

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2003)
Heft: 80

Rubrik: Communiqués du Conseil pour la recherche des Hautes Écoles suisses de musique

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**PROMOTION DES PROCESSUS
SYNESTHÉSQUES DANS L'ENSEIGNEMENT
DE L'IMPROVISATION**

Un exemple de recherche appliquée et de développement

La construction, en quatre ans, d'un Farblichtflügel, (clavier coloré et lumineux) est le résultat d'une collaboration de l'Université des Arts (Berlin) et de la Haute école de musique et d'art dramatique (HEMAD) de Zurich, d'après une idée et sous la direction de Natalia Sidler. Cet instrument est l'élément principal du grand projet « Synthèse son/couleur », dont le but est de promouvoir la collaboration interdisciplinaire d'étudiants de diverses hautes écoles et spécialités. En regroupant les domaines séparés que sont la musique, les arts du spectacle, la chorégraphie, la programmation informatique, la scénographie lumineuse et le dessin de costumes, et en les faisant intervenir et interagir sur un pied d'égalité, on affine la sensibilité artistique, l'esprit d'équipe et la capacité à improviser.

Pendant ses quatre ans d'existence, le projet a déjà contribué de façon décisive non seulement à approfondir la connaissance de la perception synesthésique et donc holistique de l'art, mais aussi à présenter ce savoir de façon attrayante à tout observateur intéressé. Les possibilités d'utilisation du Farblichtflügel, vont d'ailleurs beaucoup plus loin que le projet lui-même.

Du rapport entre la couleur et les sons à la Farblichtmusik

Depuis l'origine de l'humanité, les couleurs, les sons et la lumière ont toujours été associés les uns aux autres. Seule la justification de leur hiérarchie respective a évolué au cours du temps.

Il est presque indiscutable que la formation professionnelle des musiciens actuels exige une extension de l'enseignement traditionnel. L'approche synesthésique¹ ne couvre pas seulement la nécessité si importante aujourd'hui d'une formation interdisciplinaire, mais s'avère en même temps une possibilité concrète d'affiner et de développer les anciennes méthodes d'enseignement. L'interprète ou le compositeur qui exploite des notions de couleur ou de forme pendant son travail accède à des espaces de liberté féconds. C'est justement dans l'éducation musicale des débutants (où le rapport sons/couleurs est utilisé depuis des décennies) que l'ouverture et l'extension du domaine purement musical joue un rôle essentiel.

Dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, Moses Mendelssohn concluait que les sons pouvaient déclencher des passions, mais non des couleurs ; d'ailleurs les couleurs n'étaient pas concevables sans formes. Il demandait donc qu'on dessinât des lignes ondulées plutôt que de représenter des couleurs isolées. Mendelssohn inspira Karl Heinrich Heydenreich, lequel publia en 1790 l'étude la plus fouillée de l'aire germanophone sur le rapport sons/couleurs :

1. une composition de couleurs ne forme ni mélodies ni harmonies qui agissent sur le cœur ;
2. les couleurs ne forment pas de gammes comme les sons, donc pas d'intervalles non plus ;
3. l'opposition spatio-temporelle de la peinture et de la musique est insurmontable ;

1. *Synesthésie* (du grec *sunaisthésis* « perception simultanée ») : faculté d'éprouver des sensations de divers organes sensoriels bien qu'un seul ait été excité. Le phénomène le plus fréquent est la stimulation visuelle (synopsie ou photisme), dans laquelle des images sont produites par l'audition de musique ou de paroles (« audition colorée »). Inversement, des impressions visuelles peuvent produire des expériences auditives spontanées (phonismes). Le « synesthésiste », qui entend par exemple les couleurs ou voit les sons, ne peut ni influencer ni arrêter ces perceptions. Les couleurs qu'il voit correspondre à certains sons ne changeront pas pendant toute sa vie. Emrich Schneider Zedler déclare : « Dans la vie, nous avons l'habitude de nommer les choses par leur nom. [...] Si une propriété ne convient pas à un objet, une description nous paraît absurde. Une pomme rouge n'est pas en *do* majeur, un riesling n'a pas le goût de bleu. Il existe pourtant des gens non seulement pour qui ces associations d'idée sont possibles, mais dont elles sont une partie intégrante de la perception. Ce sont ces gens qu'on appelle synesthésistes. »

4. contrairement à l'ouïe, la vue ne peut saisir les couleurs qu'en succession lente ;

5. les couleurs ne laissent en mémoire que des traces de sentiments et de passions ; les réminiscences sont extrêmement fades.

