

## Quelques aspects de la couleur dans la musique et la peinture

Cornelia GOGESCU<sup>1</sup>

**Résumé:** *La recherche sur le thème « Quelques aspects de la couleur dans la musique et la peinture » commence par une investigation interdisciplinaire, fondée sur des arguments existants dans l'histoire des arts, la peinture, la création musicale, où l'idée de coloris est présente. Le coloris se révèle être la substance vitale de la création moderne qui surpasse et exprime, dans une infinie diversité d'aspects, la vibration spirituelle des créateurs de différentes cultures, époques et styles. Dans le même contexte on a envisagé l'influence de la couleur et de la lumière dans l'espace musical, des aspects sympathétiques, mais tellement différents.*

**Mots-clé:** *audition colorée, coloris, colorosémantique, correspondance, équivalences, synesthésie, spectre de couleur*

Dans la critique d'art on parle beaucoup sur *le coloris* des tableaux, sur *la palette* de l'artiste (selon la composante chromatique de laquelle on établit les catégories), sur *la gamme chromatique*, propre à un sentiment ou à un autre, sur les correspondances émotives des tons et des nuances utilisés, sur leur chaleur et leur froideur, sur *l'harmonie* chromatique d'une toile, sur les dissonances des couleurs (désirées ou occasionnelles)- des notions utilisées dans le vocabulaire des arts spatiaux, mais aussi des arts temporaires (la peinture et la musique).

La *colorosémantique* est un terme que nous proposons comme relation générique au déchiffrement des symboles et des allégories, des messages secrets ou discrets, des codes représentatifs dont la clé de lecture se trouve dans la conscience visuelle de celui qui aime l'art. Ces codes font partie de la structure des œuvres plastiques, mais ils se reflètent aussi sur la poésie, la littérature et même sur l'architecture, d'autant plus sur la musique.

Par la couleur ou par ses attributions exprimées dans la quantité et la qualité des couleurs, on reconnaît *les messages* qui prennent de différents visages dans la conscience de l'auteur émetteur et du récepteur.

---

<sup>1</sup> *Valahia* University of Targoviste, corneliastoica79@yahoo.com

Le créateur d'art imagine son œuvre comme *la seconde nature*, dont il offre des significations, quelques-unes allant jusqu'à l'idée cosmogénèse. Dans ces œuvres il y a toujours présente *l'harmonie du monde*, mais aussi la richesse infinie de *l'âme humaine*. L'œuvre d'art est, souvent, un traité ou un dictionnaire iconographique où sont répandus les plus importants symboles et leurs significations. Réalisant des images, les créateurs d'arts plastiques ont vécu la certitude de la saturation des couleurs avec des impulsions vers des sensations multilatérales. Parmi les créateurs de toiles, on identifie de nombreux visionnaires du rapport subconscient, conscient et sur conscient, qui entretiennent de liaisons entre les mondes parallèles et en même temps jumelés, qui en appellent aux principes esthétiques et créateurs ayant caractère scientifique et ésotériques.

L'élément spécifique de la colorosémantique est de définir la couleur plastique et musicale comme une qualité compositionnelle du spectre formée de radiations globales, que l'homme ne voit pas et n'entend que sous la forme de sensation. Cette détermination de la couleur comme une caractéristique de la composition du spectre se trouve à la base de la perception des surfaces colorées et à l'identification de leurs différentes qualités.

*Le son*, qui est un faisceau d'harmoniques, c'est une structure homonyme de la couleur, qu'on saisit aussi comme un faisceau. Le cerveau humain distingue ces structures et les transforme en informations et plus tard en *énergies*.

