

Amalgames des sens, ivresses divines, chromatismes : documents et témoignages

Victor ROSENTHAL*

Les documents rassemblés dans ce recueil donnent accès à un certain nombre de sources remarquables par leur exemplarité ou par l'éclairage complémentaire qu'elles jettent sur l'ensemble des problématiques du présent dossier d'*Intellectica*. Ils ont d'abord pour vocation de documenter et illustrer plusieurs thèmes abordés dans l'Introduction (vie de synesthètes, synesthésie et musique, pratique de l'ayahuasca, intermodalité). Mais ils peuvent également être vus comme un fonds d'éléments factuels, historiques et philosophiques susceptible de procurer au lecteur une plus grande autonomie vis-à-vis des textes de notre dossier. Les premiers documents consistent en une série de témoignages, certains historiquement marquants, un, contemporain. À titre de curiosité historique, tout de même assez mémorable, nous incluons dans le recueil une reconstitution du *cercle des quintes* du faux synesthète Scriabine. Suivent les passages sur la physiognomie des couleurs (leur valeur morale ou spirituelle, comme il disait) de l'ouvrage de Kandinsky. Ces descriptions de Kandinsky paraissent d'une justesse presque troublante. D'ailleurs, les gestaltistes, Merleau-Ponty, M. Henry, pour ne citer qu'eux, ne s'y sont pas trompés. Vient ensuite une série de descriptions et de témoignages tirés du livre de Benny Shanon *The Antipodes of the Mind* qui relate et analyse l'expérience de l'auteur avec l'ayahuasca. La dernière partie réunit quelques passages de *Voir l'invisible* de Michel Henry (sur l'unité du monde vécu) et plusieurs extraits de la deuxième partie de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty qui ont trait à l'intermodalité et à la synesthésie.

ALEXANDER LURIA : UNE PRODIGIEUSE MÉMOIRE – HISTOIRE DE SHERESEVSKY

Nous commençons par le témoignage de l'illustre neurologue et neuropsychologue soviétique Alexander Luria consigné dans un petit ouvrage *Une prodigieuse mémoire* dans lequel il relate l'histoire d'un individu dont l'exceptionnelle mémoire et la synesthésie sont parmi les plus impressionnantes connues dans la littérature. « Pendant près de trente ans, écrit Luria, il nous a été donné d'observer systématiquement un homme dont la mémoire était l'une des plus extraordinaires qui aient jamais été décrites. Au cours de ces années, nous avons pu recueillir un matériel abondant qui nous a permis non seulement d'étudier cette mémoire pratiquement sans limites, tant dans sa forme que dans ses manifestations, mais aussi de décrire les traits caractéristiques d'un personnage remarquable » (Luria, 1995, p. 197).

L'histoire du personnage, dont le nom – nous le savons aujourd'hui – était Sheresevsky, mais que Luria, en écrivant son livre en 1965, a nommé Veniamin, est d'abord celle d'un *mnémoniste*. Mais ce *mnémoniste* est aussi un

* EHESS-LIAS, Institut Marcel Mauss, CNRS UMR 8178, 190 avenue de France, 75244 Paris cedex 13, victor.rosenthal@ehess.fr.

synesthète exceptionnel, les deux phénomènes semblant interagir et se renforcer mutuellement.

Nous sommes à Moscou dans les années 1920. Sheresevsky avait alors environ trente ans et était reporter dans un journal. L'époque était à l'édification du socialisme, et le journal ne devait pas seulement témoigner de cette entreprise à l'échelle de l'humanité toute entière. Il devait également y prendre part. Bien entendu, le rôle du reporter ne se résumait pas à battre le pavé en attente d'un événement qui vaille la peine de faire un titre de journal, mais de créer, d'orchestrer les événements et les transmettre aussitôt aux masses travailleuses, comme témoignage de la réussite de leurs efforts. La réunion du matin n'était alors nullement une occasion de croiser des collègues désabusés et de se rappeler au bon souvenir de son rédacteur en chef. On y recevait une longue liste d'adresses et d'instructions qui valaient toutes comme des pièces précieuses d'une immense machine sur le point d'ébranler le monde. Pour chaque reporter, la liste était longue, savamment composée, et comportant des noms, des adresses, des instructions. Alors que tous notaient soigneusement les détails de leur mission, un lascar attira l'attention du rédacteur car il ne faisait qu'écouter (ou peut-être rêvasser). Prié de s'expliquer, le reporter restitua avec une stupéfiante exactitude tous les détails de sa mission. Méfiant, le rédacteur posa d'autres questions, fit un essai, hésita. La patrie du socialisme était aussi celle du matérialisme scientifique. Peut-être rendrait-on un meilleur service à la Révolution en envoyant le curieux personnage à l'Institut de Psychologie. Sheresevsky y fut accueilli par un jeune assistant de L.S. Vygotski, Alexander Luria.

Ainsi débute notre histoire. Pendant trente ans, les deux protagonistes se fréquentent régulièrement, Luria consignait soigneusement ses observations, ses expériences, et les réflexions que le cas de Sheresevsky lui inspire. Entre-temps la vie de l'auteur allait profondément changer. Luria, qui avait déjà été brièvement arrêté au retour d'une mission ethno-psychologique en Asie Centrale, perd avec la mort de son mentor et ami, Vygotski, la fragile protection que l'illustre psychologue pouvait lui procurer. Aussi, redoutant d'être emporté par l'une de ces vagues d'arrestations qui balayaient le pays, il décide de disparaître provisoirement des radars officiels ... en s'inscrivant à la faculté de médecine. Et c'est ainsi que le jeune psychologue disciple de Vygotski est devenu, avec le temps, l'illustre neurologue et neuropsychologue. Le contact avec Sheresevsky (qui allait aussi échapper aux purges) n'a jamais été rompu, et les notes consignées s'accumulaient d'année en année. À la fin, c'est le neurologue qui a écrit l'ouvrage¹, mais par-dessus son épaule on croit percevoir le jeune psychologue, disciple et ami de Vygotski. D'ailleurs certaines pages font penser à des notes restituées telles quelles.

Laissons la parole à Luria. Les fragments choisis ont principalement trait à la synesthésie de Sheresevsky mais commencent par quelques indications sur sa prodigieuse mémoire.

[...] la mémoire de Veniamin n'avait pas de limites définies, ni dans son étendue ni dans sa constance. Il était capable de reproduire sans erreur ni effort apparent n'importe quelle liste de mots qui lui avait été donnée une semaine, un mois, et même une ou plusieurs années plus tôt. Certaines de

¹ Avec un brin d'humour, Luria a donné à cet ouvrage le titre *Un petit livre sur une grande mémoire* (traduction française, *Une mémoire prodigieuse*, traduction anglaise, *The Mind of the Mnemonist*) [note VR].

ces expériences, toujours couronnées de succès, avaient lieu quinze ou seize ans après une première mémorisation de la liste et sans aucune préparation. Veniamin s'asseyait, fermait les yeux, se taisait quelques instants, puis disait : « Oui, c'est bien ça... c'était dans votre ancien appartement, vous étiez assis devant la table et moi dans un fauteuil à bascule... vous portiez un complet gris et vous me regardiez comme ça... voilà, je vois ce que vous me disiez... », et ensuite il énumérait sans la moindre erreur tous les éléments de la liste qui lui avait été donnée quelques années plus tôt.

Ce phénomène semblait d'autant plus surprenant qu'à cette époque Veniamin était devenu une célébrité en tant que 'mnémoniste' et qu'il lui fallait se souvenir de centaines et de milliers de listes. (p. 203)

Synesthésies

Une simple observation, qui paraissait sans grande importance, avait tout déclenché.

Veniamin avait déclaré à plusieurs reprises que lorsque l'expérimentateur prononçait certains mots, par exemple *oui* ou *non*, que ce soit pour confirmer l'exactitude de la reproduction ou pour signaler une erreur, il apparaissait une tache sur le tableau qui, en se dilatant, cachait les chiffres, ce qui l'obligeait à « modifier » intérieurement le tableau. Le même phénomène se produisait s'il y avait du bruit dans la salle. Ce bruit se transformait en « nuages de vapeur » ou en « éclaboussures », ce qui rendait la « lecture » du tableau plus difficile.

Cette remarque nous a amené à supposer que le processus de mémorisation ne se limitait pas à la simple fixation de traces visuelles directes, mais qu'il contenait d'autres éléments dénotant chez Veniamin des synesthésies fortement développées.

Si l'on se fie aux souvenirs d'enfance de Veniamin – et nous y reviendrons plus tard – on trouve ces synesthésies dès son plus jeune âge.

« Lorsque j'avais 2 ou 3 ans, racontait Veniamin, on avait commencé à m'enseigner les mots hébreux de prières. Je ne les comprenais pas et les percevais sous forme de nuages vaporeux et d'éclaboussures... Je les vois encore maintenant lorsque j'entends certains sons... »

Le phénomène synesthésique apparaissait chaque fois qu'on donnait à Veniamin à entendre certains sons, et lorsqu'il percevait d'abord une voix et ensuite des paroles, et ceci sous une forme encore plus complexe.

Voici le procès-verbal des expériences faites avec Veniamin au laboratoire de physiologie de l'ouïe, à l'institut de neurologie de l'Académie de médecine.

On lui donne un son du niveau de 30 hz et d'une puissance de 100 db. Il dit qu'il voit d'abord une bande de 12-15 cm de large, couleur vieil argent ; cette bande rétrécit progressivement, comme si elle s'éloignait, ensuite elle se transforme en un objet indéterminé qui brille d'un éclat d'acier. Puis le son prend la couleur de la lumière du soir ; il continue d'étinceler comme de l'argent.

On lui donne un son de 50 hz et 100 db. Veniamin voit une bande brune sur fond sombre avec des langues rouges ; le goût de ce son rappelle une soupe aigre-douce, la sensation gustative gagne toute la langue.

On lui donne un son de 100 hz et 86 db. Veniamin voit une large bande dont le milieu est d'un rouge orangé devenant progressivement rose sur les bords.

On lui donne un son de 250 hz et 64 db. Veniamin voit une ganse de velours dont les poils se hérissent de tous les côtés. Elle est d'une couleur rose orangé tendre, très agréable.

On lui donne un son de 500 hz et 100 db. Il voit un éclair qui fend le ciel en deux, en ligne droite. Lorsque le son est réduit à 74 db, il voit une couleur orange intense, comme si une aiguille pénétrait dans le dos ; cette aiguille diminue progressivement.

On lui donne un son de 2000 hz et 113 db. Veniamin dit : « Ça ressemble à un feu d'artifice rose-rouge... la bande est rêche, désagréable... d'un goût déplaisant, on dirait de la saumure... On risque de se blesser la main. »

On lui donne un son de 3000 hz et 128 db. Il voit un balai couleur de feu. Le manche s'éparpille en points de feu...

Ces expériences ont été répétées pendant plusieurs jours et les mêmes excitations provoquaient invariablement les mêmes réactions.

Ainsi, Veniamin se situait effectivement dans ce remarquable groupe de gens, auquel appartenait entre autres le compositeur Scriabine, chez qui la sensibilité « synesthésique » complexe était particulièrement forte. Chaque son faisait naître spontanément une impression de lumière et de couleur et, comme nous le verrons plus tard, des sensations gustatives et tactiles.

