

Herman Parret

Scriabine, synesthète ou chromesthète (texte)

In : Veronica Estay et Marion Colas-Blaise (dir.), *Synesthésies sonores*, Université du Luxembourg, 2016, à paraître

I

Synesthésie

Le phénomène est hybride et problématique. La synesthésie concerne une personne sur deux mille ; deux tiers des synesthètes seraient des femmes ; ils semblent tous être d'une intelligence supérieure et doués d'une excellente mémoire. La distinction essentielle à faire est entre une *vraie synesthésie* comme « perception polysensorielle » et une *pseudo-synesthésie* qui, en fait, n'est qu'une sorte d'évaluation phénoménologique, une identification d'associations qui génèrent essentiellement des métaphores ou un symbolisme des sons. Les plus sceptiques disent : cette évaluation phénoménologique en termes de synesthésie n'est que le reflet d'une extrême sensibilité, et l'expression des forces vitales de l'homme. La vraie synesthésie serait ainsi toujours un type spécifique de perception sensorielle, individuelle et idiosyncratique. La question à poser, aussi à propos de Scriabine, est bien: s'agit-il vraiment de perception sensorielle ou tout simplement de l'effet d'une sensibilité aigüe, très poussée, souvent géniale?

On conclura que Scriabine n'est pas un vrai *synesthète* mais un *chromesthète*, un amoureux des couleurs, en plus un grand compositeur extrêmement sensible et en même temps un analyste fantastique des sons et des couleurs. On trouve dans la littérature concernant Scriabine et plus particulièrement de *Prométhée. Le poème du feu*, son *opus 60*, nombreuses ambiguïtés et contradictions. Il y a un important courant de sceptiques qui mettent en cause non seulement la faculté synesthésique de Scriabine mais également le phénomène de la synesthésie en tant que tel. Ainsi Michel Chion (2005) exprime son scepticisme à propos de l'audition colorée en général qu'il préfère expliquer par de puissants facteurs culturels, historiques et psychologiques. Le phénomène, pour lui, est culturellement acquis, et n'a rien de neurologique ou de génétique. Scepticisme que l'on trouve déjà chez Goethe dans sa *Farbenlehre*, où il énumère des synesthésies d'un certain type (le *timbre* des instruments provoquant une *audition colorée* : la flûte : bleu azur intense ; hautbois : jaune ; cornette : vert ; trompette : rouge brillant ; corne français : pourpre ; flageolet : gris), pour conclure ensuite qu'il n'est pas vraiment convaincu de ces équivalences...

Il est commun de discuter de la nature de la synesthésie à partir de la définition de Richard E. Cytowic (1989). La synesthésie selon ce neuropsychologue se réfère en priorité à une aptitude neurologique selon laquelle deux ou plusieurs sens de perception se trouvent associés par le sujet. Cinq critères doivent être absolument satisfaits: il faut que l'« association » du son et de la couleur soit *involontaire, projetable et discrète, durable, mémorable et émotionnelle* (provoquant un état thymique, une émotion de plaisir ou de déplaisir). La plupart des expériences que l'on appelle « synesthésie » ne méritent pas cette qualification. Cytowic rejette d'ailleurs explicitement et radicalement que Scriabine serait un synesthète.

C'est que les critères de Cytowic sont uniquement scientifiques, en fait neuropsychologiques (il favorise l'approche d'une « physique rationnelle ») et une analyse phénoménologique n'est pas son intérêt. De son point de vue, les expériences esthétiques de fusion sensorielle comme en parlent les artistes, n'appartiennent pas au domaine scientifiquement déterminé de la synesthésie. Ces expériences des artistes ne sont pas involontaires, mais au contraire « voulues, délibérées, organisées », écrit-il. Et Cytowic présente ainsi Scriabine et de Kandinsky non pas comme des synesthètes mais comme des *chromesthètes*. Cytowic constate chez eux aucun signe du caractère *involontaire* de la synesthésie mais il est plutôt convaincu que leur sensibilité est enchâssée dans des opinions philosophiques et religieuses très solides, dans une métaphysique surplombante qui n'a évidemment rien de *perceptuel*. En plus, Scriabine et Kandinsky témoignent de la gradualité et du changement continu de leurs associations, ce qui fait douter de leur durabilité et de leur discrétion, condition nécessaire pour qu'il y ait synesthésie. Comme il n'y a pas des stratégies diagnostiques expérimentales absolument certaines, on ne peut que se fier aux constatations de témoins qui ont connus et entendus les deux artistes.