Par la couleur, sonore et plastique, on déclenche des sensations du simple vers le compliqué, qui traduisent globalement et qui génèrent les longueurs d'onde chromatiques et les harmonies des sons fondamentaux, en les transformant dans *des sources des messages artistiques*. Dans la recherche scientifique, ces dimensions chromatiques (plastiques et musicales) ont des interprétations différentes, y compris celles géométriques, réalisées avec des appareils spécialisés. Suivant seulement les arguments des chercheurs, on a l'impression qu'en effet, la réalité est multiple, différenciée, dépourvue de connexion et d'interactivité. D'autre part, on a prouvé, du point de vue expérimentale et esthésiologique que, cette façon de recherche n'est pas évidente pour établir les repères sémantiques que la couleur a aussi dans la peinture que dans la musique et dans le parler expressif. Les peintres, les compositeurs ou les poètes, tous nous font preuve de cette vérité, tous ceux qui ont su donner à la couleur des valences inconnues dans l'univers extérieur que certains esprits supérieurs ont pu identifier comme ce qu'ils ont nommé *la musique de l'univers*.

Dans une définition technique, *la couleur* est «l'impression qualitative, différentielle produite sur l'œil par une lumière grâce aux propriétés de l'œil de refléter des fractions du spectre de lumière réfractées par de différents objets. La couleur impressionne l'ensemble du système visuel. On considère que les êtres vivants ont la propriété de voir en couleur relativement tard sur l'échelle phylogénétique et qu'à sa naissance, le bébé ne voit pas en couleurs, cette capacité se développe relativement après les premiers mois de vie» (Șchiopu 2002, 19).

La *Couleur*, pour Camilian Demetrescu, peut signifier lumière, douleur, accord, teinte, ton local, rêve, mais, dans un seul mot la couleur c'est *l'expression* (Demetrescu 1966, 91), car elle peut être considérée la plus sensible forme de l'expression dans l'art, la puissance de transférer dans le visible les nuances secrètes de la vie affective intraduisibles par mots, par gestes et même par les signes conventionnels du dessin (Demetrescu 1966, 91).

Il y a des analogies entre l'ouïe et la vue, mais celles-ci sont imprécises en ce qui concerne l'élément qui détermine la sensation agréable ou le contraire de celle-ci, mais certaines, quant à la cause des excitants: des vibrations sonores et lumineuses. Ceux-ci sont exprimés du point de vue mathématique en longueurs d'onde ou en fréquences, de même qu'en relations qui s'établissent entre eux, selon les preuves de Max Planck et Leonhard Euler.

On retrouve aussi à *Beethoven* l'association des tonalités et de différents couleurs: *Si mineur avec le noir, Sol majeur avec l'orange*, pendant que *N. Rimski-Korsakov* utilise un autre modèle coloristique correspondant aux tonalités: *Do majeur- blanc, Sol majeur-gris foncé, Ré majeur- jaune, La majeur- rose claire, Mi majeur- bleu, Si majeur-bleu foncé, Fa dièse majeur-vert, Ré bémol majeur- une couleur chaude, La bémol majeur- violet, Mi bémol majeur-gris foncé bleuâtre, Fa majeur- vert.*

Pour mettre en évidence une étroite liaison entre la couleur plastique et celle musicale, Eugène Delacroix collectionne des échantillons de tons à la recherche d'une loi musicale selon laquelle *les intervalles sont plus denses au fur et à mesure que le ton s'élève*. Beaucoup plus avant lui, Léonard de Vinci écrivait:

«Le peintre établit des marches pour les valeurs, des objets de la vue, comme le musicien pour les sons, qui sont unis et joints (assemblés, accouplés), mais ils ont reçu quand même de petits intervalles du son au son, nommés prime, seconde, tierce, quarte, quinte, ainsi de suite, de marche en marche, ayant des noms pour toutes les variations de la voix vers le registre haut et vers le registre bas» .

Marc Havel (dans l'ouvrage *La Technique du tableau*, 1988) souligne la valeur de la comparaison de la peinture avec la musique pour expliquer l'une par l'intermédiaire de l'autre et pour constater que les deux supposent la subordination aux mêmes lois numériques. Il cite P. V. Ganz (l'ouvrage *Musique et couleur*): «Les uns ont voulu comparer les couleurs du spectre visible soit avec les sept tons diatoniques, soit avec les douze marches chromatiques de l'octave. Mais, au-delà de notre division traditionnelle de l'octave, il y en a d'autres: la pentologie chinoise, basé sur des considérations cosmogoniques, conformément auxquelles l'octave se divise en cinq tons principaux, et les couleurs se réduisent à cinq principales.» M. Denis avec Marc Havel ont réfléchi sur *un accord parfait* – hypothèse de travail: *Do= un rouge, Mi= un jaune, Sol= un bleu ou un vert, La= un rouge claire ou un rose.*