Le but didactique n'est pas de trouver une réponse plausible à toutes ces questions, car il n'en existe probablement pas. L'important est d'intérioriser la confrontation et l'élaboration de moyens d'expression personnels et subjectifs. De nos jours, les étudiants en art affrontent un avenir professionnel très différent de ce qu'il était il y a encore peu de temps. De plus en plus, on attend d'eux non seulement une formation spécialisée de qualité, mais aussi la maîtrise des moyens interdisciplinaires ou multimédia. Un musicien peut parfaitement se voir associé à une formation de théâtre ou de danse ; il peut appliquer son savoir dans plusieurs domaines. Pour l'accompagnement musical de projets relevant par exemple de la littérature, du café-théâtre, du mime ou de la danse, on exige des connaissances approfondies de l'autre discipline, surtout si la musique doit être improvisée. Dans les études des beaux-arts, la sensibilité aux proportions visuelles et spatiales, aux couleurs et aux formes, prend plus de place que dans l'apprentissage de la musique et des instruments. Le musicien qui collabore avec les autres arts doit donc acquérir lui-même les connaissances nécessaires. Comme les possibilités d'expérimenter et de s'entraîner manquent souvent, faute d'offre correspondante de la part des conservatoires, ce genre de pratique et de technique artistique ne peut être acquis que sur le tas.

Quelques universités et hautes écoles de musique veillent entre-temps à ce que leurs étudiants reçoivent une instruction complète et polyvalente. L'offre reste cependant clairsemée, car elle exige l'enthousiasme des enseignants, un vaste savoir dans plusieurs branches, et une capacité d'empathie pour la pensée synesthésique. Le travail synesthésique ne s'apprend d'ailleurs pas, car la synesthésie est un don comparable à l'oreille absolue : ou on l'a, ou on ne l'a pas. Pour intégrer les aspects synesthésiques dans la création artistique, il n'est cependant pas nécessaire d'être « synesthésiste ». Il suffit d'étudier à fond la synesthésie et d'acquérir suffisamment de pratique dans des travaux interdisciplinaires.

Exemple pratique

Devoir : représenter les caractéristiques du rouge dans la musique et la danse contemporaine.

- Le rouge est une couleur typiquement « chaude » d'une immense puissance « directionnelle ». La chaleur caractéristique de cette couleur peut être prouvée par la physique.
- Nous ne ressentons immédiatement la force agissante de la lumière que dans le rouge. Le rouge exerce un rayonnement puissant et irrésistible. Dans l'Ancien Testament, le « Seigneur Tout-Puissant » apparaît vêtu de rouge.
- Mélange de chaleur et d'énergie, le rouge exprime la seigneurie, la grandeur, la puissance, la vie, le sang, le feu, la passion, l'amour, l'excitation, le mouvement ou la révolte. Le rouge est la couleur de l'amour. On parle d'amour torride, brûlant ou incandescent, de tempérament de feu.
- Le sang de l'excité bouillonne dans ses veines, il en a les joues toutes rouges. Le sang et le feu sont en mouvement. Le mouvement engendre la chaleur. La couleur des soulèvements populaires, des révolutions, est le rouge. Les Chinois chassaient les démons avec du rouge.

