moyen de la couleur pure » – en deçà des « nuances différentes au moyen d’instruments différents » concourant à l’expression par exemple du jaune[[33]](#footnote-33). On peut franchir un pas supplémentaire et songer à remonter vers l’en deçà de la couleur elle-même, en la rendant contingente. De même qu’il est possible de restituer la partition, œuvre allographique, selon la distinction goodmanienne entre l’œuvre allographique et autographique, en deçà de l’exécution musicale, une lecture « allographisante » du tableau permet l’identification de l’œuvre libérée du procès de production : on ne passe pas seulement de la couleur « exprimée » à la couleur « pure » – à la couleur « en soi », dirons-nous –, mais on peut s’affranchir de la couleur (à l’exception du noir et du blanc), et avec elle de la forme et de la texture qui, responsables de la densité sémantique et syntaxique ainsi que de la saturation syntaxique telles que les entend Goodman, éloignent du langage notationnel. Que les échanges entre la partition musicale et la notation plastique soient non seulement possibles, mais féconds, Klee le confirme en transposant (« *mikroskopieren* ») une partition de Bach. Un système horizontal et linéaire se déployant sur une étendue de trois octaves accueille la notation de la hauteur et de la durée de chaque son. En vertu de l’orthographe retenue, des différences d’épaisseur de la ligne se font l’écho de l’unité de temps, l’alignement vertical correspondant à la durée d’une mesure à quatre temps.



Paul Klee, Interprétation des premières mesures de la Cantate BWV 1019 de Jean-Sébastien Bach, *Cours du Bauhaus*[[34]](#footnote-34), 30-01-1922.

**3. Vers le geste et le toucher**

L’étude de cas a ainsi permis d’esquisser deux étapes d’un parcours de la réception synesthésique : l’identification de figures rythmiques, syntaxiques et denso-aspectuelles communes au visuel et au sonore, mais aussi l’accès à un langage notationnel. Reste ouverte la question d’une généralisation possible à d’autres modes sensoriels, ainsi à l’odorat et à la saveur.

Mais dans l’immédiat, attardons-nous, pour finir, sur une troisième étape qui sert de dénominateur commun aux expériences synesthésiques. Elle consiste à restituer le geste énonciatif fondamental et le toucher comme modalité sensorielle liminaire, à la base des interactions synesthésiques entre l’ouïe et les autres sens, annonçant et préparant l’entrée dans le langage.

Envisagée du point de vue de son substrat phénoménologique, la notion de densité (du son, de la couleur…) convoque en effet le domaine tactile comme passerelle privilégiée et peut-être même nécessaire entre les cantons sensoriels concernés. Nous avançons ainsi l’hypothèse que la tactilité en tant que sens des densités, des masses et des textures, mais aussi en tant que sensori-motricité gestuelle, pourrait être l’un des pivots fondamentaux des synesthésies, y compris des synesthésies sonores. Car le parcours induit par les variations de densité d’un objet peut être considéré, du point de vue de la perception, comme une sorte de tracé qui engage la gestualité profonde du corps. Une unité rythmique serait, au fond, une unité gestuelle. C’est peut-être dans ce sens que Pierre Schaeffer cherche à « comprendre l’écoute comme une opération de préhension de la durée[[35]](#footnote-35) », si l’on entend le mot préhension dans son sens premier, tactile. Aussi le geste serait-il le point de convergence des différentes sources perceptives susceptibles d’appréhender des événements d’ordre aspectuel, qu’il s’agisse du parcours d’une ligne, de la vibration d’une couleur, du déploiement d’un son ou des étapes d’une dégustation. D’autre part, des qualités liées à la texture et à la densité à proprement parler émergeraient à partir des « accidents » de la force énergétique, dont l’expansion peut être entravée par la présence d’« obstacles » ou bien favorisée par leur absence. L’auteur cité observe à ce propos que « parler d’un son rugueux ou mat, velouté ou limpide, c’est comparer le son à une pierre, à une peau, à un velours, à une eau courante[[36]](#footnote-36). » Et il conclut plus loin : « la qualité de grain attachée à la matière sonore évoque la surface d’un objet matériel et le sens tactile. Symétriquement le critère d’allure, attaché à la forme, évoque le dynamisme de l’agent et le sens kinesthésique ; il permet d’apprécier la vivacité, l’énergie propres à l’objet[[37]](#footnote-37). »

Gestualité sensori-motrice et tactilité liée aux densités et aux textures seraient à nos yeux des passerelles importantes entre le son et les autres modes du sensible. La dimension plastique du son, des odeurs et des saveurs, tout comme la dimension aspectuelle du plastique dans la visualité, relèvent peut-être de ces pivots essentiels.