On pouvait également observer des réactions synesthésiques quand Veniamin écoutait une voix.

« Votre voix est jaune et friable », disait-il un jour à L. S. Vygotski qui causait avec lui. « Il y a des gens qui parlent à plusieurs voix, ça fait une véritable symphonie, un bouquet... », disait-il une autre fois. « S. M. Eisenstein avait cette voix, c'est comme si une flamme, avec des nervures, avançait vers moi... Je commence à m'intéresser à cette voix et voici que je ne comprends plus ce qu'il dit... » « Il y a aussi des voix instables, il m'arrive souvent de ne pas reconnaître une voix par téléphone, non seulement parce que l'écoute est mauvaise, mais parce que la voix de cette personne change vingt, trente fois au cours d'une journée... Les autres ne s'en rendent pas compte, mais moi je m'en aperçois. »

« Je n'ai jamais pu me débarrasser de cette perception colorée du son... Je vois d'abord la couleur de la voix, ensuite elle disparaît parce qu'elle gêne... Quelqu'un prononce un mot, je le vois, mais il suffit que j'entende une autre voix pour que des taches apparaissent, des syllabes s'infiltrant, et je ne peux plus rien distinguer... »

Une « ligne », des « taches » et des « éclaboussures » étaient produits non seulement par un son, un bruit ou une voix. Chaque élément d'une phrase suscitait chez Veniamin une image visuelle très nette, chaque son avait sa forme, sa couleur, ses qualités gustatives. Les voyelles se présentaient sous des formes simples, les consonnes étaient des éclaboussures, quelque chose de solide qui s'éparpillait en gardant toujours sa forme.

« *A*, c'est blanc et long, disait Veniamin ; *u* [i] s'éloigne, on ne peut pas le dessiner ; *ü* [ille] est plus aigu ; *ю* [iou] est pointu, plus effilé que *e* [ie] ; *я* [ia] est grand, on peut rouler dessus ; *o* [o] vient de la poitrine, il est large et le son va vers le bas ; *эü* [ey] s'en va de côté, et je sens le goût de chacun des sons. Quand je vois des lignes, elles émettent des sons, elles aussi. Par exemple  c'est quelque chose entre *e*, *ю*, ou *ü* ;  est une voyelle... qui ressemble à *r*, mais ce n'est pas un *r* bien net... impossible de savoir si ça vient d'en bas ou d'en haut ; si ça vient d'en haut, c'est un son, mais d'en bas ce n'est plus un son mais une sorte de crochet pour suspendre des

seaux ; √ est quelque chose de sombre, mais si on le trace plus lentement, c'est autre chose... Si vous aviez fait √ ce serait un e... »

Veniamin réagissait aux chiffres de manière analogue.

« Pour moi 2, 4, 6, 5 ne sont pas simplement des chiffres. Ils ont une forme... 1 est un chiffre pointu, indépendamment de sa représentation graphique, c'est quelque chose de fini, de dur ; 2 est plat, rectangulaire, blanchâtre, parfois grisâtre ; 3 est un tronçon aiguë qui tourne ; 4 est rectangulaire lui aussi, obtus, il ressemble au 2 mais en plus important et gros ; 5 est absolument parfait, en forme de cône, de tour, il est solide ; 6 c'est le premier après 5, blanchâtre ; 8 est inoffensif, d'un bleu laiteux, ça ressemble à de la chaux », etc.

Il était évident qu'il n'existait pas chez Veniamin de frontière bien nette entre la vue et l'ouïe, entre l'ouïe et le toucher ou le goût. Ces vestiges de synesthésies, qui subsistent sous forme rudimentaire chez un certain nombre de personnes normales (et qui d'entre nous ignore que les sons aigus ou graves ont des colorations différentes, qu'il y a des tons « chauds » et « froids » ; que *vendredi* et *lundi* n'ont pas la même teinte), ces vestiges constituaient la principale caractéristique de la vie psychique de Veniamin. Ils se manifestèrent de très bonne heure et ne le quittèrent jamais ; comme nous le verrons plus tard, ils laissaient leur empreinte sur sa perception, son intelligence, son raisonnement ; ils constituaient la composante fondamentale de sa mémoire.

Si l'on faisait entendre à Veniamin des sons isolés, des syllabes dépourvues de sens ou des termes inconnus, la fixation mnémorique intervenait sous la forme de « lignes » et d'« éclaboussures ». Il disait alors que les bruits, les voix ou les mots suscitaient en lui des impressions visuelles : des « nuages vaporeux », des « éclaboussures », des « lignes unies ou brisées » ; d'autres fois ils provoquaient une sensation de goût sur la langue, ou encore de contact de quelque chose de mou ou de piquant, de lisse ou de rugueux.

Ces composantes synesthésiques de toute excitation visuelle, et davantage encore auditive, jouaient un rôle très important dans la fixation mnémorique lors de la première période de son développement. Ce n'est que plus tard, avec le développement de la mémoire significative et imagée, qu'elles reculèrent à l'arrière-plan, tout en participant à chaque exercice de mémorisation.

La valeur de ces synesthésies dans le processus de fixation mnésique consistait, objectivement parlant, en la création d'une sorte de fond à chaque souvenir, et en un apport complémentaire d'une information « excédentaire », qui garantissait l'exactitude de la mémorisation : si pour quelque raison que ce soit (comme nous le verrons plus tard) Veniamin reproduisait un mot inexactly, les sensations synesthésiques complémentaires qui ne correspondaient pas au mot original lui faisaient sentir que « quelque chose ne collait pas » dans sa reproduction et l'amenait à corriger l'erreur.

« Je me guide non seulement d'après les images mais toujours d'après l'ensemble des sensations produites par chaque image. C'est difficile à expliquer, ce n'est ni la vue ni l'ouïe... ce sont des sensations en général... D'habitude, je sens le goût et le poids du mot, et il ne me reste plus aucun effort à faire, le souvenir me revient tout seul... mais je ne peux pas décrire ça. Je sens glisser dans ma main quelque chose de gras, composé d'une quantité de points minuscules très légers, un léger

chatouillement dans la main gauche – et je n’ai besoin de rien d’autre... » (expérience du 22. V. 1939).

Les sensations synesthésiques qui jouaient un rôle actif dans la mémorisation de la voix, des sons isolés ou de groupes de sons, perdaient leur caractère dominant et étaient reléguées au second plan lorsqu’il s’agissait de mots.

Nous allons examiner de plus près ce phénomène.

Mots et images

On sait que tous les mots ont, psychologiquement parlant, deux caractéristiques. D’une part, ce sont des groupes conventionnels de sons, plus ou moins complexes. Cet aspect est du domaine de la phonétique. D’autre part, ils servent à désigner des objets, des qualités ou des actes ; autrement dit, ils ont leur signification propre. Cet aspect des mots est étudié par la sémantique et les branches voisines de la linguistique (lexique, morphologie). Généralement, un individu en état de veille ne s’attarde pas aux détails phonétiques d’un terme. Prenons par exemple les mots *violon* et *violent* qui ne se distinguent que par une légère déviation d’un phonème ; un individu en état de veille ne fera pas attention à leur ressemblance sonore, mais verra deux choses totalement différentes².

Cette prédominance du sens du mot s’observait chez Veniamin. Chaque mot suscitait en lui une représentation visuelle qui se distinguait de celle des gens ordinaires par sa précision et sa stabilité incomparables, et aussi par la présence inévitable de composantes synesthésiques (sensation des taches de couleur, des « éclaboussures », des « lignes ») reflétant la structure phonétique du mot et de la voix qui le prononçait.

Il est donc évident que le caractère visuel de sa mémorisation conservait son caractère dominant lorsqu’il s’agissait de mots, comme nous l’avons vu précédemment.

Lorsque Veniamin entendait ou lisait un mot, celui-ci se transformait aussitôt en une représentation visuelle de l’objet correspondant. Cette image était très vive et restait solidement fixée dans sa mémoire. Si l’attention de Veniamin était détournée de cette image, elle disparaissait ; s’il revenait à la situation initiale, elle réapparaissait.

« Quand j’entends le mot vert, je vois un pot de fleurs vert ; rouge, et je vois un homme en chemise rouge qui s’en approche ; bleu, et voici quelqu’un à la fenêtre qui agite un petit drapeau bleu... Même les chiffres me rappellent des images. Ainsi, 1 est un homme svelte et orgueilleux ; 2, une femme rieuse ; 3, un homme triste, je ne sais pourquoi... 6, un homme qui a une jambe enflée ; 7, un homme moustachu ; 8, une femme très grosse, comme deux sacs superposés... et 87, une grosse femme et un homme qui tortille sa moustache. » (pp. 208-215).

Alexander Luria (1970) *Une prodigieuse mémoire*. Traduit du russe par Nina Rausch von Traubenberg avec la collaboration de Madame Chaverneff. Delachaux et Niestlé. La pagination indiquée est celle de la republication aux Éditions du Seuil en 1995 dans le volume *L’homme dont le monde volait en éclats*.

² On n’a observé cet effacement de l’aspect significatif du mot devant son aspect phonétique que dans des cas pathologiques particuliers. Cf. A. R. Luria et O. S. Vinogradova, “Objective Analysis of Semantic Systems”, *British Journal of Psychology*, 1959, vol. 50.

FRANCIS GALTON, INQUIRIES INTO HUMAN FACULTY – LE BARON VON OSTEN SACKEN

Notre deuxième témoignage est celui du baron von Osten Sacken, ambassadeur de Russie, dont cet extrait de correspondance a été cité par Galton. Il s'agit de l'un des premiers témoignages dans la littérature scientifique d'une synesthésie chiffres – couleurs qui se prolonge dans les séries temporelles jusqu'à déteindre sur la perception de siècles et des événements historiques.

L'alignement spatial des nombres, propre à certaines personnes, m'est tout à fait étranger. J'imagine les chiffres *en face* de moi dans un espace restreint. Ma singularité, toutefois, est que les nombres de 1 à 9 ont des couleurs différentes ; (1) noir, (2) jaune, (3) rouge brique pâle, (4) marron, (5) gris noirâtre, (6) marron rougeâtre, (7) vert, (8) bleuâtre, (9) marron rougeâtre, un peu comme 6. Ces couleurs apparaissent très distinctement quand je pense à ces chiffres séparément ; dans des nombres à plusieurs chiffres, elles sont moins apparentes. Mais la manifestation la plus remarquable de ces couleurs intervient quand j'essaie de me rappeler une chronologie. Quand je pense aux événements d'un siècle, ils m'apparaissent invariablement sur un fond coloré comme le principal chiffre dans les dates de ce siècle ; ainsi les événements du dix-huitième siècle m'apparaissent invariablement sur un fond verdâtre, de la couleur du chiffre 7.

Francis Galton (1883) *Inquiries into Human Faculty*. London: Dent.

VLADIMIR NABOKOV, AUTRES RIVAGES – AUTOBIOGRAPHIE

Le témoignage de Vladimir Nabokov retient tout d'abord l'attention en raison de la qualité du regard de l'auteur-synesthète. On y trouve des couleurs spécifiques et en règle générale texturées, et souvent d'ailleurs « matérialisées » (noir du caoutchouc vulcanisé, de l'ébène, d'un chiffon noir de suie qu'on déchire). Or Nabokov était polyglotte et nous avons ici un rare témoignage de la variation des impressions synesthésiques en fonction de la langue (anglais, français, russe). Enfin, l'auteur n'était pas seulement romancier mais également scientifique, spécialiste des lépidoptères, et ses publications dans des revues d'entomologie sont toujours citées. On ne peut que d'autant plus regretter que la finesse et l'acuité de son regard ne se soient davantage exercées sur sa synesthésie.