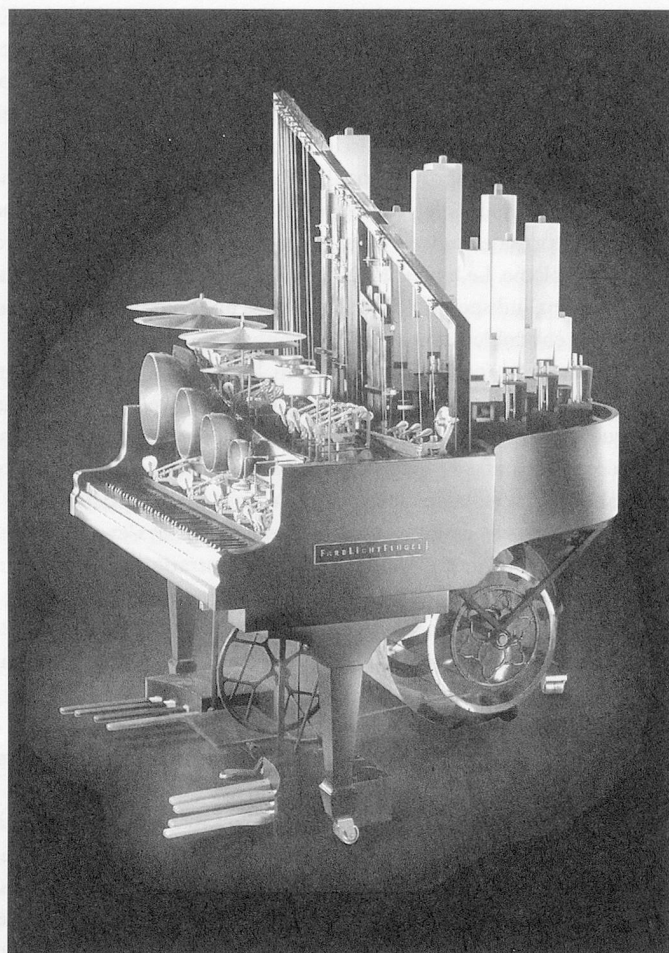
Les danseurs et les musiciens créent séparément des chorégraphies et de brefs morceaux de style improvisé ou composé. Les caractéristiques attribuées au rouge sont la chaleur, la passion, la force agissante, l'excitation. On passe ensuite à une phase de comparaison interactive des esquisses fournies. Les musiciens voient leurs morceaux illustrés par le mouvement, le danseur comprend ses mouvements à la lumière de la musique. Le processus de reprise et d'apprentissage de l'autre discipline commence.

La notion de travail interdisciplinaire est souvent confondue avec celle de synesthésie. Le modèle mis en place à la HEMAD de Zurich ne prétend pourtant pas être synesthésique ; l'accent y est mis bien plutôt sur ce qui relie les branches entre elles. Très peu d'étudiants sont de véritables « synesthésistes », mais l'influence de la couleur, du son, du mouvement et de la forme peut les rendre plus sensibles à leur propre spécialité.

Promotion des processus synesthésiques dans l'enseignement

Le projet « Synthèse son/couleur » se fonde sur les découvertes exposées plus haut pour approfondir la collaboration interdisciplinaire et l'établir à la HEMAD de Zurich. Il comprend des cours communs pour les étudiants d'art dramatique, des beaux-arts, de danse, de rythmique, d'instrument et de composition. Ces cours sont consacrés à des sujets que les étudiants approfondissent ensemble et qui leur permettent de se faire une idée de la matière des autres filières. *Le Farblichtflügel* est ici un auxiliaire précieux, car il permet de concevoir des spectacles communs. À la HEMAD, les étudiants de composition et d'instrument ont l'occasion de travailler sur *le Farblichtflügel* et d'écrire des pièces pour cet instrument, qui associe chaque couleur à un son.

À l'instar d'une perception synesthésique, dans laquelle la couleur représente un moyen d'expression autonome de la musique, il se produit une confrontation approfondie dans le domaine musical. Les couleurs, formes et proportions influencent et reflètent immédiatement le discours musical. Inversement, cette approche synesthésique permet aux artistes visuels de transposer une mélodie ou une succession d'harmonies sur une sculpture, un vidéo-clip ou un tableau. La recherche de synergies utiles, la porosité des formes et la découverte des correspondances de couleur sont des outils précieux pour mieux définir son propre style et se familiariser en profondeur avec de nouveaux domaines.



Clavier coloré et lumineux. © Dennis Savini 2002

À l'étudiant en musique ou en beaux-arts, la combinaison de la couleur et de la forme avec la musique et le mouvement promet des découvertes fascinantes. L'artiste a pour tâche de trouver et d'appliquer ses moyens d'expression sans provoquer la saturation du public. Là aussi, le travail interdisciplinaire fournit l'occasion concrète de développer sa sensibilité et d'acquérir en même temps une meilleure compréhension des prestations d'autres disciplines artistiques.

Improvisation interdisciplinaire

La première étape générale de l'improvisation consiste à sensibiliser l'ouïe et le corps. L'enseignement réunit différents paramètres. En musique, ce sont la technique instrumentale et la composition, la connaissance générale des instruments, la science des proportions, la traduction des processus moteurs et le travail de la posture instrumentale. En danse, ce sont la technique de la danse et l'expression corporelle, la chorégraphie, la composition, la théorie musicale et la connaissance des instruments. On voit tout de suite que ces deux disciplines ont des points communs.