Pourtant il faut admettre que les « récits » des « amoureux des couleurs », les *chromesthètes* Scriabine et Kandinsky, contribuent d'une certaine façon à la compréhension du phénomène de la synesthésie. Il est vrai qu'il n'existe pas à proprement parler un ensemble de règles qui définissent les authentiques expériences des synesthètes. Ainsi, Messiaen parle d'un phénomène de « réalité intérieure », un phénomène qui selon lui échappe totalement au soubassement neurophysiologique. Par contre, dans les sciences cognitives, on s'appuie uniquement sur la « réalité » neurophysiologique : chez les sujets qui ont l'expérience synesthésique, les terminaisons nerveuses seraient situées très proches les unes des autres. Quand un sens est sollicité, un autre réagit pour ainsi dire solidairement. On trouve déjà, à partir du début du 18^{ième} siècle, en physique, des explications valables mais partielles de la synesthésie, comme par exemple la découverte du principe commun des longueurs d'ondes pour les phénomènes colorés et sonores, principe qui amenait les physiciens à définir des correspondances directes entre couleurs et sons. Plusieurs de ces théories s'appuient sur les travaux de Newton, notamment sa théorie de la dispersion de la lumière et du dégagement des couleurs du spectre à partir de la réfraction de la lumière solaire. Newton déjà constate que le

son est à la couleur ce que le grave-aigu est au clair-obscur. Il dénomme ces relations des « traits de ressemblance ». Le son et la couleur sont deux phénomènes vibratoires. Toutefois, Newton admet que la relation du son et de la couleur n'est pas d'un absolu radical, pour la simple raison que leur seul point commun incontournable est la *perception* humaine, domaine dont la complexité dépasse de loin toute la légalité physique.

On constate par conséquent des « ressemblances » entre les domaines du visible et de l'audible, des « équivalences », des « analogies ». Mais elles sont multiples et d'une origine très diverse. Voici une petite liste d'équivalences:

- entre *notes et couleurs* : *do* : souvent bleu-violet, mais rouge pour Scriabine, blanc pour Rimski-Korsakov ; *do dièse, ré bémol* : bleu outremer ; *ré* : bleu turquoise ; *ré dièse, mi bémol* : bleu-vert ; *mi* : vert ; etc.
- entre *tonalités/échelles et couleurs in vivo* : par exemple, *l'échelle de do majeur*, pour Scriabine, évoque la lumière du soleil ; la même couleur est également produit par les *notes blanches du piano*, en général
- entre *hauteur de ton (pitch) et couleurs* : les *tons bas* évoquent des couleurs sombres ; des *tons aigus* sont perçus comme des couleurs clairs
- entre *tonalités/modes* (liés à des matières, des objets) *et couleurs* : *ré bémol majeur* : brun café ; *la majeur* : bleu clair gras ; *ré majeur* : rouge brique ; etc.
- entre *états d'âme et couleurs* : Scriabine distingue les couleurs pour Esprit, Volonté, Passion, Désir, etc.
- entre *style musical, même compositeurs et couleurs* : Tannhäuser : bleu ; tout Wagner : vert/jaune ; Beethoven : noir
- entre *timbres (instruments)/Klangfarbe et couleurs* : *flûte* : bleu (à cause du bleu aérien de sa sonorité) ; *clarinette* : vert (peut-être par association avec le chalumeau pastoral et les musiques champêtres) ; *trompette* : jaune-or, mais aussi rouge. Les caractéristiques du timbre sont évidemment liées, entre autres, à la qualité de la facture des métaux et à la texture des vernis du bois : par exemple, la différence entre le basson français et le *Fagott* allemand... Ce dernier type d'analogie est sans doute le plus important. Jean d'Udine (1905) présente une dimension superposable, celle de l'*intensité*, à l'analogie entre *teinte et timbre*: ainsi la *hauteur* mélodique (*pitch*) est-elle « analogique » à la *luminosité* des couleurs (de l'extrême clarté à l'ombre).