En ce qui concerne cette *hypothèse de travail*, Paul Sérusier ne la voit comme réalité, et Prosper Mérimée, grâce aux principes de la physique et de la physiologie concernant les sens humains, avant faire la comparaison de l'harmonie des couleurs du domaine de la musique et de la peinture, formule la conclusion: l'harmonie musicale s'appuie sur le respect rigoureux de certains intervalles établis par la nature entre les sons, dans une manière tellement immuable qu'à la moindre déviation, une oreille sensible est affectée. Dans la peinture, bien que la combinaison des couleurs soit soumise aux lois positives l'harmonie ne résulte pas des intervalles fixes entre les couleurs, et une nuance en plus et en moins entre eux ne fera pas le tableau discordant (Havel 1988, 340).

Dans le domaine des associations des sons-couleurs, *Isaac Newton* est celui qui a introduit le nombre sept. Dans ces premières recherches optiques, il semble qu'I. Newton ait utilisé les prismes qui décomposaient le rayon lumineux en cinq bandes de couleurs larges et en deux bandes de couleurs étroites. Bien qu'il ait constaté ensuite que les différents prismes produisent des spectres différents, sous l'influence de Kepler- qui suivant des lois importantes avec caractère général-il signale une apparente concordance. Au début, il ne parlait que sur cinq couleurs principales: rouge, jaune, vert, bleu, violet et il propose: *Do=rouge, Ré= orange, Mi= jaune, Fa= vert, Sol= bleu, La= indigo, Si= violet*.

*Ulrich Ganz* observe aussi que les relations des nombres proportionnels entre les ondes sonores et celles lumineuses ne peuvent pas être comparées. «Le rapport de l'octave 2/1 se répète dix fois dans l'échelle sonore accessible à l'homme (à partir de 20 000 cycles vibrateurs par seconde), pendant que cette proportion n'est ni atteinte entre le violet le plus foncé et le rouge le plus foncé» (Havel 1988, 346).

Dans les concerts de Rimski-Korsakov, une pièce composée dans la tonalité *Sol* majeur est orange ou marron-dorée, et, jouée en *La* majeur, elle serait associée à la couleur rose. La *sonate de la lune* de Beethoven est aussi écrite en *do* dièse mineur et associée à la couleur blanche-bleuâtre.

Le compositeur Herbert von Karajan sollicitait souvent à l'orchestre des sonorités vert-brillantes, jaune-lumineuses. Liszt s'adressait aussi à l'orchestre: «Plus bleu, messieurs, cette tonalité le demande! Celui-ci est un violet pénétrant, pas tellement rose». (Karajan apud Cristescu 2005, 29)

Carmen Cristescu cite le compositeur et la publiciste Jennifer Paul, qui avouait: «Ma vie entière a été motivée par un arc-en-ciel de couleurs, qui n'appartiennent à l'arc-en-ciel conventionnel limité, mais qui sont parfaitement réelles pour moi. Je ne peux pas exprimer en paroles. Il y a des arcs-en-ciel de textes, aussi des arcs-en-ciel de sentiments et de dispositions» (Paul apud Cristescu 2005, 29).

Pour Amy Beach-compositeur et pianiste américaine (1867-1944)- chaque tonalité avait comme correspondant une couleur<sup>2</sup>.

Carmen Cristescu rappelle aussi les mots du guitariste de jazz Tony de Caprio: «Je peux voir tous les douze sons dans leurs couleurs correspondantes- les analogies<sup>3</sup>. *Do- blanc, Do dièse/Ré bémol- orange, Ré- jaune, Ré dièse/Mi bémol-gris, Mi-noir, Fa-marron, Fa dièse/ Sol bémol-vert-poireau, Sol-vert, Sol dièse/ La bémol-cyclamen foncé, La-bleu, La dièse/ Si bémol- cyclamen-marron, Si-rose*» (de Caprio apud Cristescu 2005, 30).