Pour conclure, à la lumière des réflexions et des analyses qui précèdent, il nous semble possible d’envisager, du point de vue sémiotique, différents types de corrélations synesthésiques selon le stade de structuration du sensible (et, en particulier, du sonore) auquel on décide de s’arrêter. Une sorte de parcours génératif du sensible se dessinerait ainsi, en rapport étroit avec un parcours de la perception. Au niveau le plus profond, les variations de densité convoqueraient des associations ou des équivalences prises en charge par le toucher en tant que sens des masses. C’est ici que la densité du son et la densité du trait ou de la couleur se rejoignent. À un niveau plus superficiel, ces variations dessineraient un parcours aspectuel associé à la sensori-motricité gestuelle et susceptible de faire converger des configurations appartenant à des domaines sensoriels différents dans la mesure où celles-ci sont envisagées dans la durée. Enfin, la superposition de parcours aspectuels et leur interaction, parfois conflictuelle, au sein de ce que nous avons appelé les « figures syntaxiques » produiraient, comme dans les tableaux de Klee, des effets de rythme en tant que structure complexe constituant un dispositif d’accueil d’investissements aussi bien sonores que visuels.

**Bibliographie**

Bertrand, Denis, « Deixis et opérations énonciatives », dansD. Monticelli, R. Pajusalu, A. Treikelder (éds), « De l’énoncé à l’énonciation et vice versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis », *Studia Romanica Tartuensia*, IVa, Tartu University Press, 2005, p. 171-185.

Beyaert-Geslin, Anne, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Actes sémiotiques* [En ligne]. 2010, n° 113. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513> (consulté le 12/10/2014)*.*

Bobrie, Jean-François Bordron et Gérard Chandès (éds), *Les sens du son. Pour une approche culturelle du sonore*, Limoges, Éditions Solilang, 2015, p. 75-98.

Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

Bordron, Jean-François, *L’iconicité et ses images*, Paris, PUF, 2011.

Bordron, Jean-François, « Expérience sonore et modalités perceptives », dans François Bobrie, Jean-François Bordron et Gérard Chandès (éds), *Les sens du son. Pour une approche culturelle du sonore*, Limoges, Éditions Solilang, 2015, p. 75-98.

Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd’hui*, Paris, Dis Voir, Les Presses du réel, 1992.

Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

Brusatin, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs arts, 1986 [1983].

Castel, Bernard, *Esprit, saillies et singularités*, Amsterdam, Vincent, 1763.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF., 1969.

Fontanille, Jacques, « Sans titre… ou sans contenu ? », dans Fernande Saint-Martin (éd.), *Approches sémiotiques sur Rothko*, *Nouveaux Actes sémiotiques*, 34-35-36, 1994.

Gervais, Françoise, *Précis d’analyse musicale*, Paris, Honoré Champion, 1988.

Goodman, Nelson, *Langages de l’art. Une approche de la théorie des symboles,* trad. J. Morizet, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

Herder, Johann Gottfried, *Traité sur l’origine de la langue* (1772), introd., trad. et notes par Pierre Pénisson, Paris, Aubier/Flammarion*,* 1977.

Junod, Philippe, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006.

Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Piper, 1911 ; rééd. Max Bill, Berne, Benteli, 1973 ; *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volbout, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.

Kepler, Hoannes, *Harmonice Mundi* (1619), trad. M. Caspar, *Welt-Harmonik*, Munich, Oldenbourg, 1990, V, ch. V-VIII.

Klee, Paul, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Bâle, Schwabe & Co. Verlag, 1964 [1956]. *Écrits sur l’art,* t.1. : *La pensée créatrice*, trad. S. Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973. *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël, 1985 [1964].

Klee, Paul, *Cours du Bauhaus. Contributions à la théorie de la forme picturale*, Weimar, 1921-1922, Rainer Wick (éd.), Paris, Éditions Hazan, 2004.

Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2013.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*. *Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.

Zilberberg, Claude, « Signification du rythme et rythme de la signification », *Degrés*, 87, 1996.