D'autres types d'analogies bien connues sont par exemple : entre *lettres et couleurs* (Rimbaud dont le fameux poème a été à l'origine de l'intérêt de Scriabine pour les synesthésies) ; entre *langues et couleurs* : le français : brun foncé ; anglais : brun clair ; allemand : vert ; italien : bleu clair ; grec ancien : jaune... ; entre *formes géométriques et couleurs* : cercle : jaune clair ; triangle : argent ; entre *odeurs et couleurs* : vanille : lilas léger ; ammoniac : blanc ; vinaigre : rouge... Mais il y a certainement encore d'autres types d'analogies, découvertes à la fin du 19^{ième} et au début du 20^{ième} siècle, l'âge d'or des études

sur les synesthésies, surtout en psychologie expérimentale. Il suffit de mentionner un livre qui a fasciné Ferdinand de Saussure : *Des phénomènes de synopsis* de Théodore Flournoy (1893), souvent cité dans les *Manuscrits*.

II

Scriabine et Prométhée

(Fig.1) Scriabine compose en 1910 son « poème symphonique à couleurs », *Prométhée - Le poème du feu*. *Prométhée* est représenté en première à Saint Pétersbourg en 1912, et tout de suite après à Moscou, ces deux performances étant sans *Luce* puisque le « clavier à couleur » n'était pas encore réalisé techniquement à cette époque. Scriabine meurt en 1915, et quelques mois plus tard, il y aura une première exécution posthume de *Prométhée* au Carnegie Hall à New York, d'ailleurs fort mal accueillie. La performance était considérée comme un désastre complet. Le concept original du compositeur n'était pas compris par le public et la performance ne générât aucune réaction positive, même parmi les proches du compositeur. Et surtout, le message philosophique n'était pas saisi par les auditeurs. Il est vrai que Scriabine n'avait pas du tout accompagné sa création d'une déclaration publique favorisant la diffusion de ses idées ou provoquant un débat, comme Schönberg faisait à chaque première performance d'une nouvelle œuvre. La première exécution de *Prométhée* avec la projection des couleurs dans une salle de concerts, n'est réalisée pour la première fois qu'en 1963, à Kazan, et ensuite très fréquemment (Stockholm, Rochester, Karkhov, Milan, Leningrad, Anvers en 1988, Amsterdam en 1994, Tel Aviv, etc.), toujours selon la partition de 1911, plus ou moins avec les instructions de *Luce*. Scriabine est un compositeur généralement très apprécié pour son œuvre symphonique ; ses récitals de piano recueillaient énormément de succès, en Russie et ailleurs.

Scriabine jugeait que l'inspiration mystique de ses œuvres n'a jamais été comprise. En effet, sa musique contient une doctrine, un enseignement philosophico-religieux très puissant. Le rêve de son œuvre ultime, *Mystère*, dont seul *L'acte préalable* a été composé, un *Gesamtkunstwerk* combinant danse, musique, théâtre, quelque peu comme chez Wagner, devrait être une manifestation de l'Unique, une unification idéale de la multiplicité dans le monde. Le *Mystère* devrait être un grand monument de la mystique et un haut moment de la vie spirituelle de l'homme. Scriabine rêvait de faire exécuter *Mystère* sur les sommets de l'Himalaya. Ce rêve, jamais réalisé de toute évidence, avait une dimension profondément intérieure, mais également l'ambition de transformer psychiquement tous les hommes de la terre, et devrait avoir un impact décisif sur la communauté. La vision onirique de Scriabine était particulièrement mégalomane: « Je crée le monde. Je vous crée. Je suis Dieu ! »