En sus de tout cela, j'offre un beau cas d'audition colorée. « Audition » n'est peut-être pas tout à fait le terme exact, puisque la sensation de couleur paraît être déterminée, chez moi, par l'acte même de former avec la bouche une lettre donnée tout en m'en représentant le tracé écrit. Le *a* de l'alphabet anglais (sauf indication contraire, c'est à cet alphabet que je pense en écrivant ce qui suit) a pour moi la nuance du bois sec, mais un *a* français évoque de l'ébène poli. Ce groupe noir comprend aussi *g* dur (caoutchouc vulcanisé) et *r* (un chiffon noir de suie qu'on déchire). *N* bouillie d'avoine, *l* nouille molle, et le miroir à main au dos ivoire de *o*, voilà pour les blancs. Je suis déconcerté par mon *on* français que je vois sous l'aspect d'une surface d'alcool à ras le bord dans un petit verre. Si l'on passe maintenant au groupe des bleus, il y a *x* couleur d'acier, l'horizon indigo sombre de *z*, et le *k* myrtille. Du fait qu'il existe une subtile interaction entre le son et la forme, je vois *q* comme plus brun que *k*, cependant que le *s* n'est pas le bleu clair de *c*, mais un curieux mélange d'azur et de nacre. Les teintes adjacentes ne fusionnent pas, et les diphtongues n'ont donc pas de couleurs à elles, à moins d'être représentées par un unique caractère dans quelque autre langue (c'est ainsi que la lettre russe à trois hastes [*u*], d'une gris

pelucheux, qui fait office de *ch*, lettre aussi vieille que les roseaux du Nil, influence la représentation de la diphtongue française).

Je me hâte de compléter ma liste avant d'être interrompu. Dans le groupe vert, il y a *f* feuille d'aulne, la pomme sure de *p*, et *t* pistache. Du vert terne, combiné avec du violet, c'est tout ce que je peux faire pour décrire le *w*. Les jaunes comprennent différents *e* et *i*, *d* crèmeux, *y* jaune d'or éclatant, et *u* dont je ne peux exprimer la valeur alphabétique que par « le ton cuivre jaune avec un reflet olive ». Dans le groupe marron, il y a le riche ton caoutchouc de *g* doux, *j* plus pâle, et le lacet de soulier terni de *h*. Enfin, parmi les rouges, *b* est la nuance que les peintres nomment terre de Sienne brûlée, *m* est un pli de flanelle rose, et aujourd'hui j'ai enfin parfaitement apparié *v* au « rubis de Bohême » du *Dictionnaire des couleurs* de Maerz et Paul. Le mot désignant l'arc-en-ciel, un arc-en-ciel primaire mais assez terne, est, dans mon langage à moi, le malaisément prononçable *kzspygiv*. Le pionnier de l'étude de la notion d'*audition coloré* fut, pour autant que je sache, un physicien albinos, en 1812, à Erlangen.

Les aveux d'un synesthète doivent paraître ennuyeux et prétentieux à ceux qui sont préservés des infiltrations et vents coulis de ce genre par des murs plus pleins que ne le sont les miens. Mais à ma mère, tout cela semblait parfaitement normal. La question vint sur le tapis, au cours de ma septième année, un jour que j'étais en train de construire une tour avec de vieux cubes d'un alphabet. Je fis remarquer en passant à ma mère que leurs couleurs étaient toutes fausses. Nous découvrîmes alors que certaines lettres avaient pour elle la même teinte que pour moi, et que, en outre, des sons musicaux déterminaient chez elle des sensations visuelles. Chez moi, ils ne suscitaient pas le moindre chromatisme. (pp. 43-44).

Vladimir Nabokov (1989) *Autres rivages, autobiographie*. Paris, Gallimard.

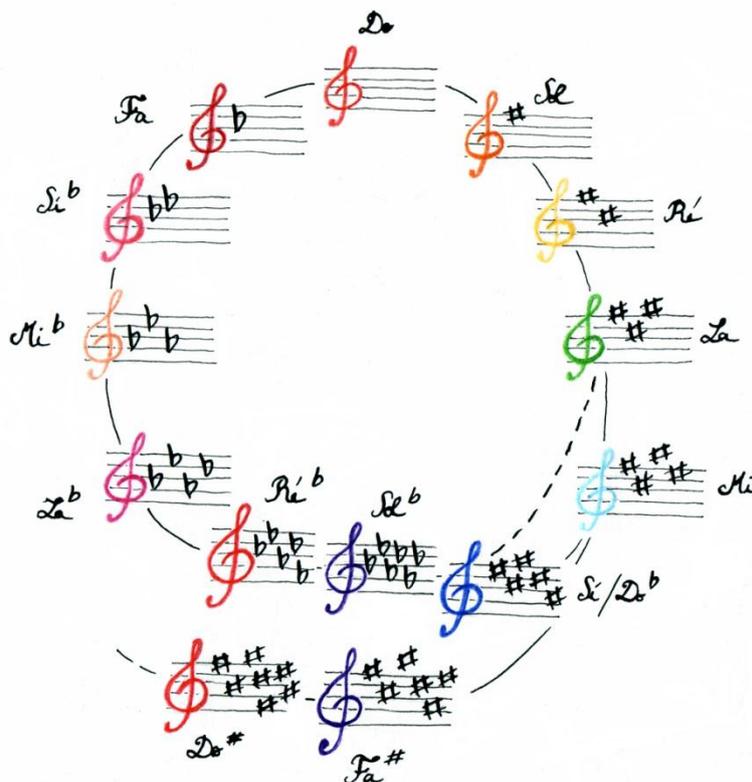
CLARA ET JULIANE, DEUX SŒURS SYNESTHÈTES

Notre quatrième témoignage est celui de deux sœurs synesthètes. Elles sont élèves d'un conservatoire et très musiciennes aux dires de leur professeur. Pour Clara et Juliane, chaque note a sa couleur propre, et il se trouve que, hormis le *Do*, ce ne sont pas les mêmes couleurs. Les deux filles sont conscientes de la particularité de leur perception musicale et en ont parlé entre elles. Mais cela ne change pas le fait qu'elles ne voient pas les mêmes couleurs pour les mêmes notes.

	<i>Clara</i>	<i>Juliane</i>
Do	bleu marine	bleu marine
Ré	rose fuchsia / orange	gris clair / argenté
Mi	bleu clair	jaune
Fa	vert d'eau	orange / rose clair
Sol	vert vif	violet /bleu foncé
La	bleu turquoise	vert
Si	violet / rouge	rouge
Dièse	nuance plus foncée	nuance plus claire
Bémol	nuance plus claire	nuance plus foncée

On remarque que, de façon typique des synesthètes, ce ne sont pas des couleurs génériques (rouge, bleu, vert) mais des teintes qualifiées, plus authentiquement vécues. S'il est difficile de se prononcer sur l'influence réciproque que les sœurs pouvaient exercer l'une sur l'autre, on note la singularité et le caractère idiosyncrasique du vécu synesthésique de chacune d'elles.

LE CERCLE DES QUINTES DE SRIABINE



Reconstruction du *cercle des quintes* de Scriabine par Anne-Lyse Renon. Les notes sont séparées par un intervalle de quarte, en descendant. Voir l'Introduction pour une explication plus complète et pour la table chromatique.

KANDINSKY – LA PHYSIONOMIE DES COULEURS

Ce petit ouvrage écrit par Kandinsky en 1909, publié en 1911 en russe, puis maintes fois remanié (en allemand) est probablement la tentative la plus sérieuse et la plus influente d'exposer une forme d'intuition commune à base de l'art abstrait, et, en ce qui nous concerne, de la physionomie expressive des couleurs. Cette publication de 1911, bientôt traduite en allemand, tombait à point nommé pour accompagner l'essor des écoles gestaltistes de Berlin et de Hambourg, dans les années 1910-1930. Et c'est ainsi que les deux écoles pou-

vaient d'emblée s'appuyer sur une riche intuition de physionomies chromatiques³.

Il y aura certainement des lecteurs insensibles aux descriptions et aux analyses de Kandinsky – ils n'y verront qu'une façon de polluer le débat scientifique avec l'imagination artistique, sympathique mais puérite. Passe encore la distinction habituelle entre les couleurs chaudes et froides (facilement acceptée), dont Kandinsky nous montre d'ailleurs la complexité. Mais une couleur, peut-elle avoir un caractère, un tempérament, une valeur morale, un sens de mouvement ou d'immobilité, être empathique ou indifférente ? Ceux pour qui le qualitatif n'est pas directement saisi par le regard, mais une qualité dérivée, seconde, répondront sans doute par la négative, et il y a fort à parier qu'aucune des observations de Kandinsky ne saura les ébranler.

D'autres ne manqueront d'être troublés par la justesse des intuitions et des analyses de Kandinsky, et comprendront immédiatement l'intérêt d'ajouter cette pièce à notre dossier sur les synesthésies. D'où vient en effet la prégnance des couleurs dans les constructions synesthésiques, comment expliquer leur participation « spontanée » dans la symbolique des combinaisons esthétiques qui se fixent chez le jeune enfant ? Que dire de la part des couleurs dans les hallucinations induites par les drogues psychoactives ?

Ceux qui iront jusqu'au bout de ce recueil ne manqueront de repenser aux caractérisations de Kandinsky en lisant les descriptions que fait Merleau-Ponty des observations de la clinique neurologique de Goldstein et Rosenthal (rouge et jaune induisent des mouvements glissants) ou des expériences de Werner (« J'ai serré les dents et j'ai saisi par là que c'est du jaune »).

Les musiciens seront peut-être moins convaincus par les homologies entre les couleurs et les sonorités d'instruments de musique, ou en contesteront certaines. Mais cet aspect du texte nous semble secondaire par rapport au plan physionomique, thymique, axiologique, intersubjectif, en résonance directe avec le symbolique.

Laissons à présent la parole à Kandinsky. Tous les extraits viennent du chapitre VI *Le langage des formes et des couleurs*.

On se concentrera tout d'abord sur *la couleur isolée*, laissant agir sur soi *la couleur seule*. Il est nécessaire de disposer d'un schéma aussi simple que possible. Toute la question sera donc réduite à une présentation aussi simple que possible.

Les deux grandes divisions qui apparaissent immédiatement à l'œil sont :

1. la chaleur ou la froideur du ton coloré,
2. la clarté ou l'obscurité de ce ton.

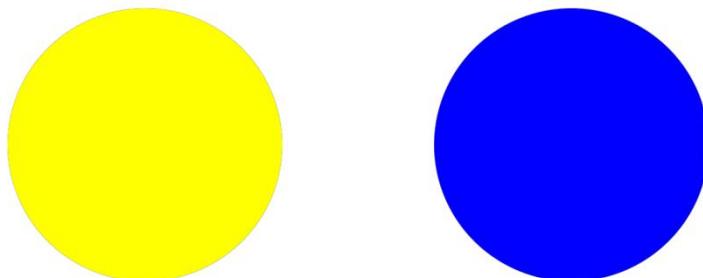
On distingue ainsi pour chaque couleur quatre sonorités principales : elle peut être I. *chaude* et en cela 1. *claire* ou 2. *foncée*, ou II. *froide* et en même temps 1. *claire* ou 2. *foncée*.