Dans l'enseignement interdisciplinaire de l'improvisation, il s'agit de jouer avec les sons, les mouvements et les contacts corporels pour acquérir un langage musical caractéristique.

On distingue trois méthodes d'enseignement :

- improvisation = jeu dans sa discipline et dans la discipline partenaire ;
- improvisation = outil de recherche musicale ou corporelle de soi ;
- improvisation = moyen d'élaboration, d'extension et de précision de l'expression subjective.

Les élèves apprennent à faire façon de restrictions délibérées. En respectant des règles portant sur des paramètres tels que contacts et dialogues corporels ciblés, se laisser tomber, thème et variations, motifs, figures, formes précises, etc., ils exercent la maîtrise de leur propre discipline et de la discipline partenaire. Un autre aspect important de l'improvisation dite « de contact » (*Kontaktimprovisation*) entre musiciens et danseurs consiste par exemple à découvrir le corps de l'autre, y compris sa manière de jouer ou d'aborder un problème. Le but est le jeu interactif, qui est de toute façon une condition indispensable du travail dans une compagnie de danse ou un ensemble de musique de chambre.

Dans cette forme d'improvisation, l'instant est le facteur décisif, puisqu'il exige une action immédiate et attentive. Tant le danseur que le musicien sont toujours « tout ouïe », les sens sont ouverts et réceptifs. Contrairement à la composition, la direction de l'improvisation, qui résulte de l'interaction du moment, est indéterminée et exige donc une concentration maximale. Celle-ci s'exerce le mieux dans le travail interdisciplinaire. La concentration qui se fixe sur le moment de l'improvisation est grande, et c'est d'elle que naît la spontanéité. Les acteurs doivent à la fois écouter leur voix intérieure et se percevoir, tout en restant conscients de leur entourage et en étant capable de le jauger correctement. Cette « double écoute » intérieure et extérieure est extrêmement exigeante, et n'est pas à portée égale de chacun. Les musiciens ou danseurs chevronnés et expérimentés exploitent cette sensibilité.

L'improvisation est un moyen indispensable pour apprendre à saisir instantanément gestes, proportions, poses, motifs, changements et variations de thèmes, et pour les enregistrer dans sa conscience. Elle permet un autre approfondissement que la reproduction de musique écrite. Après quelques périodes d'exercice dans ce répertoire, on peut passer à la composition.

Composition interdisciplinaire

Dans le cours de composition interdisciplinaire, les étudiants apprennent à composer une pièce à partir des paramètres exercés en improvisant. Ce module encourage les musiciens et les danseurs à réaliser leurs idées de spectacle. Des paramètres tels que le traitement des motifs peuvent être coulés par exemple dans des formes classiques comme le menuet, l'adagio, le scherzo, etc. Sont exercées les formations en solo, duo, trio et au-delà.

L'élaboration spatiale et musicale de la reprise, de la variation, de la séquence, des canons entre les deux disciplines, est ordonnée interactivement. L'important est ici de veiller à des facteurs de composition essentiels comme les proportions, les nuances, le rubato, le phrasé, mais surtout les silences. Ces exercices de transposition débouchent sur la notation d'idées personnelles. Les musiciens sont parfaitement capables de transcrire des idées simples en notation conventionnelle. (Le cas échéant, les danseurs peuvent être initiés au solfège pour fixer par exemple des motifs musicaux.) Un système plus général pour noter les idées musicales et les mouvements est la notation graphique des enchaînements et de la forme. L'enseignement de la notation graphique combine les lois de la graphie musicale et la science des proportions due à des artistes visuels comme Wassily Kandinsky (cf. *Point et ligne par rapport à la surface*, 1926).

Visualiser et développer ses propres idées est important pour que les improvisations puissent être conservées et répétées. Mais il se produit aussi un transfert sur un autre plan : le transfert de la succession notée du temps. Les proportions apparaissent. La notation entraîne à son tour des réflexions sur la conception initiale et approfondit donc l'acte de composition.



Wassily Kandinsky, « Impression III, 1911 »

Le passage de l'improvisation à la composition peut être facilité par l'imposition d'un thème. La composition dite « à programme » permet de promouvoir des thèmes particuliers comme source d'inspiration. Elle se fonde sur une séquence programmatique consacrée à un thème, que ce soit un texte, un poème, une image, une photo ou un film muet.

