

Fouillis d'arcs-en-ciel : la couleur dans l'œuvre théorique et musicale d'Olivier Messiaen

Écrire une musique qui soit un sang nouveau, un geste signé, un parfum inconnu, un oiseau sans sommeil. Une musique vitrail, un tournoiement de couleurs complémentaires. Une musique qui exprime la fin du temps, l'ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et théologiques. Un arc-en-ciel théologique¹.

« Lorsque j'entends ou lorsque je lis de la musique (en l'entendant intérieurement), je vois dans ma tête des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons² ». Olivier Messiaen (1908-1992) a conçu sa poétique à partir de la correspondance entre couleurs et sons : un accord musical produisait dans son cerveau un complexe de couleurs très précis. Ce travail tentera de faire la lumière sur cet aspect fondamental du processus créatif d'Olivier Messiaen, qui fait encore aujourd'hui débat : peut-on parler, au sujet de sa synesthésie, de « lubie³ », comme l'ont fait certains détracteurs ? Face à la précision, qui s'étale sur plusieurs dizaines de pages⁴, avec laquelle Messiaen a transcrit la correspondance couleurs-sons, peut-on raisonnablement douter de la véracité de cette vision qui paraît magique aux yeux de ceux qui en sont dépourvus ? Nous tenterons également de montrer à quel point la couleur irrigue non seulement le travail compositionnel de Messiaen, mais aussi son imaginaire et sa perception du monde.

¹ Olivier Messiaen dans une citation reprise par MASSIN, Brigitte, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence : Éditions Alinéa, 1989, p. 90.

² MESSIAEN, Olivier, *Conférence de Kyoto*, Paris : Leduc, 1988, p. 6.

³ Voir l'article de Thomas Lacôte : « Olivier Messiaen et la couleur : vision ou lubie ? » (1/2 et 2/2), article en ligne. URL : <https://phtoggos.wordpress.com/2019/05/01/olivier-messiaen-et-la-couleur-vision-ou-lubie-1-2/>. Consulté le 14 mars 2021.

⁴ En particulier dans MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome VII, Paris : Leduc, 2002. Face à cette précision et à cette imagination foisonnante, Claude Samuel répondait à Messiaen : « vos descriptions sont d'une précision impressionnante, comme si vos observations colorées étaient moins subjectives que scientifiques ». Voir MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur, nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris : P. Belfond, 1986, p. 69.

L'apport de l'art pictural : l'arc-en-ciel, de l'œil à la note

Dans les écrits et les interviews de Messiaen, il est intéressant de constater qu'un certain nombre d'œuvres d'art sont constamment citées. Messiaen paraît avoir été bouleversé par un nombre réduit d'œuvres d'art, qui l'ont marqué pour le reste de sa vie. Afin de comprendre le rapport son-couleur caractéristique de sa poésie, il paraît indispensable de s'attarder tout d'abord sur ces œuvres et d'étudier les descriptions que le compositeur en a données.

- 1) Les vitraux des la Sainte-Chapelle, des cathédrales de Chartres et de Bourges (XIII^e-XIV^e siècles).

« Vers l'âge de dix ans, j'ai vu pour la première fois les vitraux de la Sainte-Chapelle à Paris, et ces vitraux me marquèrent à vie⁵ ».



⁵ *Conférence de Kyoto, op. cit., p. 5.*

Dans la conférence que Messiaen prononça à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977, un passage très suggestif évoque la technique des maîtres verriers qui a pour objectif d'éblouir l'observateur :

Il y a d'abord une foule de personnages, grands et petits, qui nous racontent la vie du Christ, de la Sainte Vierge, des Prophètes et des Saints : c'est une sorte de catéchisme par l'image. Ce catéchisme est enfermé dans des cercles, des écus, des trèfles, il obéit au symbolisme des couleurs, il oppose, il superpose, il décore, il instruit, avec mille intentions et mille détails. Or, de loin, sans jumelles, sans échelles, sans qu'aucun objet ne vienne au secours de notre œil défaillant, nous ne voyons rien ; rien qu'un vitrail tout bleu, tout vert, tout violet. Nous ne comprenons pas, nous sommes *éblouis* !⁶

Les vitraux n'incarnent-ils pas le mystère de la foi, la vérité trop éblouissante qui ne peut être saisie par l'intellect humain ? Nous pensons de suite à la poétique de l'indicible chez Dante Alighieri. En voyage vers le Paradis, Dante lutte contre les limites de la parole qui ne peut décrire convenablement les visions du poète, visions éblouissantes par leur excès de vérité. Dans l'imaginaire de la *Commedia*, comme dans la poétique des vitraux, vérité et lumière sont associées ; lorsqu'elles deviennent insoutenables au regard humain, Dante baisse le regard :