Scriabine est séduit par l'idée de synesthésie qu'il découvre chez les symbolistes français : il croyait à la réalité naturelle de la correspondance entre sons et couleurs. La contextualisation historique de l'œuvre de Scriabine est bien instructive. Le compositeur séjourne à Bruxelles de 1908 à 1910, et assiste aux réunions de la Société de théosophie belge, étant très attiré par l'occultisme et le spiritisme. L'intermédiaire était le peintre symboliste belge Jean Delville, devenu son ami (**Fig. 2, L'enfer ; Fig. 3, Prométhée**). C'est ce dernier tableau qui incite Scriabine à composer *Prométhée - Le poème du feu*. Jean Delville réalisera d'ailleurs la couverture de la partition de Prométhée, tout à fait dans le style d'un symbolisme ultime (**Fig. 4**). La vision intérieure de *Prométhée* est construite autour de l'image du feu, et les flammes cosmiques se présentent comme des vibrations, semblables à celles des sons et des couleurs, destinés à se rencontrer, à se fondre dans l'embase final de l'univers. Le fantasme est de transformer le corps en flammes cosmiques pour que la fusion ultime ait lieu. L'« accord mystique » (**Fig. 5**) qui conclut la partition de *Prométhée* surgit de façon très surprenante et apporte indéniablement un élément de résolution mystique. Voici la philosophie sous-jacente à la partition de *Prométhée*: la musique de Scriabine veut réaliser la correspondance du microcosme de la musique avec le macrocosme de l'univers sensible. La musique de *Prométhée* incarne la voie à travers le désert du chaos originel, de l'absence de forme du monde, de l'inertie de la matière. Ensuite on entend le thème qui indique le surgissement de la brume sonore, l'éveil d'une conscience qui se sait douée de capacité créatrice. La musique exprime ainsi la libération du sujet, l'affirmation euphorique du pouvoir créateur, la victoire extatique sur les éléments. L'œuvre se termine par un climax dont la connotation est aussi bien religieuse que sexuelle : « poème orgiaque », « poème orgasmique », de joie extatique qui s'exprime dans l'accord final tonitruant, qui n'est rien d'autre que l'accord « mystique » triomphant. Scriabine associe Prométhée à la figure biblique de Lucifer, l'ange qui a volé la lumière de la connaissance, et ainsi Prométhée incarne la figure du compositeur lui-même, qui apporte sa flamme créatrice. Notons bien la rhétorique et la symbolique de la lumière, ce feu d'artifice, cette montée des timbres, du grave vers l'aigu, dans l'apothéose.

Scriabine, dans ses notes publiées, parle de « l'irréalisme d'un parallélisme unique entre les sons et les couleurs » et il considère les deux phénomènes comme « de simples stades préparatoires à la fusion totale des arts sensoriels... Ces arts ne sont que des moyens d'atteindre à l'extase ». Son concept d'absolu et d'harmonie naturelle est évidemment mystico-philosophique. Notons aussi que Scriabine n'estime pas que la couleur ait la même valeur que le son musical: la première ne fait que soutenir le second. Les couleurs, comme les odeurs, sont trop « sensuelles », elles séduisent les sens inférieurs. Scriabine pousse l'abstraction des couleurs jusqu'à n'envisager que la coloration immatérielle de l'air pour ne pas encombrer l'esprit... C'est ainsi qu'il avait prévu pour l'exécution de *Prométhée* une salle blanche à coupole d'où descendent les couleurs d'en haut. Le choix des couleurs sera dicté par la tonalité et par le timbre des instruments, mais pas par l'échelle des tons. Donc