D'une manière tout à fait générale, *la chaleur* ou *la froideur* d'une couleur est une tendance *au jaune* ou *au bleu*. [...] C'est un mouvement horizontal, le chaud sur ce plan horizontal allant vers le spectateur, tendant vers lui, alors que le froid s'en éloigne. [...]

Le second mouvement du jaune et du bleu qui contribue au premier grand contraste est leur mouvement excentrique et concentrique.

³ On en trouvera des exemples dans notre ouvrage avec Yves-Marie Visetti sur *Köhler* (2003, Paris, Les Belles Lettres) et dans les travaux de Werner (voir la bibliographie générale de ce numéro).

Si l'on fait deux cercles identiques et que l'on peint l'un en jaune et l'autre en bleu, on s'aperçoit après une brève concentration sur ces cercles, que le jaune irradie, prend un mouvement excentrique et se rapproche presque visiblement de l'observateur. Le bleu, en revanche, développe un mouvement concentrique (comme un escargot qui se recroqueville dans sa coquille) et s'éloigne de l'homme. L'œil est comme transpercé par l'effet du premier cercle, alors qu'il semble s'enfoncer dans le second. [...]



Si l'on essaie de rendre le jaune (cette couleur typiquement chaude) plus froid, il prend un ton verdâtre et perd immédiatement ses deux mouvements (horizontal et excentrique). Il prend ainsi un caractère quelque peu maladif et surnaturel, comme un homme plein d'énergie et d'ambition qui se trouve empêché par des circonstances extérieures d'exercer cette énergie et cette ambition. Le bleu, mouvement tout à fait opposé, freine le jaune, si bien qu'en continuant à ajouter du bleu, les deux mouvements contradictoires s'annihilent, produisant *l'immobilité totale et le calme. Le vert apparaît.*

Il en est de même avec le blanc lorsqu'il est troublé par du noir. Il perd de sa constance et c'est finalement le gris qui apparaît, couleur très voisine, en valeur morale, du vert.

Le vert, cependant, contient des forces paralysées qui peuvent toutefois redevenir actives, du jaune et du bleu. Le vert contient une possibilité vivante qui manque totalement au gris. [...]

Les deux couleurs créatrices du vert étant actives et possédant un mouvement, on peut déjà en théorie déterminer l'effet spirituel des couleurs en fonction du caractère de ces mouvements ; et l'on aboutit au même résultat si l'on choisit la manière expérimentale et qu'on laisse les couleurs agir sur soi. Et effectivement le premier mouvement du jaune, cette tendance *vers* l'homme, qui peut devenir importune (en augmentant l'intensité) ainsi que le second mouvement, ce franchissement des limites, cette dispersion de forces sur son entourage, sont semblables aux propriétés de toute force matérielle qui se précipite inconsciemment sur l'objet et se répand sans but de tous côtés. D'autre part, le jaune, si on le considère directement (sous une forme géométrique quelconque), énerve l'homme, le pique, l'excite et manifeste le caractère de violence exprimée dans la couleur, qui agit finalement sur l'âme avec une insolence insupportable⁴. Cette propriété du jaune, qui a une nette tendance vers les tons plus clairs, peut être amenée à une force et à un niveau insoutenables pour l'œil et

⁴ Tel est par exemple l'effet de la boîte postale bavaroise jaune lorsqu'elle n'a pas perdu sa couleur d'origine. Il est intéressant de noter que le citron est jaune (acidité aiguë) et le canari est jaune (chant aigu). On est ici en présence d'une intensité particulière du ton coloré.

l'esprit humains. À ce niveau, il sonne comme une trompette, jouée dans les aigus et de plus en plus fort, ou comme le son éclatant d'une fanfare⁵.

Le jaune est la couleur typiquement terrestre. Le jaune ne saurait devenir très profond. Lorsqu'on le refroidit au moyen du bleu, il prend, ainsi qu'il a été dit plus haut, un ton maladif. Comparé aux états de l'âme, il pourrait servir à la représentation colorée de la folie, mais non mélancolie, ou hypocondrie, mais accès de rage, délire aveugle, folie furieuse. Le malade s'en prend aux hommes, renverse tout, disperse ses forces physiques de tous côtés, les utilise sans but et sans limites, jusqu'à l'épuisement. Cela fait également penser à l'extravagant gaspillage des dernières forces de l'été dans les feuillages criards de l'automne, dont le bleu apaisant s'est retiré et monte au ciel. Il se crée alors des couleurs d'une puissance folle, sans profondeur.

Cette capacité d'approfondissement se trouve dans le *bleu* et déjà d'une manière théorique dans ses mouvements physiques,

1. s'éloignant de l'homme et
2. vers son propre centre.

Il en est de même si on laisse le bleu (sous une forme géométrique quelconque) agir sur l'âme. La puissance d'approfondissement du bleu est telle, qu'il devient plus intense justement dans les tons les plus profonds et qu'intérieurement, son effet devient plus caractéristique. Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. C'est la couleur du ciel, tel que nous nous le représentons, au son du mot ciel⁶.

Le bleu est la couleur typiquement céleste. Le bleu développe très profondément l'élément du calme⁷. Glissant vers le noir, il prend la consonance d'une tristesse inhumaine. Il devient un approfondissement infini dans des états graves qui n'ont pas de fin et qui ne peuvent en avoir. À mesure qu'il s'éclaircit, ce qui lui convient moins, le bleu prend un aspect plus indifférent et paraît lointain et indifférent à l'homme, comme un haut ciel bleu clair. Plus il s'éclaircit, plus il perd de sa résonance, jusqu'à devenir un calme muet, devenir blanc. Musicalement, le bleu clair s'apparente à la flûte, le foncé au violoncelle, s'il fonce encore à la sonorité somptueuse de la contrebasse ; dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue.

Le jaune devient facilement aigu et ne saurait devenir très profond. Le bleu atteint rarement l'aigu et n'arrive pas à une grande hauteur.

L'équilibre idéal du mélange de ces deux couleurs diamétralement opposées en tout est le vert. Les mouvements horizontaux s'annulent. Les mouvements excentriques et concentriques s'annulent également. Il se produit le calme. [...] Ce phénomène n'est pas seulement reconnu depuis longtemps par les médecins (en particulier par les oculistes), mais également connu en général. Le vert absolu est la couleur la plus reposante qui soit ; elle ne se meut vers aucune direction et n'a aucune consonance de joie, de tristesse ou de passion, elle ne réclame rien, n'attire vers rien. [...]

⁵ La correspondance des tons colorés et musicaux est, bien entendu, simplement relative. De même qu'un violon peut produire des sons très différents, qui peuvent répondre à des couleurs tout aussi diverses, le jaune, dans ses différentes nuances, peut être exprimé par différents instruments. Dans les parallèles que l'on établit ici, on pense surtout au ton moyen (sans variation) de la couleur pure et, en musique, au ton moyen, sans variation par vibration, sourdine, etc.

⁶ Le morphème russe *nieb[o]* (ciel) est contenu dans l'adjectif *niebieskij* (bleu) [note VR].

⁷ Non pas comme le vert, qui est, ainsi que nous le verrons par la suite, un calme terrestre plutôt content de soi, mais un recueillement solennel, supraterrrestre. [...]

La passivité est la propriété la plus caractéristique du vert absolu, cette propriété se « parfument » cependant d'une sorte d'onction, de contentement de soi. [...]

Lorsque le vert absolu perd son équilibre, il monte vers le jaune, devenant ainsi vivant, jeune et gai. L'addition du jaune a de nouveau fait intervenir une force active. Lorsqu'il s'approfondit, par dominance du bleu, le vert prend une résonance tout à fait différente : il devient sérieux et comme pensif. Là aussi un élément actif intervient, mais tout à fait différent en caractère de ce qui se produit lorsqu'on réchauffe le vert.

Lorsqu'il s'éclaircit ou fonce, le vert garde son caractère originel d'indifférence et de calme, le premier dominant dans les tons clairs, le second dans les tons foncés, ce qui est tout à fait naturel, car ces modifications sont obtenues par le blanc et le noir. Musicalement, je serais tenté de comparer le vert absolu aux sons calmes, amples, et de gravité moyenne, du violon.

[...] À l'analyse, *le blanc* [...] apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également *sur notre âme* (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. Il résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. [...]

Le noir est quelque chose d'éteint comme un bûcher consumé [...]. *C'est extérieurement la couleur qui manque le plus totalement de sonorité sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précise.* L'effet n'est pas le même que sur le blanc sur lequel presque toutes les couleurs perdent de leur résonance, certaines se décomposent même totalement, et ne laissent derrière elles qu'un son presque insaisissable.

[...] L'équilibre de ces deux couleurs obtenu par un mélange mécanique donne le *gris*. Il est bien évident qu'une couleur ainsi produite n'a ni résonance intérieure ni mouvement. *Le gris est sans résonance et immobile. Cette immobilité a cependant un caractère différent du calme du vert*, qui est intermédiaire entre deux couleurs actives et en est le produit. Le gris est donc *l'immobilité sans espoir*. Plus le gris devient foncé, plus le désespoir l'emporte, plus l'étouffant gagne en importance. Lorsqu'on l'éclaircit, il s'aère en quelque sorte, donnant une possibilité de respirer dans la couleur, qui contient alors un certain élément d'espoir caché. Un tel gris résulte du mélange optique du vert et du rouge : il naît du mélange spirituel de la passivité contente de soi et d'un rayonnement fortement actif.

Le rouge, tel qu'on se l'imagine, comme couleur sans frontière, typiquement chaude, agit intérieurement comme une couleur très vivante, vive, agitée, qui n'a cependant pas le caractère insouciant du jaune qui se dissipe de tous côtés, mais donne l'effet, malgré toute son énergie et son intensité, de la note puissante d'une force immense presque consciente de son but. [...]

Dans la réalité, ce rouge idéal peut connaître de grandes modifications, altérations et transformations. [...]

Le rouge clair chaud (*Saturne*) a une certaine analogie avec le jaune moyen (en tant que pigment il contient également une certaine quantité de jaune) et donne une impression de force, d'énergie, de fougue, de décision, de joie, de triomphe (plus fort), etc. Musicalement, il rappelle également le son des fanfares avec tuba, un son fort, obstiné, insolent.

Lorsqu'il est moyen, comme *le cinabre*, le rouge gagne en permanence et en sensibilité aiguë : il est comme une passion qui brûle avec régularité, une force sûre d'elle-même [...] Comparés au jaune, les rouges de Saturne et de cinabre ont un caractère analogue, avec cependant une bien moindre tendance à aller vers l'homme : ce rouge brûle, mais plutôt en *soi-même*, manquant presque totalement de ce caractère quelque peu extravagant du jaune. [...] Ce rouge a un caractère principalement matériel et très actif (pris isolément) et ne tend guère à la profondeur, tout comme le jaune. Ce n'est qu'en pénétrant dans un milieu plus élevé que ce rouge prend une résonance plus profonde. Cet approfondissement par le noir-mort est dangereux, car le noir éteint l'ardeur et la réduit au minimum. Il en résulte le *brun*, couleur dure, émoussée, peu mobile, dans laquelle le rouge sonne comme un bouillonnement à peine audible. Et cependant ce son extérieurement faible engendre un son intérieur puissant. De l'emploi nécessaire du brun procède une beauté intérieure indescriptible : la modération. Le rouge de cinabre sonne comme un tuba et peut être mis en parallèle avec de forts coups de timbale.