En ce qui concerne *le procès de synesthésie*, Paul Robertson considérait que *Fa dièse majeur* est une tonalité étrange, et, quant à ce phénomène, il disait qu' «il n'y a pas de doute que les sens puissent nous lier les uns les autres – c'est ce que nous faisons quand on parle de la musique. Le son peut produire des sensations très spécifiques, visuelles, propres à l'émotion etc. Les artistes sont tous des hypersensibles dans le monde de leurs sens et ont de fortes liaisons avec le son et la lumière qu'ils utilisent. La seule question est liée au degré d'objectivité (en quelle mesure nous pouvons être objectifs?)» (Robertson apud Cristescu 2005, 30)

Alexandre Skriabine- fortement influencé par la théosophie courant philosophique contemporain guidé par Helen Blavatsky, réalise la correspondance des émotions- des couleurs (exemple: le rouge= la furie, le jaune=l'intellect, le noir=la haine etc.).

Dans *Prométhée (Le Poème du feu)*, Al. Skriabine réalise des analogies entre les sons rangés de quinte en quinte et les couleurs de l'arc-en-ciel et les sentiments: *Do=la volonté=le rouge, Sol= le chant créateur=l'orange, Ré=la joie=le jaune, La=la substance, le matière=le vert, Si= le rêves=le bleu etc.*

Schröder, dans le troisième numéro de la revue *Tehnum* (1972), exposait la corrélation suivante: *Do=rouge, Sol=bordeaux, RE=rouge clair, La=orange, Mi=jaune, Si=vert, Fa=bleu verdâtre, Ré=bleu, La=bleu indigo, Mi=violet clair, Si=violet, Fa=rouge foncé.*

<sup>2</sup> Dans «Autre contes» concernant la personnalité musicale et les étonnantes habiletés d'Amy comme personne hors du commun, sont présentés presque tous les ouvrages biographiques antérieures. Une telle petite histoire fait référence à l'association de certaines couleurs et de certaines tonalités, réalisée par Amy. Par exemple, Amy demandait à sa mère de chanter de la musique pourprée ou de la musique verte. La même source nous dit que: «La mère d'Amy l'a encouragée de faire des corrélations entre les mélodies et les couleurs bleue, rose, ou pourpre, pour que, peu de temps après, Amy ait un domaine de couleurs plus large, qu'elle associe à certaines tonalités majeurs. C'est ainsi que Do majeur est blanc, Fa diez majeur- noir, Mi majeur jaune, Sol majeur-rouge, La majeur-vert, La bémole majeur-bleu, Re bémole majeur- violet ou pourpre, et Mi bémole majeur- rose. Jusqu'à la fin de sa vie, elle a associé ces couleurs et ces tonalités»- Jeanell Wise Brown, *Amy Beach and her chamber music: biography, documents, style*, Metuchen, N.Y. Scarecrow Press, 1994, apud Carmen Cristescu- oeuvre citée, page 30.

Chez Al. Scriabine, *DO=rouge, Sol=orange, Ré=jaune, La=vert, Mi=bleu, Si=couleur d'azur, Fa=bleu criard, Ré=violet clair, La=cyclamen, Si=bleu d'acier, Fa=rouge foncé.*

Pour le professeur Alexandru Leahu (Leahu 1993, 139), en ce qui concerne la musique d'Alexandr Scriabine, en découvre l'idée suivante:

«L'interpénétration du son et de la lumière, voilà l'une des préoccupations qui rapproche Scriabine des musiciens contemporains. Prométhée, le Poème du feu et l'utopique Mystère qui se réalise dans l'imagination de l'artiste devaient effacer les frontières entre les sources différentes d'information sensorielle. Le Poème du feu, se basant sur des projections colorées, obtenues avec un clavier de lumières, Le Mystère (une sorte de drame wagnérien sur amplifié)- par une coopération des symphonies de lumières et de parfums, auxquelles se serait ajouté l'eurythmie des mouvements scéniques près de la féerique ambiance, tout à fait irréalisable!... C'était le rêve d'un art total, que probablement le cinématographe, la stéréophonie et la technique électronique d'aujourd'hui l'auraient pu concrétiser d'une certaine manière. Il semble que pas l'avidité du spectacle, mais une hypersensibilité accompagné de la résonance simultanée des stimuli dans des zones différentes de la perception se trouvaient à la base de ces tentatives utopiques. Grâce à Messiaen-artiste avec lequel il avait des affinités à plusieurs égards-on apprend que certains complexes de sons et des sonorités sont liés aux groupes de couleurs, mais le privilège de les saisir appartient aux compositeurs».