plusieurs paramètres sont combinés. Notons également que chez Scriabine, comme chez Kandinsky, le rapprochement du son et de la couleur s'éloigne de plus en plus du système des lois physiques et mathématiques pour se rapprocher de la conception d'une simple « analogie » des deux phénomènes au niveau *du pur sensitif*. Souvenons-nous un instant de l'histoire des « instruments de musique des couleurs », ces machines qui projettent des lumières colorées, projection commandées à partir d'un clavier d'orgue, par exemple le clavier oculaire célèbre du Père Castel, de 1734 (mentionné dans *Les bijoux indiscrets* de Diderot). Rappelons-nous également du futuriste Luigi Russolo, peintre et compositeur, qui a l'intention en 1913 d'accomplir la « volupté acoustique » avec une machine à bruits qui peint en même temps des couleurs. On sait qu'il y avait certainement de l'intérêt pour ce genre de machines au Bauhaus, et parmi les dadaïstes.

La partition de *Prométhée* imprimée en 1911 (**Fig. 6**) comporte comme première ligne un « conducteur » spécifique pour la *Luce*. C'est la seule partition dans l'histoire de la musique qui contient une ligne spéciale pour la composante lumineuse. Scriabine avait prévu la construction d'un clavier à couleurs qui exécuterait cette ligne suggérant des correspondances mystiques destinées à susciter chez les auditeurs un « transport » métaphysique progressif. Dans ses mots, il a voulu écrire un « scénario divin » pour que tous les sens soient mis à contribution dans une forme de chorégraphie collective portée par des vibrations (« La *vibration* relie les états de conscience entre eux et constitue leur seule substance »). Mais Scriabine ne verra jamais l'accomplissement de sa « vision » dont le point d'orgue devrait être la liturgie sacrée de son œuvre ultime, le *Mystère*, dont ne subsiste que le livret poétique, un « programme mystique » et cinquante-trois pages d'esquisses musicales.

Tastiera per luce, le *clavier à couleur* est construit par un ami ingénieur Alexandr Mozer. Cet inventeur avait dressé, pour la première exécution de 1911, un schéma d'équivalences entre le cycle des quintes et le spectre des couleurs qui s'avère en réalité bien personnel et arbitraire : *do* est rouge, *sol* est orangé, etc. Plus tard, entre 1911 et 1913, Scriabine change le schéma des équivalences, et il suit Kandinsky qui, à la même époque, associe les couleurs non pas à des notes ni même à la hauteur des notes, mais à des timbres ou à des registres : « le jaune citron blesse l'œil comme le son aigu d'une trompette », écrit Kandinsky, et Scriabine le suit. Le clavier à couleurs de 1911 (**Fig. 7**) servait donc de repère « chromatique » et selon les notes jouées projetait ces couleurs sur un écran, et, plus tard, faisait baigner la salle de concert dans telle ou telle couleur. Tout va changer deux ans plus tard. La partition imprimée de 1911 ne donne pas d'indications dynamiques, seulement les équivalents des notes indiquées sur la première ligne *luce* (chaque fois, une double note, donc une double couleur projetée par le clavier (électrique) à couleur. On a découvert en 1973 à la Bibliothèque nationale de France (Département de musique, Bibliothèque Richelieu), une donation de Sabaneyev, l'ami commentateur de Scriabine. Cette donation consiste entre autres d'un exemplaire de la partition de *Prométhée* annotée en 1913 par S. (la soi-disant « partition

de Paris ») (**Fig. 6**). Là sont indiquées des indications « phénoménologiques » (en russe) tout au long de la première ligne *luce*: « flamme, étincelle, lunaire, transparent, affreux, clément, cascade de feu, formes pointues, obscurité immédiate, montée fantastique, langue de flamme, etc. ». Ces indications de S. ne sont évidemment en rien synesthésiques au sens de Cytowic, et simplement phénoménologiques et analytiques dans le sens qu'elles sont dérivées de la conception mystique et métaphysique du compositeur.