Comme chaque couleur fondamentalement froide, *le rouge froid* (comme le carmin) peut être approfondi (en particulier par ombrage). Son caractère s'en trouve sensiblement modifié : l'impression d'incandescence profonde croît, mais l'élément actif disparaît peu à peu totalement. Cet élément actif n'est malgré tout pas complètement absent, comme par exemple dans le vert profond, mais laisse le pressentiment, l'attente d'une nouvelle incandescence, énergique comme quelque chose qui ne se serait pas retirée, mais mise à l'affût et cachant en soi la possibilité de bondir furieusement. C'est là que réside également la grande différence entre lui-même et l'approfondissement du bleu, car le rouge, même dans cet état, laisse paraître quelque chose de corporel. Il rappelle l'ampleur des sons moyens et graves du violoncelle porteurs d'un élément passionnel. Le rouge froid, lorsqu'il est clair, gagne encore en caractère corporel, mais en corporel pur, sonnante comme une joie jeune et pure, comme une silhouette de jeune fille, fraîche et pure. Cette image peut à merveille être exprimée musicalement par les sons élevés, clairs et chantants du violon. [...]

Le rouge chaud, élevé par l'addition de jaune, auquel il est apparenté, donne *l'orangé*. Du fait de ce mélange, le mouvement en soi du rouge originel devient un mouvement d'irradiation et d'expansion sur l'entourage. Cependant le rouge, qui joue un grand rôle dans l'orangé, y ajoute une note de sérieux. Il ressemble à un homme sûr de ses forces et donne en conséquence une impression de santé. Il sonne comme une cloche de ton moyen qui appelle à l'Angélu, comme une puissante voix de contralto ou comme un alto jouant largo. (pp. 142-162).

Wassily Kandinsky (1911/1989) *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Traduit de l'allemand par Nicole Debrand ; traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris, Édition Denoël.

AYAHUASCA – BENNY SHANON

Les extraits qui suivent viennent de l'ouvrage de Benny Shanon *The Antipodes of the Mind*⁸, dans lequel l'auteur, professeur de psychologie cognitive, relate et analyse ses propres expériences avec l'ayahuasca. Pendant une décennie, Shanon revient régulièrement séjourner dans plusieurs secteurs du bassin amazonien où depuis des siècles l'*ayahuasca* (connu aussi sous le nom de *yagé* ou *Daime*) était préparé et bu dans le cadre de pratiques rituelles, religieuses et médicinales. Son témoignage nous restitue (dans la limite des extraits choisis) le vécu et l'atmosphère des séances au cours desquelles avait lieu la consommation de ce poison sacré. Nous avons un aperçu de la phase d'initiation ainsi que du type et de la qualité des visions. Le dernier extrait porte plus spécifiquement sur les impressions synesthésiques ressenties au cours de l'intoxication.

Deux commentaires paraissent utiles pour préparer le lecteur. Les deux se rapportent à des aspects de cette expérience qui n'apparaissent qu'en filigrane dans les extraits choisis. Le premier concerne le fait que les visions et les illuminations qui se produisent pendant l'intoxication ne s'évanouissent pas après coup – même si, bien évidemment, l'on ne peut se souvenir de tout – et produisent des effets durables. Cela va du souvenir émerveillé – et parfois effrayé – des visions perçues, à des formes de révélation de tous ordres (la découverte d'un rapport ignoré, une pensée, un rapprochement d'idées, voire une révélation mystique), y compris sur le plan personnel.

Le second commentaire nous renvoie au contexte dans lequel ont eu lieu les expériences de l'auteur. La pratique traditionnelle d'intoxication par les tribus indiennes du bassin amazonien a donné lieu, depuis quelque temps, à un contexte hybride qui mêle des bribes de mythes et des rites indiens ancestraux avec la pratique de diverses communautés religieuses chrétiennes qui ont proliféré dans la région. C'est dans ce contexte hybride qu'ont eu lieu les expériences décrites dans le livre. Si ce contexte se rapproche dans une certaine mesure de la pratique rituelle et religieuse ancestrale, il en diffère également par son caractère hétérogène et le caractère récent du regroupement communautaire (par exemple l'absence d'initiation dès la petite enfance).

Écoutons d'abord l'auteur expliquer ce qui l'a poussé à transformer une expérience, qui se voulait tout d'abord personnelle, en une étude de longue haleine, et qui a conduit à l'écriture de cet ouvrage⁹.

Je me rendis tout d'abord compte que ce sur quoi je m'engageais relevait en fait d'un enseignement. Il n'y avait pas de professeur, pas de manuel, pas de règle ; et pourtant, il y avait bien comme une structure et un ordre. C'était le breuvage le maître ; on suivait bien une règle durant l'intoxication, sans que personne n'intervînt. Et le plus remarquable, c'est qu'il y avait des niveaux. Chaque série de séances était centrée sur un sujet ou un problème. [...]

Ensuite, il y avait un aspect de lutte. Les séances où l'on prend de l'ayahuasca ne sont en rien des expériences simples, faciles et agréables. On doit supporter des moments qui peuvent devenir vraiment pénibles, à la fois physiquement et mentalement. Souvent, je prenais la potion en me

⁸ Le titre s'inspire d'une phrase d'Aldous Huxley dans *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, p. 75.

⁹ Tous les passages de l'ouvrage de Shanon sont traduits de l'anglais par Jean Lassègue à qui va notre infinie gratitude.

disant « jamais plus ! ». Mais j'étais poussé à continuer, et donc à me confronter aux difficultés pour apprendre comment les gérer. Voilà en quoi consistait le processus d'apprentissage proprement dit. Et comme toute lutte où l'on finit par gagner, on en ressort transformé. Notre constitution intérieure est affectée et, en cours de route, s'accomplit une transformation personnelle qui a du sens.

Troisièmement, je me rendis compte que faire l'expérience de l'ayahuasca consiste, par un aspect, en une profonde auto-analyse. On se trouve cruellement confronté à soi-même et l'on n'a pas d'autre choix que de faire face à des enjeux qui, souvent, ne sont ni faciles ni agréables à gérer. Comme m'a dit une amie en s'appuyant sur son expérience personnelle : avec l'ayahuasca, il n'y a pas moyen de mentir.

Enfin, et c'est loin d'être secondaire, il s'agissait d'une expérience spirituelle. On doit l'admettre tôt ou tard. L'ayahuasca fait pénétrer dans des sphères qui ont rapport à la religion, à la foi, au Divin. Un nombre significatif de séances auxquelles j'ai participé furent menées au sein de groupes ayant des doctrines et des croyances religieuses constituées. Je décidai nonobstant dès le départ de poursuivre mon cheminement personnel. Cela venait [...] de ce que j'entendais mener une recherche objective mais surtout, de ce que j'étais, de par ma nature profonde, un libre penseur individualiste. Pendant des années, je me suis décrit comme un athée convaincu. Quand je quittai l'Amérique du Sud, je n'en étais plus un. Malgré de fortes incitations, je ne devins pas membre de l'un des groupes auxquels j'avais pris part et je n'en ai pas non plus l'intention dans l'avenir. Mais ma *Weltanschauung* a radicalement changé. (pp. 8-9).

Les deux extraits suivants résument l'expérience d'une session typique de l'ayahuasca. Il s'agit de description de deux ethnologues ; le premier, Gow (1988, p. 26) s'appuie sur les dires d'un shaman de Rio Napo (Équateur) :

« Comme l'ont remarqué de nombreux ethnographes, prendre de l'ayahuasca produit des effets relativement stéréotypés. Une fois la drogue bue, on fait, après un certain temps, l'expérience d'une désorientation auditive et visuelle : des sons bruyants se précipitent à l'oreille et des formes de lumière colorée apparaissent, accompagnés par un sentiment d'intense nausée qui conduit souvent au vomissement et à une violente diarrhée. Cette phase est souvent extrêmement effrayante et de nombreux témoins ont rapporté qu'à ce moment-là, ils avaient eu peur de devenir fous. Elle est cependant suivie d'hallucinations plus complexes qui finissent par gagner en précision : les buveurs voient des paysages lointains et exotiques ainsi que des personnes. Ces hallucinations durent une ou deux heures en diminuant petit à petit jusqu'à laisser chez ceux qui ont pris la drogue un sentiment de joie et de beauté. » (p. 26 in P. Gow (1988) : *Visual Compulsion: Design and Images in Western Amazonian Cultures*. *Revindi*, 2, 19-32).

Le second ethnologue, Goldman, résume les descriptions de ses informateurs les indiens Cubeo :

« Au début, la vision devient confuse, les choses tournent au blanc et on perd la faculté de parler. De blanches, les visions deviennent rouges. Un Indien décrit la scène comme une chambre qui tourne avec des plumes rouges. Cela finit par disparaître et on commence par voir les gens colorés comme des jaguars... La pièce commence à prendre une forme

troublante et inquiétante, on devient conscient de la présence de gens violents qui se dépêchent, crient, pleurent, menacent de tuer. On est saisi par la peur de ne plus avoir de chez soi. Les piliers de la maison et les arbres deviennent vivants et prennent la forme de personnes. Le sentiment vous saisit qu'un animal est en train de vous mordre les fesses, que vos pieds sont attachés. La terre tourne et le sol s'élève jusqu'à la tête. Il y a aussi des moments d'euphorie, quand on entend de la musique, le son de gens qui chantent et de l'eau qui coule. Le *Cubeo* ne prend pas du *Mihi* [ayahuasca] pour le plaisir de voir des hallucinations mais pour l'intensité procurée par l'expérience dans sa totalité, pour le large spectre des sensations ressenties. » (pp. 210-211 in I. Goldman (1979), *The Cubeo : Indians of the Northwestern Amazon*, Urbana IL : University of Illinois Press). (p. 59).

Les descriptions des deux ethnologues, marquées par la distance – on dirait un ton clinique –, ne sont pas très encourageantes. Ce n'est pas tout à fait l'opinion des esprits aventureux qui se sont laissés tenter par le poison sacré dit *ayahuasca* ; bien au contraire, remarque l'auteur, en dépit de quelques moments pénibles ou effrayants, il gardent le sentiment d'avoir vécu une expérience des plus exaltantes. Et il ajoute : « l'impression est celle d'un monde secret, caché au cœur du monde ordinaire, qui se révèle graduellement » (p. 85).

Passons maintenant au témoignage de Benny Shanon sur sa première, véritable, expérience du breuvage.

La première fois, j'ignorais tout du *Daime* (le nom local pour le breuvage à base d'ayahuasca). Comme je l'ai dit, je ne parlais ni la langue ni n'avais la moindre idée de la culture amérindienne. Lors de ma première visite à la Colôna, je ne savais rien de l'Église du Santo *Daime*, de ses pratiques ou de sa doctrine. Bien plus, j'ignorais même que les cérémonies auxquelles je participais fussent des rituels religieux et je n'avais reçu aucune directive sur ce à quoi je devais m'attendre ou faire. [...]