Une sorte de volonté de magie transforme chaque œuvre d'Alexandr Scriabine dans un acte rituel, destiné à exorciser au moins un morceau de ses visions, dans laquelle-on dit les vers de Charles Baudelaire- *Le parfum et la couleur et le son se répondent dans une métamorphose mystique des sens fondus dans un seul sens.*

En ce qui concerne l'association couleur-musique dans la création d'Olivier Messiaen, le professeur Alexandru Leahu considère que celui-ci est parmi les quelques artistes qui ont une acuité inhabituelle dans la compréhension des correspondances synesthésiques. L'audition colorée ne provient pas chez O. Messiaen des causes physiologiques qui provoquent d'habitude chez certaines personnes ce qu'on nomme *synopsie*. Il s'agit d'une projection intérieure spontanée qui relève les affinités profondes qui se trouve entre les accords et les affinités profondes qui se trouvent entre les accords et les couleurs. «Certains complexes de sons et de sonorités sont lié pour moi aux complexes de couleurs et c'est ainsi que je les utilise dans ma musique, jointes, en les mettant en valeur les unes par le biais des autres, de même qu'un peintre qui souligne la couleur par sa complémentaire.» (Messiaen, apud Leahu 1993, 134) Le compositeur même se définit *synesthète* beaucoup de ses compositions – *Oiseaux exotiques, Ascension, Les Couleurs de la*

*Cité Céleste* – sont centrées sur l'obtention des peintures par l'intermédiaire des sons, utilisant certaines notes pour produire des séquences et des mélanges de certaines couleurs.

O. Messiaen identifie la correspondance modules-couleurs; le deuxième module est équivalent aux nuances de violet, de bleu, de pourpre violacée; le troisième module est équivalent à la couleur orange ayant des pigments rouges et verts, avec des taches dorées, avec du blanc laiteux ayant des réflexes irisés comme des opales!

Quant aux *Couleurs de la Cité Céleste*, celles-ci sont notées même dans la partition d'orchestre; c'est ainsi; le chef d'orchestre connaît quand il devra obtenir des cuivres une sonorité rouge, des bois-une sonorité bleue; ainsi de suite.

Ex. 1: Olivier Messiaen – *Couleurs de la Cité Céleste*

L'une des cinq *Haikai* est considérée par le compositeur une œuvre verte, rouge, dorée et bleue, auxquelles on a ajouté des couleurs comme: violet lyla, pourpre violacée, utilisant des combinaisons différentes et des timbres instrumentaux.

En ce qui concerne l'ouvrage *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, Messiaen croit que le thème de l'homophonie est d'un *gris bleu d'acier* traversé par le rouge et l'orange intense, d'un violet- muove taché de marron rouge brique et entouré de pourpre, les accords de la voix supérieure dans le sixième module, la troisième transposition (le tableau cinq- *Regard du Fils sur le Fils*)- ont un *coloris jaune transparent*, ayant des réflexes mauve, avec des coins bleus de Prusse et brun violacé, et la couleur du quatrième module, la quatrième transposition- la voix moyenne- correspondent au violet du pétunia.

Quant à la vision harmonique de l'ouvrage, les compositeurs affirme: «Mon secret désir de somptuosité féerique dans l'harmonie m'a dirigé vers des épées de feu, des étoiles filantes, la chaleur du bleu- orange, l'entière palette de turquoise, violet et toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. C'est aussi l'instinct de l'harmonie naturelle et véritable qui peut être tout seul chargé.» (Messiaen, apud Cristescu

2005, 33) Conformément à Alexandr Skriabin, entre les sons et les couleurs s'établissent des rapports d'une manière mystérieuse.<sup>4</sup>