Poi, come più e più verso noi venne
l'uccel divino, più chiaro appariva:
per che l'occhio da presso nol sostenne,
ma chinail giuso; e quei sen venne a riva
con un vasselto snelletto e leggero,
tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva⁷

Messiaen se dit voué au violet, couleur dont il partage la prédilection avec Claude Debussy⁸. Les vitraux gothiques le fascinaient pour cette capacité à créer un reflet violet par juxtaposition du rouge et du bleu : « entre les trèfles, les cercles ou les losanges de plomb qui entourent les personnages colorés, il y a généralement un petit tapis de croix rouges sur fond bleu ou de croix bleues sur fond rouge, ce qui donne à tout le vitrail une transparence violette. De loin, l'œil ne distingue ni les personnages ni les croix, il ne voit plus qu'un immense violet⁹ ».

⁶ MESSIAEN, Olivier, *Conférence de Notre-Dame*, Paris : Leduc, 1978, p. 12.

⁷ Dante Alighieri, *Purgatorio*, chant II : « Puis, comme plus il venait vers nous / l'oiseau divin [il s'agit de l'ange nocher], plus il resplendissait ; / l'œil ne pouvant le soutenir de près, / s'inclina ; et lui s'en vint à la rive / sur un bateau si svelte et si léger, / que l'eau ne faisait que l'effleurer » (traduction de Marc Mentré, en ligne : <https://ladivinecomédie.com/la-divine-comédie/purgatoire/chant-ii>).

⁸ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur*, op. cit., p. 67.

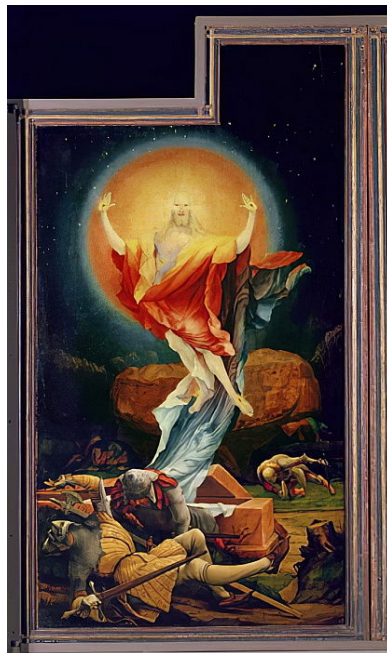
⁹ *Ibid.*, p. 67.

2) Fra Angelico, l'Annonciation du couvent San Marco de Florence (vers 1437)



De cette œuvre, Messiaen retient tout particulièrement « les ailes quinticolores » de l'ange et les « couleurs suaves »¹⁰. Il s'inspire de cette fresque pour la conception du costume de l'ange dans son opéra *Saint François d'Assise* (1983). C'est l'effet d'arc-en-ciel des plumes de l'ange qui attire Messiaen, qui dit avoir également visité la basilique San Francesco à Assise, avec les fresques de Giotto, lors de la période de composition de son opéra.

3) Mathias Grünewald, La Résurrection du retable d'Issenheim (1512 et 1516)



¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

Ce polyptique à doubles volets comporte plusieurs scènes et thématiques : la crucifixion avec saint Antoine et saint Sébastien, lorsque le retable est fermé ; dans une première ouverture, l'Annonciation et la Résurrection ; l'ouverture complète permet d'admirer la sculpture de saint Antoine entouré de saint Augustin et saint Jérôme par Nicolas de Haguenau ainsi que des scènes de la vie de saint Antoine (celle de droite est particulièrement frappante en raison de la représentation de monstres abominables qui rappellent l'imaginaire grotesque de Jérôme Bosch). Le panneau de la Résurrection, avec le triomphe éblouissant du corps du Christ ressuscitant, a été révélateur pour Messiaen, au point de le pousser à identifier l'effet produit par ce tableau à l'objet de sa recherche compositionnelle. Sortant du tombeau, le Christ semble s'envoler soudainement. Grönwald utilise la lumière pour marquer le passage brutal de la mort à la vie :

Le Christ entraîne le linceul et une sorte d'arc-en-ciel se forme entre le Christ et le linceul. C'est un jaillissement de couleurs qui partent du visage du Christ, inondent le linceul et toute la partie supérieure du tableau. L'effet produit est stupéfiant. J'ai souvent, mais en vain, essayé de le reproduire dans ma musique¹¹.