En gardant mes yeux ouverts, je scrutai la pièce et les gens qui s'y trouvaient. Ce qui me frappa, c'est que cette pièce plutôt délabrée était devenue extrêmement belle. Les couleurs brillaient, les simples décorations en papier étaient éclatantes et des papillons géants – ou s'agissait-il d'oiseaux ? – semblaient flotter dans l'espace intérieur de la pièce. Je ne fis pas à proprement parler l'expérience d'une distorsion perceptuelle mais tout se passait dans un autre monde. Ce que je ressentais peut s'apparenter à ce que l'on ressent quand on fait de la plongée avec un tuba et qu'on observe le fond à travers un masque. J'avais le sentiment d'être à distance de mon moi normal. Par moment, je ressentais aussi de la peur.

Quand je fermai enfin les yeux, une magnifique arabesque se présenta à moi. C'était une tapisserie visuellement riche dont les couleurs dominantes étaient bleues et pourpres. Tout d'abord, il s'agissait d'une forme symétrique en deux dimensions. Ensuite la symétrie se brisa sans qu'apparût une division dans ce qui était vu : tout l'espace visuel constituait une image. Le long de lignes obliques partant du coin inférieur gauche de mon champ visuel jusqu'au coin supérieur droit apparurent des reptiles – des lézards jaune-vert qui sortaient de l'arabesque d'une manière très semblable à celle des dessins d'Escher. Je sais que j'eus une autre vision mais je ne peux pas m'en souvenir. Ce dont je me souviens est une modification de la sensation du temps. Quand mes yeux étaient fermés et que l'hallucination se poursuivait, le temps me semblait une éternité mais,

quand je regardai l'horloge au mur, je me rendis compte que deux minutes seulement s'étaient écoulées. [...]

J'observai aussi les autres participants à la cérémonie. Je remarquai que je pouvais détecter les interactions les plus ténues entre les gens, et, bien que je ne les avais jamais vues auparavant et que je ne savais rien d'eux, il me semblait que je les comprenais bien. (pp. 3-4)

La seconde session à laquelle l'auteur a participé était liée au *feitio*, le rituel de préparation du *Daime*. Cette description nous fait percevoir la différence entre une prise "récréative" de ces breuvages psychoactifs et une consommation rituelle.

Le rituel commença vers deux heures et demi du matin. Sur un terre-plein bordé par un muret de pierre et entouré par un petit bosquet, nous nous assîmes, sept hommes et moi, sur des petits fûts de bois qui servaient de tabouret, tout en frappant des baguettes de bois au rythme du chant. Je ne comprenais pas les paroles mais la musique commandait cependant au mouvement de mon bras. Le tempo était rapide et l'activité motrice était loin d'être facile. Ensuite, à un moment donné, le chef de la communauté se présenta en nous offrant à chacun un verre de *Daime*. Je le bus comme les autres et continuai le rythme. D'un coup, la forêt prit feu. Je fermai les yeux, les ouverts – c'était toujours pareil : du feu tout autour. Des dragons sortaient du feu. Ils étaient terrifiants avec des yeux éblouissants, des langues jaillissantes, des dents brillantes et des excroissances triangulaires dans le dos. Au début, je ne savais pas quoi faire puis me vint à l'esprit que les dragons n'étaient pas mauvais. Certes, ils paraissaient horribles et menaçants ; mais c'était leur nature et ils ne cherchaient pas à faire mal. [...] Et assurément, en les regardant, ils semblaient me sourire. J'étais sur mes gardes mais je ne ressentais plus la peur.

Ensuite autre chose se produisit – les baguettes avec lesquelles je battais le rythme se changèrent en serpent. L'expérience était épouvantable. Je savais qu'il me fallait continuer à frapper le rythme mais maintenant, frapper revenait à tuer. [...] Une pensée me traversa l'esprit : la civilisation consistait à réparer un crime. Il n'y avait pas moyen de s'en défaire, pas moyen de revenir en arrière. Le seul choix consistait à continuer de l'avant et à construire, pouvait-on espérer, un monde meilleur.

Sur cette pensée, l'histoire humaine commença à se dérouler devant moi. Je me souviens seulement de quelques scènes qui m'apparurent. Dans l'une d'elle, il y avait des esclaves ramant dans des bateaux romains. [...] Pourtant, il me vint soudainement à l'esprit qu'abaissés au pont inférieur, les esclaves étaient, d'une certaine manière, plus libres. [...]

Dans une autre, on voyait le pillage de l'Amérique par les Espagnols. C'était cruel. Cependant, malgré tout le mal, il y avait quelque chose d'autre à l'œuvre dans tout le processus, quelque chose au-dessus ou au-delà de la terrible catastrophe, quelque chose qui faisait des vainqueurs apparents de ce sanglant drame humain de simples instruments. [...]

Et je me rendis compte qu'il faisait jour. Les baguettes qui avaient servi à battre le rythme formaient un tas qu'on avait porté jusqu'au grand chaudron de l'autre côté du terre-plein. Au pied de la colline, je vis un homme préparer du bois pour le feu. L'homme coupait les arbres et montait les branches là où se trouvait le chaudron. Je devais l'aider, c'était clair. Même s'il m'était difficile de faire des mouvements et de les coordonner, je parvins à enjamber la petite clôture et commençai à transporter les branches de l'endroit où elles avaient été coupées jusqu'au feu. Ce faisant, il m'apparut que je participais à une activité consacrée, ou plus précisément : à un travail qui était sacré. Je dois faire remarquer que dans ma langue

maternelle, l'hébreu, l'expression « travail sacré » (*avodat kodesh*) est assez commune mais j'en ai alors ressenti le sens littéral comme jamais auparavant.

À un moment donné, je scrutai la forêt qui baignait maintenant dans la lumière fraîche du matin. Il m'apparut que c'était le premier jour de la création. [...]

Des pensées philosophiques me traversèrent également l'esprit. En particulier, il m'apparut que les théories processuelles, telles que la psychanalyse ou l'évolution darwinienne, rataient leur cible. L'essence des personnes et des espèces n'est pas déterminée par les processus que ces théories parviennent à spécifier. Leur essence est déterminée à un autre niveau. Les processus définissent seulement la réalisation de ces essences dans le monde physique et dans le temps. (pp. 4-6)

Les extraits suivants viennent du chapitre 17 du livre. Pour rappel, *Daïme* est l'une des appellations locales de l'ayahuasca.

1. Effets lumineux se produisant avec les yeux ouverts

Comme je l'ai déjà remarqué dans des chapitres précédents, les couleurs se renforcent en saturation et en intensité sous l'effet de l'ayahuasca. Souvent, les choses semblent diffuser de l'énergie et briller. Par exemple, en lisant un texte imprimé (comme les livrets d'hymnes pendant les séances de *Daïme*), j'ai souvent vu les lettres scintiller dans des couleurs vert émeraude, doré et/ou rouge. En regardant mes doigts, je les ai vu luire de la même manière. De nombreux informateurs m'ont rapporté des expériences ressemblant aux miennes.

Je souligne à nouveau que des observations semblables ont été faites par Huxley (1971, p. 75, voir note 8) quand il décrit ses expériences sous mescaline :

« L'expérience de la lumière est la première et la plus importante. Tout ce qui est vu par ceux qui rendent visite aux antipodes de l'esprit est brillamment illuminé et semble luire de l'intérieur. Toutes les couleurs sont plus intenses, à un point bien supérieur à ce qui se produit à l'état normal et, dans le même temps, la capacité de l'esprit à faire des distinctions fines de ton et de teinte s'accroît de façon notable. »

Des effets identiques se retrouvent communément sous l'effet de l'ayahuasca.

2. Effets lumineux se produisant avec les yeux fermés

De même qu'avec les yeux ouverts, quand il s'agit d'objets du monde réel, de même également avec les yeux fermés quand il s'agit d'entités vues à travers des visions – les objets brillent, irradient et scintillent. Quand l'intoxication est puissante, les couleurs vues lors des visions sont remarquablement lumineuses. Beaucoup disent que certaines de ces couleurs ne leur sont jamais apparues dans des états ordinaires de conscience.

Comme je l'ai fait remarquer au chapitre 8, les objets, lors des visions sous ayahuasca, sont généralement en or, en pierre précieuse ou en cristal. Tous ces matériaux brillent et scintillent. À deux reprises, j'ai eu des visions exclusivement constituées d'artefacts en or ; les objets qui ressortaient le plus étaient des couronnes.

[...]

3. Images rémanentes

L'ayahuasca renforce de façon notoire la probabilité d'images rémanentes, c'est-à-dire d'images continuant à être vues malgré l'absence de stimulus externe. Cela vient de ce que le breuvage me semble induire une extension de la durée tampon dans la mémoire à court terme. À de multiples reprises lors de l'intoxication, je regardai autour de moi puis fermai mes yeux. Pour une période de temps beaucoup plus longue que la normale, je continuai à voir des parties de ce que je venais de voir les yeux ouverts. Certaines fois, ce qui restait était un constituant spécifique particulièrement lumineux de l'image visuelle originelle. Dans d'autres cas, apparaissaient des images rémanentes négatives consistant en des couleurs complémentaires à celles de l'image originelle. En général, sitôt les yeux fermés, des éléments visuels isolés – qu'ils soient iconiques ou rémanents – se multipliaient et servaient de base au matériau hallucinatoire ultérieur.

J'ai remarqué une fois que les images rémanentes restaient projetées sur mon champ visuel quand mes yeux étaient à nouveau ouverts. Pour faire des expériences sur cet effet, j'ai observé qu'il était grandement facilité quand je battais rapidement des paupières.

4. Illuminations

Un effet commun consiste en ce qu'une partie du champ visuel reste illuminé en son point focal. Tout se passe comme si une lampe torche l'éclairait. Très commun également, l'effet consistant à voir le monde – qu'il soit réel ou halluciné – comme s'il était recouvert d'une multitude d'éléments brillants ressemblant à des étoiles ou des pierres précieuses. Tous ces effets se produisent que les yeux soient ouverts ou fermés.

5. Espace visuel coloré

Un espace visuel coloré consiste précisément à faire l'expérience du fait que notre champ visuel intérieur est uniquement couleur. Cela se produit habituellement quand l'effet de l'ayahuasca est déjà retombé et très souvent un jour plein après le moment de l'ingestion. En fermant les yeux, mon champ visuel intérieur consistait en un espace coloré. Les couleurs étaient brillantes, monochromatiques, saturées et homogènes. Dans certains cas, une seule couleur était visible – dans la plupart des cas, c'était du rouge vif. Dans d'autres, une série d'espaces colorés apparaissait successivement, l'un chassant l'autre. Les couleurs incluaient le vert, le jaune vif, le bleu mauve et le blanc intense. Invariablement, le rouge était la première couleur de la série et le blanc la dernière.

Dans mon cas, l'épisode le plus typique se produisit durant la pause lors d'une séance de *Daime*. Je m'allongeai sur le sol et me détendis. En fermant les yeux, je découvris que tout mon espace visuel intérieur était orange. Il n'y avait ni formes ni éléments de contenu, ni couleurs autres. En un sens, tout était monochromatique et uniforme, en un autre sens, tout était tellement dynamique. Le champ orange vibrait d'énergie, il était vivant. [...]