Le *Berliner Philharmoniker* (Claudio Abbado, avec Margaret Algerich, 1992) n'utilise que la partition de 1911, comme toutes les performances de 1911 à 1973. Mais depuis la découverte de la « partition de Paris », les choses changent. Il y a eu par exemple en 2010 une exécution par le *Yale Symphony Orchestra* (avec les étudiants et professeurs de Yale University) qui utilise les annotations de la « partition de Paris ». La partie *luce* est beaucoup plus développée et vraiment impressionnante : les indications phénoménologiques de S. sont utilisées d'une façon beaucoup plus convaincante. Si on a toujours pu dire que la partie *luce* était arbitraire et en fait passablement superflu, on a l'impression avec l'exécution de Yale Symphony Orchestra qu'elle est vraiment une partie intrinsèque de l'œuvre (**III. 8**). Il s'agit dans cette performance d'un « récit métaphysique », d'un libretto mythique et symbolique, qui est en même temps une véritable stimulation multi-sensorielle très convaincante.

III

Scriabine, synesthète ou chromesthète

Un grand nombre de Russes (Scriabine, Rimski-Korsakov, Rachmaninov, Kandinsky...) sont classés parmi les synesthètes ou pseudo-synesthètes. Pour savoir si Scriabine est un vrai synesthète, au sens canonique de Cytowic, il faut faire appel aux témoignages que cet artiste a concédés à des collègues et amis, surtout à son ami Leonid Sabaneyev (décédé en 1968). Sabaneyev discute la synesthésie de Scriabine dans des articles à partir de 1911, et dans son journal (de 1011 à 1915). Une autre source d'information est un entretien de Scriabine avec Charles Myers, un professeur psychologue à Cambridge. Sabaneyev note *in extenso* que Scriabine avait une « imagination sensitive » exceptionnelle et une « excellente oreille ». Scriabine lui-même utilisait dans ces entretiens avec ses deux interlocuteurs, Sabaneyev et Myers, le terme d'« association » pour décrire ses soi-disant synesthésies. Sabaneyev exprime sa propre opinion de la façon suivante: que Scriabine avait sa propre « sémantique des tonalités », son évaluation symbolique idiosyncratique, voire une « esthétique normative » très élaborée. Sabaneyev note que la découverte des « associations » chez Scriabine est personnelle et consciente, même s'il les croit lui-même universelles. Et Sabaneyev n'hésite pas de parler même d'un effet d'autosuggestion! Même réaction de Myers: Scriabine n'a eu qu'une certaine « sensation » de couleur en rapport avec des sons

spécifiques mais pas de véritable perception. Scriabine déduit ensuite la dénomination de cette sensation à partir de sa métaphysique mystique et de sa théosophie. Par conséquent, le jugement de ses deux interlocuteurs est univoque : Scriabine n'est pas un *synesthète* mais un *chromesthète*.

Bibliographie

Chion Michel, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2005.

Cytowic Richard E., *Synaesthesia: a Union of the Senses*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1989 [2002].

D'Udine Jean, *L'orchestration des couleurs*, Paris, Librairie des publications populaires, 1905.

Flournoy Théodore, *Des phénomènes de synopsie*, Paris, Alcan, 1893.

Goethe, Johann Wolfgang, *Farbenlehre*, 1810 [*Théorie des couleurs*, Paris, Editions Triades, 1973/1996]

Illustrations

1 Portrait de Scriabine

2 Jean Deville, *L'enfer*

3 Jean Deville, *Prométhée*

4 Jean Deville, Couverture de la partition de *Prométhée*

5 L'accord « mystique »

6 Partition de 1913

7 Clavier à couleurs

8 Yale Symphony Orchestra, finale de *Prométhée* (7/8 minutes, à partir de 19 :00)