Carmen Cristescu, dans l'œuvre *Sons-Couleurs* (2005) aborde le problème de la corrélation des sons musicaux et des couleurs du spectre pour la première fois en Roumanie, quoi que dans les recherches internationales on avait beaucoup écrit sur ce thème, mais se référant exclusivement à la façon dans laquelle les associations de sons et de couleurs se manifeste dans la création musicale, dans le phénomène artistique, comme produit syncrétique ou dans le phénomène de la synesthésie, qui a constitué un thème intensément étudié par les psychologues pendant les deux dernières décennies. *La musique colorisée est un symptôme mineur d'un mal plus général, une hystérie de la fin du millénaire* (Cristescu 2005, 4).

La relation sons/tonalités –couleurs a supposé plusieurs recherches dans le temps, qui varient d'une étape à l'autre de l'histoire de la culture, mais aussi d'un chercheur à l'autre.

En 1888, Vincent van Gogh écrivait à sa sœur, Wil:

«À présent la palette est colorisée d'une façon distincte- bleu comme le ciel, orange, rose, vermillon, jaune lumineux, vert lumineux, rouge comme le vin violet. Mais en intensifiant les couleurs on arrivait à la tranquillité et à l'harmonie. Quelque chose de similaire avec ce qui se passe dans la musique de Wagner qui, même si elle est chantée par un grand orchestre, n'est pas moins intime, apparaît dans la nature». (De brieven van Vincent van Gogh, 1888, apud Cristescu 2005, 13)

Quant au *Cercle des sons et des couleurs* de Newton, en 1997, Niels Hutchinson précisée le fait que Newton, au début, a noté dans le spectre 11 couleurs, que, plus tard a réduits à cinq nuances fondamentales. Dans le cadre de l'*Optique* (1704), ont été ajoutés l'orange et l'indigo, pour créer l'arc-en-ciel sept échelles musicales médiévales. C'ainsi que l'accord de la tonique de base a été réalisé par les couleurs primaires- le rouge, le jaune, le bleu. Les autres couleurs ne s'harmonisaient pas, pendant que l'intervalle de quinte (comme rouge et bleu) était conçu comme harmonieux comme dans la musique, C'est de là que résulté **le premier code musique- couleur**.

En 1919, les tableaux de «musique colorisée» de Roy de Maistre ont apparu, pendant que à Sidney a eu lieu une exposition controversée- «La couleur dans l'art». L'un des participants, le musicien et le peintre Roy de Maistre présentait *L'étude nature morte dans le bleu-violet mineur*- dans laquelle utilisait un sujet réaliste, mais les couleurs étaient choisies comme équivalents des notes qui s'harmonisaient: bleu-

<sup>4</sup> On croit que c'est endroit que l'idée a été prise par l'Ordre des Rose cruciens et d'autre; par exemple, Charles H. Lucy croyant que les unes des relations synesthésiques établies entre couleurs et tonalités; accords ou pièces sont déterminées par les associations des auréoles ou des idées subjectives conformément à Carmen Cristescu, oeuvre citée, page 34.



violet était l'équivalent de *Fa dièse*, donc au tableau correspondait la tonalité *Fa dièse mineur*.



Ex.2. Roy de Maistre – *Etude sur nature morte en vert-violet mineur* (1952)

Dans la musicologie et la critique musicale apparaissent suivent des expressions comme *une mélodie colorée*, *une couleur orchestrale*, *la palette des couleurs d'un instrumentiste*, *l'harmonie*. Le terme de *couleur* est associé à presque tous les composants de la composition: mélodie, harmonie, instrumentation etc., mais il est utilisé aussi pour caractériser une interprétation. Des quatre qualités du son (la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre), *le timbre* est celui qui constitué un élément identifiant pour la première fois dans la conscience des gens, en faisant l'association avec la source sonore du fragment musical écouté. Conformément aux mesures des laboratoires acoustique, le timbre dépend de: *la hauteur du son* ; *son intensité et l'intensité des harmonies partielles*, *des sons partiels non-harmoniques de la durée*- facteur qu'a une influence sur les autres.

Le timbre est aussi le produit complexe des composants de la hauteur, l'intensité et leur évolution dans le temps (Niculescu 1980, 256).