1. Johannes Kepler, *Harmonice Mundi* (1619), trad. M. Caspar, *Welt-Harmonik*, Munich, Oldenbourg, 1990, V, ch. V-VIII. [↑](#footnote-ref-1)
2. Bernard Castel, *Esprit, saillies et singularités*, Amsterdam, Vincent, 1763, p. 310. [↑](#footnote-ref-2)
3. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Piper, 1911 ; rééd. Max Bill, Berne, Benteli, 1973 ; trad. *Du spirituel dans l’art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969, p. 89. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cf. en particulier Philippe Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cette citation, évoquée également dans l’introduction de ce même ouvrage, appartient à Johann Gottfried Herder, *Traité sur l’origine de la langue* (1772), introd., trad. et notes par Pierre Pénisson, Paris, Aubier/Flammarion*,* 1977, p. 103. [↑](#footnote-ref-5)
6. Paul Klee, *En rythme* [*Rhytmisches*]**,** 1930, Huile sur toile de jute,Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne. [↑](#footnote-ref-6)
7. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs arts, 1986 [1983], p. 144. [↑](#footnote-ref-7)
8. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l’art*, *op. cit*., p. 47. [↑](#footnote-ref-8)
9. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux.* *Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966, p. 275. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Ibid*., p. 243 [↑](#footnote-ref-10)
11. Cf. *infra*. [↑](#footnote-ref-11)
12. Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 44. [↑](#footnote-ref-12)
13. Entretien avec Jean-Yves Bosseur, Paris, 16 avril 1992, *in* J.-Y. Bosseur, *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd’hui*, Paris, Dis Voir, Les Presses du réel, p. 42. [↑](#footnote-ref-13)
14. Jean-François Bordron, « Expérience sonore et modalités perceptives », dans François Bobrie, Jean-François Bordron et Gérard Chandès (éd.), *Les sens du son. Pour une approche culturelle du sonore*, Limoges, Éditions Solilang, 2015, p. 75-98. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cf. Françoise Gervais, *Précis d’analyse musicale*, Paris, Honoré Champion, 1988. [↑](#footnote-ref-15)
16. Pierre Schaeffer, *op. cit*., p. 271. [↑](#footnote-ref-16)
17. Pierre Boulez, *op. cit*., p. 86-87. [↑](#footnote-ref-17)
18. Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998, p. 58. [↑](#footnote-ref-18)
19. Anne Beyaert-Geslin, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Actes sémiotiques* [En ligne]. 2010, n° 113. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513> (consulté le 12/10/2014)*.* [↑](#footnote-ref-19)
20. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1969, p. 32-33. [↑](#footnote-ref-20)
21. Claude Zilberberg, « Signification du rythme et rythme de la signification », *Degrés*, 87, 1996, p. a11-12. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibid*., p. a5-a6. [↑](#footnote-ref-22)
23. Denis Bertrand, « Deixis et opérations énonciatives », dansD. Monticelli, R. Pajusalu, A. Treikelder (éds), « De l’énoncé à l’énonciation et vice versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis », *Studia Romanica Tartuensia*, IVa, Tartu University Press, 2005, p. 171-185. [↑](#footnote-ref-23)
24. Henri, Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2013, p. 207. [↑](#footnote-ref-24)
25. Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, Bâle, Schwabe, 1964. *Écrits sur l’art,* t.1. : *La pensée créatrice*, trad. S Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973. *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël, 1985 [1964]. [↑](#footnote-ref-25)
26. Jacques Fontanille, « Sans titre… ou sans contenu ? », dans Fernande Saint-Martin (éd.), *Approches sémiotiques sur Rothko*, *Nouveaux Actes sémiotiques*, 34-35-36, 1994, p. 87. [↑](#footnote-ref-26)
27. Jean-François Bordron, *L’iconicité et ses images*, Paris, PUF, 2011, p. 170. [↑](#footnote-ref-27)
28. Cf. Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, *op. cit*., p. 19. [↑](#footnote-ref-28)
29. Entretien avec Jean-Yves Bosseur, 19 mars 1992, dans Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel. Interactions musique – arts plastiques aujourd’hui*, *op. cit*., p. 24. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid*., p. 44. [↑](#footnote-ref-30)
31. Pierre Schaeffer, *op. cit*., p. 248. [↑](#footnote-ref-31)
32. Nelson Goodman, *Langages de l’art. Une approche de la théorie des symboles,* trad. J. Morizet, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 281. [↑](#footnote-ref-32)
33. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l’art, op. cit.*, p. 65. [↑](#footnote-ref-33)
34. Paul Klee, *Cours du Bauhaus. Contributions à la théorie de la forme picturale*, Weimar, 1921-1922, Rainer Wick (éd.), Paris, Éditions Hazan, 2004. [↑](#footnote-ref-34)
35. Pierre Schaeffer, *op. cit*., p. 215. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid.*, p. 551. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid*., p. 556. [↑](#footnote-ref-37)