Un dernier aspect important de l'enseignement de la composition est son processus de gestation, qui peut être retracé à l'envers en se servant de certaines séquences et de passages partiels. Cela permet de développer certaines parties du tout ou de les remplacer.

Qu'il ne réalise qu'une brève section séquencée ou une composition complète, l'auteur devra toujours fixer par écrit son processus de création et être capable de refléter et de noter consciemment les impulsions reçues et les décisions prises.

Science des proportions

Les proportions sont un des problèmes généraux les plus fréquents dans l'improvisation et la composition : telle musique n'a pas de fin, par exemple, les silences font défaut, les nuances sont invariables ou le jeu se perd dans d'éternelles redites. En écoutant un enregistrement de son travail, l'auteur reconnaîtra ses faiblesses et les corrigera pour l'exécution suivante (s'écouter soi-même pendant qu'on joue est ardu et doit en général s'exercer pendant de longues années). Si pareil exemple musical est encore visualisé après coup (grâce à une notation graphique ou à un ordinateur), l'auteur peut en reconnaître les défauts visuellement et éviter ses faiblesses grâce à cette reproduction.

L'une des transpositions les plus intéressantes de la musique est cependant sa traduction simultanée en mouvement. Quand un danseur traduit la musique « en temps réel », le flux musical révèle immédiatement sa perfection ou ses défauts.

Le Farblichtflügel est un autre moyen de traduire immédiatement son, couleur et mouvement. Il est conçu de telle façon qu'en jouer provoque simultanément la projection d'images. Si l'interprète souhaite plutôt une image harmonieuse ou que les couleurs et les formes se bousculent, il est obligé de changer de style de jeu. Bien que l'instrument ait toutes sortes de limitations, il peut servir de « boîte de peinture » aux musiciens pour leurs premiers pas dans le domaine de la visualisation de la musique. L'un des buts de l'instrument est de simplifier les différents problèmes de la combinaison d'images, de mouvements et de musique, et d'accélérer

ainsi la faculté d'empathie de façon concrète et holistique. Cette expérience ne peut s'acquérir qu'à travers des essais pratiques.

Le but de la théorie des proportions est que l'étudiant en beaux-arts, le musicien ou le danseur devienne capable de travailler dans sa spécialité avec les paramètres des autres disciplines, et ce sans aide extérieure (comme celle du *Farblichtflügel*). Il percevra le « mouvement de la musique » pendant qu'elle est jouée, sera capable d'attribuer ou de déduire des couleurs et des formes du jeu d'un instrument, et d'imaginer parallèlement un scénario dramatique ou chorégraphique. Cette capacité rend l'interprétation plus vivante, enrichit l'expérience artistique et facilite à l'auteur la conception formelle d'une œuvre bien proportionnée.

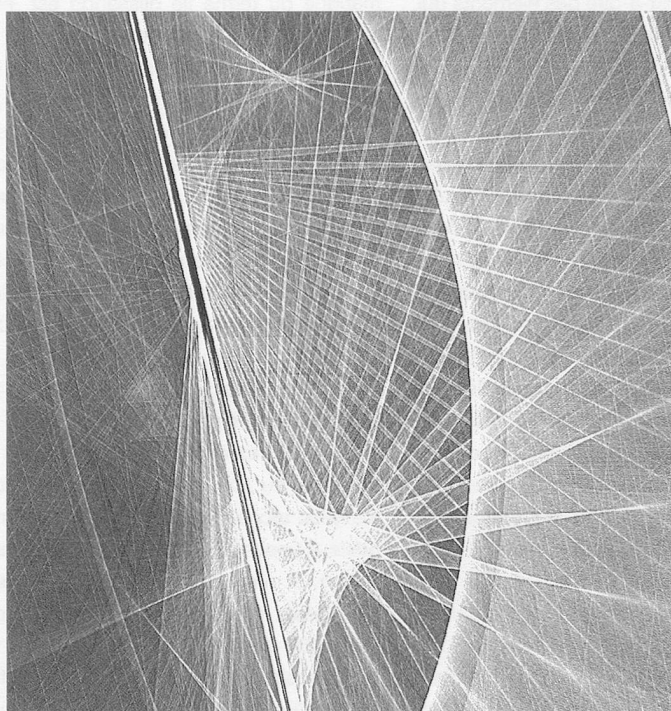
Technique

Comme l'écrit Gisela Müller, danseuse berlinoise, la technique est « l'éducation de notre instrument artistique, le corps ». Ce principe est valable aussi bien pour le musicien que pour le danseur, dont on attend qu'ils perçoivent l'un et l'autre les données spatiales et les intègrent dans leur jeu. L'œuvre devrait toujours être emplie d'expression personnelle. S'il y a un jeu interactif entre danseur et musicien, tous deux doivent faire preuve de souplesse, ce qui suppose la maîtrise technique de son appareil. Ce n'est qu'ainsi que l'un et l'autre seront capables de réagir rapidement à des changements d'ambiance, de qualité et de mouvement.