Dans le domaine musical, la notion de *couleur* est utilisée parallèlement avec *le timbre*. Conformément aux conclusions de certains chercheurs, on peut établir des correspondances entre la perception des couleurs (de la lumière) par le biais de *la vue* et la perception des sons (du timbre) par l'intermédiaire de *l'ouïe*. Il y a une équivalence entre le rôle joué par la couleur dans le cadre des objets et le rôle joué par le timbre dans *la couverture* des sons.

Les couleurs tout aussi comme les sons sont dues à certaines vibrations (optique et acoustique) situées aux niveaux différents sur l'échelle *des ondulations de l'univers* (Ştefan Niculescu, 1980) qui *présente la même continuité absolue et arithmétique*.

Dans l'étape actuelle des chercheurs ne peut pas s'expliquer la sensation entre la sensation optique et celle sonore (réaction psychique) mis on constate certaines analogies entre le timbre spécifique d'un instrument et d'une couleur: *la trompette=rouge*, *le hautbois= gris*, *le clarinette=jaune*. Il y a une analogie entre les sens, en fonction des traits psychiques individuels et de *la conversion* des voyelles en couleurs.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud – l'auteur du poème *Voyelles*: a=brun, e=blanc, i=rouge, u=vert, o=bleu.

Wassily Kandinsky réalise les correspondances couleur-la hauteur du son musical, aussi comme les analogies couleur-timbre musical, conformément à sa conception, le son de la flûte est bleu, mais les sons du violoncelle, de la contrebasse, de l'orgue étaient bleu de plus en plus foncé.<sup>6</sup>

Dans la conception de Ștefan Niculescu, les associations entre les sensations lumineuses et celles sonores sont subjectifs, arbitraires, sans justification scientifique.

*L'imagination musicale* conduit à l'apparition de certains états et processus qui en réalité ont un statut spécial. Elle mène vers l'apparition de certains canaux de communication, de même que l'apparition de certaines analogies (par exemple la vue-l'ouïe). Le point commun de départ pour les sensations auditives et visuelles est **la vibration**. Grâce à celle-ci l'existence de **la visualisation** est possible, cela comprend non seulement «l'entière variété du monde visible, mais aussi ce milieu qui fait possible la compréhension du monde environnant et à l'aide de l'organe de sens spécifique (l'œil). Ce milieu est composé de *lumière, d'obscurité et de formes* qu'on perçoit d'abord comme appartenant au monde visuel, pour qu'ensuite on découvre aussi les caractéristiques propres» (Dediu 2000, 16), qui sont visibles grâce à la présence de la lumière et aux conséquences de l'existence de celle-ci ou auditif, par l'apparition de *la correspondance métaphorique* (Dediu 2000, 16) de ces deux mondes-visuel et sonore; dont l'intermédiaire- la métaphore- tient du domaine de l'impossible.

## Bibliographie

- Cristescu, Carmen. 2005. *Sons-couleurs*. Bucarești: Editura Națională de Muzică.
- Dediu, Dan. 2000. *Radicalisation et guérille. Etudes d'esthétique et de pensée musicale*. Bucarești: Université de Musique.
- Demetrescu, Camilian. 1966. *Le couleur- l'esprit et la rétine*. Bucarești: Editura Meridiane.
- Havel, Marc. 1988. *La technique du tableau*. Bucarești: Editura Meridiane.
- Leahu, Alexandru. 1993. *Genèse, éthos et style dans l'art instrumental*. Thèse de doctorat. Bucarești.
- Niculescu, Ștefan. 1980. *Réflexions sur la musique*. Bucarești: Editura Muzicală.
- Șchiopu, Ursula. 2002. *La psychologie des arts*. Bucarești: Editura Humanitas.

---

<sup>6</sup> La relation de Kandinsky avec la musique suppose une réponse synesthésique à l'oeuvre *Lohengrin* de Wagner: «J'ai vu toutes mes couleurs dans ma mémoire; elles se trouvaient devant mes yeux. Des lignes sauvages; presque folles, étaient ébauchées devant moi» - W. Kandinsky – apud Carmen Cristescu – œuvre citée, page 19.