Une fois, j'eus une vision dont le thème était la couleur blanche. Tout mon champ visuel baignait dans le blanc. Mais il n'était pas plat. En inspectant la surface étendue me faisant face, je commençai à discerner des nuances et des textures différentes. Plus je regardais, plus j'en voyais. Et cependant, tout était blanc. (pp. 274-275)

On pourrait ajouter d'autres extraits sur les contenus des visions, les thèmes des visions, les transformations, la perception du temps, les états de conscience ; citer les analyses, les considérations théoriques. Mais on ne peut reprendre ainsi un ouvrage de plus de 400 pages, et les extraits présentés n'ont pour but que de donner un aperçu du cadre dans lequel s'est déroulé

l'expérience de l'auteur avec l'ayahuasca. Dans le dernier extrait, nous revenons à notre sujet : synesthésie et intermodalité.

Effets intermodaux

Le plus important dans l'expérience de l'ayahuasca consiste dans les effets intermodaux. On les connaît dans la littérature psychologique sous le nom de synesthésies. [...]

Dans le cas de l'ayahuasca, la synesthésie est d'importance capitale ; certes, c'est aussi vrai des expériences psychédéliques en général (voir Ludwig 1969). Comme on l'a remarqué à plusieurs reprises dans ce livre, la musique guide les visions. Le tempo et le rythme de la musique entendue se reflètent souvent dans les visions. Notamment, la musique détermine le rythme et le mouvement des figures dans les visions ainsi que la vitesse de changement des images. Ainsi, les cercles de lumière que l'on voit souvent durant l'intoxication battent souvent au rythme du chant et sont coordonnés avec les mouvements du corps pendant la danse. Bien souvent pendant des séances festives de *Daime* j'ai eu des visions de femmes en train de danser. Invariablement, la danse se déroulait en synchronie avec la musique qui était effectivement jouée dans la pièce. De même, le chant des *ayahuasqueros* est sensé diriger le cours des visions de ceux qui l'écoutent et déterminer l'ambiance générale et les couleurs. [...]

Comme on l'a fait remarquer, les synesthésies allant de l'audition à la vue sont extrêmement communes avec l'ayahuasca. Le mythe suivant raconté par les Kamsa et les Inga de Colombie septentrionale et rapporté par Ramirez de Jara et Pinzón Castaño (1986, p. 175) peut être pris à témoin de ces effets :

« Au commencement la terre était obscurité. Les hommes existaient déjà mais manquaient d'intelligence. Ils prirent du *yagé*¹⁰ et le divisèrent en deux. Chez les femmes, cela donna la menstruation, chez les hommes – le morceau grandit de plus en plus, jusqu'au ciel. Petit à petit les ombres prirent forme et les silhouettes se firent plus précises. Dans le ciel, ils virent le *yagé* entrer dans une fleur immense. Elle fut fécondée et se transforma en soleil. Et c'est de là que vinrent les gens du soleil avec leur musique à eux, jouée sur des flûtes et des tambours. Chaque mélodie se transforma en une couleur distincte. Quand ils arrivèrent sur terre, ils lui donnèrent une couleur et quand le monde fut illuminé, ils jouèrent la symphonie des couleurs et la musique éveilla la compréhension des gens, créant intelligence et langage. Voilà pourquoi on utilise le *yagé* : grâce à lui, le monde est vu comme il est et l'intelligence s'étend, dans une clarté harmonieuse avec l'esprit de guérison. »

Tandis que les synesthésies allant de l'audition à la vue sont de loin les plus communes, les autres formes synesthésiques sont également présentes. On doit noter tout particulièrement la synesthésie allant de l'olfaction à la vue. J'en ai fait l'expérience à plusieurs reprises en sentant de l'encens ou du tabac. Je percevais l'odeur, de même que l'air passant à travers mes narines et mon système respiratoire, sous la forme de belles vagues colorées. Une fois pendant une séance, on me donna un parfum spécial que l'on me mit sur la paume des mains pour l'apprécier. La sensation était visuelle et vraiment enchantée. À cette occasion, j'ai aussi observé que ma sensibilité olfactive avait augmenté de façon significative. (pp. 189-190).

¹⁰ Une autre appellation locale de l'ayahuasca [note VR].

Benny Shanon (2002) *The Antipodes of the Mind: Charting the Phenomenology of the Ayahuasca Experience*. Oxford: Oxford University Press. Les passages cités traduits par Jean Lassègue.

MICHEL HENRY – UN SEUL CORPS, UN SEUL MONDE

Nous les hommes, nous sommes les habitants de ce monde et cet être-au-monde qui définit notre être s'accomplit d'abord par l'entremise de nos sens, la vue et l'ouïe notamment. Comment ces sens différents qui nous apportent un contenu différent – ici visuel, là sonore – nous ouvrent-ils cependant à un seul et même monde, voilà en effet un problème absolument général dont le rapport des arts entre eux ne peut faire l'économie. Ce problème n'est encore, sur le plan philosophique, qu'une question, mais celle-ci est résolue en fait : nous qui sommes aux choses par nos différents sens, nous ne fréquentons qu'un seul monde – non pas un monde visuel, un autre qui serait sonore et un autre encore composé d'odeurs, mais cette seule et unique réalité que nous voyons, que nous touchons, que nous sentons et que nous entendons aussi.

Seulement si ce monde est un, en dépit de la diversité des impressions qui en tissent la trame ininterrompue, c'est, ce ne peut être que parce que les différents sens qui nous donnent accès à lui sont eux-mêmes uns, un seul et unique pouvoir sous la pluralité de ses modes d'accomplissement. Ce pouvoir unique, c'est notre corps. En quoi consiste son unité ? Qu'est-ce qui fait que voir, entendre, toucher, sentir sont le Même malgré la variété des expériences qu'ils distinguent ? C'est leur subjectivité. C'est parce qu'il n'y a pas de voir qui ne s'éprouve voyant, ni d'entendre qui ne s'éprouve entendant, ni de toucher qui ne s'éprouve immédiatement lui-même et qui ne coïncide avec soi dans l'acte même par lequel il touche quoi que ce soit, c'est sur le fond de leur subjectivité radicale que tous ces pouvoirs n'en font qu'un, une seule et même force qui voit, qui entend et qui touche. C'est parce que notre corps véritable est un corps subjectif qu'il est l'unité de tous les pouvoirs, de tous les sens qui le composent. C'est parce que tous ces sens auxquels s'offre le monde n'en font qu'un que celui-ci, à son tour, n'est qu'un seul et même monde. (pp. 191-2).

Michel Henry (1988/2005) *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris, PUF Quadrige.

MERLEAU-PONTY – LA THÉORIE DU CORPS EST DÉJÀ UNE THÉORIE DE LA PERCEPTION

Nous concluons ces variations synesthésiques avec plusieurs extraits de la deuxième partie de la *Phénoménologie de la perception*, (intitulée *Le monde perçu* dont la thèse est que la théorie du corps est déjà une théorie de la perception), chap. I. *Le sentir* (pp.240-280).

Le vert passe communément pour une couleur « reposante ». « Il me renferme en moi-même et me met en paix », dit un malade [de Goldstein et Rosenthal]. Il « ne nous demande rien et ne nous appelle à rien », dit Kandinsky. Le bleu semble « céder à notre regard » dit Goethe. Au contraire, le rouge « s'enfonce dans l'œil » dit encore Goethe [réf. p. 244]. Le rouge « déchire », le jaune est « piquant » dit un malade de Goldstein. D'une manière générale on a d'un côté avec le rouge et le jaune « l'expérience d'un arrachement, d'un mouvement qui s'éloigne du centre », d'un autre côté avec le bleu et le vert celle du « repos et de la concentration » [Goldstein et Rosenthal]. (p. 244)

Vient ensuite la description des expériences de Werner :

On peut mettre à nu le fond végétatif et moteur, la signification vitale des qualités en employant des stimuli faibles ou brefs. La couleur, avant d'être vue, s'annonce alors par l'expérience d'une certaine attitude du corps qui ne convient qu'à elle et la détermine avec précision : « il y a un glissement de haut en bas dans mon corps, ce ne peut donc pas être du vert, ce ne peut être que du bleu ; mais en fait je ne vois pas du bleu » [Werner, 1930] dit un sujet. Et un autre : « J'ai serré les dents et je sais par là que c'est du jaune » [Ibid. p.158]. Si l'on fait croître peu à peu un stimulus lumineux à partir d'une valeur subliminale, il y a d'abord expérience d'une certaine disposition du corps et soudain la sensation se continue et « se propage dans le domaine visuel » [Ibid., p. 159]. (p. 244)

Ainsi avant d'être un spectacle objectif la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence et c'est pourquoi dès que mon corps adopte l'attitude du bleu j'obtiens une quasi-présence du bleu. Il ne faut donc pas se demander comment et pourquoi le rouge signifie l'effort ou la violence, le vert le repos et la paix, il faut réapprendre à vivre ces couleurs comme les vit notre corps, c'est-à-dire comme des concrétions de paix ou de violence. Quand nous disons que le rouge augmente l'amplitude de nos réactions, il ne faut pas l'entendre comme s'il s'agissait là de deux faits distincts, une sensation de rouge et des réactions motrices, - il faut comprendre que le rouge, par sa texture que notre regard suit et épouse, est déjà l'amplification de notre être moteur. Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui connaît un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. Les rapports du sentant et du sensible sont comparables à ceux du dormeur et de son sommeil : le sommeil vient quand une certaine attitude volontaire reçoit soudain du dehors la confirmation qu'elle attendait. Je respirais lentement et profondément pour appeler le sommeil et soudain [...] le sommeil visé jusque-là comme signification, se fait soudain situation. De la même manière je prête l'oreille ou je regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend mon oreille ou mon regard, je livre une partie de mon corps, ou même mon corps tout entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est le bleu ou le rouge. (p. 245)

Ensuite (pp. 257-258), Merleau-Ponty note que chaque organe de sens interroge (explore) le monde à sa manière et son exploration est tributaire de ses déterminants structurels (par exemple le fait que le toucher ne puisse embrasser simultanément qu'une faible étendue en détermine le sens). Ainsi, les différents sens ne peuvent jamais être dans un rapport de synonymie (ex. l'espace tactile et l'espace visuel). Et il poursuit :