Les musiciens et les danseurs avancés disposent d'un certain répertoire technique. La collaboration avec l'autre discipline exige toutefois une technique élargie, qui se manifeste justement dans le travail commun. Il s'agit d'approfondir les techniques acquises et de les développer par le travail corporel continu des musiciens et des danseurs. Empathie, souplesse et spontanéité sont les qualités les plus requises.

Représentations

L'improvisation est une forme d'enseignement, mais elle constitue aussi une forme autonome de spectacle, dans laquelle l'acteur concentre toute son attention pour donner une forme précise à



Jan Schacher : graphique musical réalisé à l'ordinateur

Étapes du projet Synthèse son/couleur

- 1999-2001 : construction du *Farblichtflügel*, à Berlin
- 1999-2000 : représentation de la pièce *Violet* de Wassily Kandinsky
- juillet 2002 : semaine externe d'études « Dialogues » avec des étudiants de la HEMAD de Zurich, de l'Université des Arts de Berlin, de la *Tanzakademie Balance 1* (Berlin) ; matériel d'enseignement élaboré en commun, improvisations à partir de couleurs, danse et musique
- 2002 : commande d'une œuvre pour *Farblichtflügel*, solo, *Topas*, au compositeur suisse Peter Wettstein
- automne 2002 : concours de composition pour *Farblichtflügel*, et ensemble à la HEMAD de Zurich, la Hochschule Hanns-Eisler (Berlin) et l'Université des Arts (Berlin)
- janvier 2004 : premières auditions publiques des œuvres primées
- publication de l'ouvrage de Jörg Jewanski, *Die Farblichtmusik des 20. und 21. Jahrhunderts*, accompagné de CD/DVD et de la théorie fondamentale de l'histoire de la musique colorée, de textes musicologiques, etc.
- mi-2006 : représentation d'un « opéra coloré » (Farboper)

chaque note, chaque accord, chaque geste et chaque pose. D'une certaine manière, l'improvisation devient ainsi une fin en soi, où la moindre unité de temps a son importance en tant que partie d'un tout qui semble s'agencer de lui-même.

Pour que les ébauches individuelles et les canevas élaborés ne se concurrencent pas trop, le spectacle d'improvisation ou de composition reçoit la plupart du temps un cadre rudimentaire. Il s'agit de respecter des règles ou des scénarios préétablis (motifs concrets, sujet à traiter, ensembles de mouvements prescrits dans un certain ordre, forme à suivre scrupuleusement, etc.). L'improvisation ou la composition peut donc parfaitement comprendre des parties préétablies, qui alternent avec des passages libres (dans lesquels les joueurs et les danseurs agissent tout à fait librement, selon l'inspiration du moment). Plus les acteurs sont expérimentés, plus on peut leur laisser de marge pour leurs improvisations libres.

Le spectacle final qui couronne un processus interdisciplinaire stimule l'envie de créer et rehausse l'importance du travail de détail, qui est souvent négligé dans les cours sans présentation publique finale. Les semaines d'études intensives passées en dehors de l'établissement développent la résistance des étudiants ainsi que leur aptitude à nouer des contacts et leur ouverture d'esprit.

La conception des cours d'improvisation interdisciplinaires sera aussi variée que possible, mais laissera suffisamment de place à l'approfondissement de secteurs partiels. L'étude ciblée des moyens compositionnels montre que l'improvisation est une branche autonome de haute qualité et qu'elle est indispensable. Il faut que l'apprenti ait suffisamment de temps pour créer et expérimenter, sans qu'il doive renoncer à l'accompagnement qualifié et au contrôle de la qualité dispensé par le formateur. La technique sera enseignée de façon ludique et assimilée à un processus créateur expérimental. Cette méthode renforce d'une part la maîtrise de la spécialité et stimule en même temps le travail interactif en établissant des rapports avec les autres arts.

NATALIA SIDLER