Ainsi il y a une attitude naturelle de la vision où je fais cause commune avec mon regard et me livre par lui au spectacle : alors les parties du champ sont liées dans une organisation qui les rend reconnaissables et identifiables. La qualité, la sensorialité séparée se produit lorsque je brise cette structuration totale de ma vision, que je cesse d'adhérer à mon propre regard et qu'au lieu de vivre la vision je m'interroge sur elle, je veux faire l'essai de mes possibilités, je dénoue le lien de ma vision et du monde, de moi-même et de ma vision, pour la surprendre et la décrire. Dans cette attitude, en même temps que le monde se pulvérise en qualités sensibles, l'unité naturelle du sujet percevant est brisée et j'en viens à m'ignorer comme sujet d'un champ visuel. Or de même que, à l'intérieur de chaque sens, il faut retrouver l'unité naturelle, nous ferons apparaître une « couche originaire » du sentir qui est antérieure à la division des sens [Werner, 1930, p. 155]. Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes doigts diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même

couleur m'apparaît comme couleur superficielle¹¹ (*Oberflächenfarbe*), – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique¹² (*Raumfarbe*) et diffuse autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur. Il y a de même un son objectif qui résonne hors de moi dans l'instrument, un son atmosphérique qui est *entre* l'objet et mon corps, un son qui vibre en moi « comme si j'étais devenu la flûte ou la pendule¹³ » ; et enfin un dernier stade où l'élément sonore disparaît et devient l'expérience, d'ailleurs très précise, d'une modification de tout mon corps [Ibid., p. 157]. L'expérience sensorielle ne dispose que d'une marge étroite : ou bien le son et la couleur, par leur arrangement propre, dessinent un objet, le cendrier, le violon, et cet objet parle d'emblée à tous les sens ; ou bien, à l'autre extrémité de l'expérience, le son et la couleur sont reçus dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel : elle déborde spontanément vers tous les autres. L'expérience sensorielle, au troisième stade que nous décrivions à l'instant, ne se spécifie que par un « accent » qui indique plutôt la direction du son ou celle de la couleur [Ibid. p. 162]. À ce niveau, l'ambiguïté de l'expérience est telle qu'un rythme auditif fait fusionner des images cinématographiques et donne lieu à une perception de mouvement alors que, sans appui auditif, la même succession d'images serait trop lente pour provoquer le mouvement stroboscopique [Zietz et Werner, 1927]. Les sons modifient les images consécutives des couleurs : un son plus intense les intensifie, l'interruption du son les fait vaciller, un son plus bas rend le bleu plus foncé ou plus profond [Werner, 1930, p. 163]. L'hypothèse de la constance, qui assigne pour chaque stimulus une sensation et une seule, est d'autant moins vérifiée que l'on se rapproche davantage de la perception naturelle. « C'est dans la mesure où la conduite est intellectuelle et impartiale (*sachlicher*) que l'hypothèse de constance devient acceptable en ce qui concerne la relation du stimulus et de la réponse sensorielle spécifique, et que le stimulus sonore, par exemple, se limite à la sphère spécifique, ici sphère auditive [Ibid., p. 154]. » L'intoxication par la mescaline, parce qu'elle compromet l'attitude impartiale et livre le sujet à sa vitalité, devra donc favoriser les synesthésies. En fait, sous la mescaline, un son de flûte donne une couleur bleu vert, le bruit d'un métronome se traduit dans l'obscurité par des taches grises, les intervalles spatiaux de la vision correspondant aux intervalles temporels des sons, la grandeur de la tache grise à l'intensité du son, sa hauteur dans l'espace à la hauteur du son. [...]

Dans la perspective du monde objectif, avec ses qualités opaques, et du corps objectif, avec ses organes séparés, le phénomène des synesthésies est paradoxal. On cherche donc à l'expliquer sans toucher au concept de sensation : il faudra, par exemple, supposer que les excitations circonscrites d'ordinaire dans une région du cerveau – zone optique ou zone auditive – deviennent capables d'intervenir hors de ces limites, et qu'ainsi à la qualité spécifique se trouve associée une qualité non spécifique. Qu'elle ait ou non pour elle des arguments en physiologie cérébrale, cette explication ne rend pas compte de l'expérience synesthésique, qui devient ainsi une nouvelle

¹¹ *Couleur de surface*, dans la traduction de la nomenclature de Katz [note VR].

¹² *Couleur de volume*, dans la traduction de la nomenclature de Katz [note VR].

¹³ Voir à cet égard la description faite par Werner p. 199 dans « L'unité des sens » - article que MP semble ignorer. Werner écrit : « ... le son peut être senti dans le corps de l'auditeur ; celui-ci est comme un vase qui résonne quand il reçoit le son. « Je suis, dit un sujet, rempli de cette matière sonore, comme si j'étais devenu un violon ou une cloche sur laquelle on jouerait ». » [note VR].

occasion de remettre en question le concept de sensation et de la pensée objective. *Car le sujet ne nous dit pas qu'il a à la fois un son et une couleur : c'est le son même qu'il voit au point où se forment les couleurs* [Ibid., p. 163]. Cette formule est à la lettre dépourvue de sens si l'on définit la vision par le *quale* visuel, le son par le *quale* sonore. Mais c'est à nous de construire nos définitions de manière à lui en trouver un, puisque la vision des sons ou l'audition des couleurs existent comme phénomènes. Et ce ne sont pas des phénomènes exceptionnels. La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. [...] Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible. On voit l'élasticité de l'acier, la ductilité de l'acier rougi, la dureté de la lame dans un rabot, la mollesse des copeaux. La forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue. La forme d'un pli dans un tissu de lin ou de coton nous fait voir la souplesse ou la sécheresse de la fibre, la froideur ou la tiédeur du tissu. Enfin le mouvement des objets visibles n'est pas le simple déplacement des taches de couleur qui leur correspondent dans le champ visuel. Dans le mouvement de la branche qu'un oiseau vient de quitter, on lit sa flexibilité ou son élasticité, et c'est ainsi qu'une branche de pommier ou une branche de bouleau se distinguent immédiatement. On voit le poids d'un bloc de fonte qui s'enfoncé dans le sable, la fluidité de l'eau, la viscosité du sirop. (pp. 262-265)

[...] si la perception réunit nos expériences sensorielles en un monde unique, ce n'est pas comme la colligation scientifique rassemble des objets ou des phénomènes, c'est comme la vision binoculaire saisit un seul objet. (p. 266)

[...] la vision d'un objet unique n'est pas un simple résultat de la fixation, [...] elle est anticipée dans l'acte même de la fixation, ou [...], comme on l'a dit, la fixation du regard est une « activité prospective ». (p. 268)

Chez le spectateur, les gestes et les paroles ne sont pas subsumés sous une signification idéale, mais la parole reprend le geste et le geste reprend la parole, ils communiquent à travers mon corps, comme les aspects sensoriels de mon corps ils sont immédiatement symboliques l'un de l'autre parce que mon corps est justement un système tout fait d'équivalences et de transpositions intersensorielles. Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée. Ces remarques permettent de donner tout son sens au mot de Herder : « L'homme est un *sensorium commune* perpétuel, qui est touché tantôt d'un côté et tantôt de l'autre » [cité par Werner, 1930, p. 152]. Avec la notion de schéma corporel, ce n'est pas seulement l'unité du corps qui est décrite d'une manière neuve, c'est aussi, à travers elle, l'unité des sens et l'unité de l'objet. Mon corps est le lieu ou plutôt l'actualité même du phénomène d'expression (*Ausdruck*), en lui l'expérience visuelle et l'expérience auditive, par exemple, sont prégnantes l'une de l'autre, et leur valeur expressive fonde l'unité antéprédicative du monde perçu, et, par elle, l'expression verbale¹⁴ (*Darstellung*) et la signification intellectuelle (*Bedeutung*) [Cassirer]. Mon corps est la texture commune de tous les

¹⁴ Plutôt *présentation* dans la traduction française de Cassirer.

objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma « compréhension ».

C'est lui qui donne un sens non seulement à l'objet naturel, mais encore à des objets culturels comme les mots. Si l'on présente un mot à un sujet pendant un temps trop court pour qu'il puisse le déchiffrer, le mot « chaud », par exemple, induit une sorte d'expérience de la chaleur qui fait autour de lui comme un halo significatif [Ibid., p. 160]. Le mot « dur » (*hart*) suscite une sorte de rigidité du dos et du cou et c'est secondairement qu'il se projette dans le champ visuel ou auditif et qu'il prend sa figure de signe ou de vocable. Avant d'être l'indice d'un concept il est d'abord un événement qui saisit mon corps et ses prises sur mon corps circonscrivent la zone de signification à laquelle il se rapporte. Un sujet déclare qu'à la présentation du mot « humide » (*feucht*), il éprouve, outre un sentiment d'humidité et de froid, tout un remaniement du schéma corporel, comme si l'intérieur du corps venait à la périphérie, et comme si la réalité du corps rassemblée jusque-là dans les bras et dans les jambes cherchait à se recentrer. Le mot n'est alors pas distinct de l'attitude qu'il induit et c'est seulement quand sa présence se prolonge qu'il apparaît comme image extérieure et sa signification comme pensée. Les mots ont une physionomie parce que nous avons à leur égard comme à l'égard de chaque personne une certaine conduite qui apparaît d'un seul coup dès qu'ils sont donnés. « J'essaye de saisir le mot *rot* (rouge) dans son expression vivante ; mais il n'est d'abord pour moi que périphérique, ce n'est qu'un signe avec le savoir de sa signification. Il n'est pas rouge lui-même. Mais soudain je remarque que le mot se fraie un passage dans mon corps. C'est le sentiment – difficile à décrire – d'une sorte de plénitude assourdie qui envahit mon corps et qui en même temps donne à ma cavité buccale une forme sphérique. Et, précisément à ce moment, je remarque que le mot sur le papier reçoit sa valeur expressive, il vient au-devant de moi dans un halo rouge sombre, pendant que la lettre *o* présente intuitivement cette cavité sphérique que j'ai auparavant sentie dans ma bouche » [Werner, 1930, p. 238]. Cette conduite du mot fait comprendre en particulier que le mot soit indissolublement quelque chose que l'on dit, que l'on entend et que l'on voit. « Le mot lu n'est pas une structure géométrique dans un segment d'espace visuel, c'est la présentation d'un comportement et d'un mouvement linguistique dans sa plénitude dynamique » [Ibid., p. 239]¹⁵. Qu'il s'agisse de percevoir des mots ou plus généralement des objets « il y a une certaine attitude corporelle, un mode spécifique de tension dynamique qui est nécessaire pour structurer l'image ; l'homme comme totalité dynamique et vivante doit se mettre en forme lui-même pour tracer une figure dans son champ visuel comme partie de l'organisme psychophysique » [Ibid., p. 230]. En somme, mon corps n'est pas seulement un objet parmi tous les autres objets, un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est un objet *sensible* à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille. Il ne s'agit pas ici de réduire la signification du mot « chaud » à des sensations de chaleur, selon les formules empiristes. Car la chaleur que je sens en lisant le mot « chaud » n'est pas une chaleur effective. C'est seulement mon corps qui s'apprête à la chaleur et qui en dessine pour ainsi dire la forme. De la même manière, quand on nomme

¹⁵ Ce que l'on vient de dire du mot est encore plus vrai de la phrase. Avant même d'avoir vraiment lu la phrase, nous pouvons dire que c'est « du style de journal » ou que c'est « une incidente » [Ibid. pp.251-253]. On peut comprendre une phrase ou du moins lui donner un certain sens en allant du tout aux parties. [...] nous avons un organe du langage qui épouse la configuration linguistique qui lui est présentée comme nos organes des sens s'orientent sur le stimulus et se synchronisent avec lui.

devant moi une partie de mon corps ou que je me la représente, j'éprouve au point correspondant une quasi-sensation de contact qui est seulement l'émergence de cette partie de mon corps dans le schéma corporel total. Nous ne réduisons donc pas la signification du mot et pas même la signification du perçu à une somme de « sensations corporelles », mais nous disons que le corps, en tant qu'il a des « conduites » est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons « fréquenter » ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification. (pp. 271-272)

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.