4) Robert Delaunay : *Rythme, joie de vivre* (1930)



Brigitte Massin raconte dans son ouvrage qu'Olivier Messiaen, qui possédait des œuvres de Sonia Delaunay, lui fit éprouver le principe de complémentarité des couleurs dans sa maison, à l'emplacement d'un tapis rouge. Fixant le bord du tapis rouge, une ligne verte se créait. Dans la conférence de Notre-Dame, Messiaen revient sur cette expérience (cette fois avec un cercle rouge posé sur une feuille blanche) : il observe que le blanc se recouvre « d'un

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

flamboiemment vert, un flamboiemment spasmodique, qui jaillit, s'éteint, et rejaillit, et donne un vert claire d'une incomparable beauté (un peu comme l'émeraude, la diopase ou certaines opales)¹² ». Delaunay travaillait avec les couleurs complémentaires. De même, Messiaen écrivit à propos de ses préludes pour piano (1929) : « j'étais arrivé [...] à opposer des disques de couleurs, à entrelacer des arcs-en-ciel, à trouver en musique des couleurs complémentaires¹³ ».

5) Charles Blanc-Gatti, *Saint-Saëns, Le Rouet d'Omphale* (1931)



Blanc-Gatti, dont des œuvres décoraient la maison de Messiaen, est mentionné dans une très grande partie des écrits de ce dernier. Dans ses entretiens avec Claude Samuel, Messiaen évoque la synesthésie de Blanc-Gatti et ses tableaux qui fixent sur une toile « un moment très bref, très fugitif, des couleurs ainsi entrevues, car, bien entendu, dans ce cas précis les couleurs tournent, et bougent, et se compénètrent exactement comme les sons¹⁴ ». La synesthésie de Blanc-Gatti était similaire à celle de Messiaen : dans une peinture qui représente un orgue « on voit, dans son tableau, des tuyaux d'orgue, mais ces tuyaux sont entourés d'étranges cercles colorés qui sont la musique de l'orgue : il a donc peint ce qu'il voyait¹⁵ ». Messiaen cependant insiste sur la complexité de sa propre synesthésie, non sans jeter une certaine obscurité dans des passages parfois difficiles pour le lecteur¹⁶. En effet, il

¹² *Conférence de Notre-Dame, op. cit.*, p. 9. Messiaen possédait également une collection de pierres précieuses.

¹³ MASSIN, Brigitte, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur, op. cit.*, p. 42.

¹⁵ *Conférence de Notre-Dame, op. cit.*, p. 8.

¹⁶ Dans d'autres passages, concernant la vision colorée, il parle au contraire de « sixième sens, que chacun possède, et dont on peut acquérir la maîtrise à force de concentration ». Voir MASSIN, Brigitte, *op. cit.*, p. 43.

serait question de « couleurs intellectuelles¹⁷ », visibles « par l'œil de l'esprit¹⁸ ». Nous trouvons ailleurs la même conception de couleurs vus « intellectuellement, pas par les yeux¹⁹ ». Il semble difficile de saisir cette nature intellectuelle de la synesthésie chez Messiaen : s'il ne voyait pas de couleurs projetées sur le réel (comme c'était le cas pour Blanc-Gatti²⁰), comment pouvait-il voir (ou *percevoir*) autrement des couleurs ? Lorsque Claude Samuel lui demandait si cette correspondance son-couleur était vérité scientifique ou appréciation subjective, Messiaen répondait qu'elle reposait « sur une vérité scientifique altérée par la personnalité de celui qui subit le phénomène, à laquelle s'ajoute aussi une part d'imagination, d'influence littéraire très difficile à déceler²¹ ».

La prédilection pour l'arc-en-ciel et la compréhension du phénomène des couleurs complémentaires, visibles dans l'art pictural, sont fondamentales selon Messiaen pour la compréhension de sa musique (et de la musique en général, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant). À travers l'éblouissement qu'elle nous apporte, la musique colorée « excite notre imagination, accroît notre intelligence, nous pousse à dépasser les concepts, à aborder ce qui est plus haut que le raisonnement et l'intuition, c'est-à-dire la foi²² ». Compositeur fervent catholique, Messiaen ne pouvait rester indifférent vis-à-vis de l'Apocalypse et de ses images colorées extrêmement puissantes :

« Un trône était placé dans le ciel et, siégeant sur le trône, Quelqu'un... Celui qui était assis est comme une pierre de jaspe et de cornaline, et un arc-en-ciel encercle son trône, pareil à l'émeraude²³ ». On remarquera ici que la Divinité n'est pas nommée, et que l'éblouissement reçu produit une résonance de complémentaires : le jaspe et la cornaline sont rouges, l'arc-en-ciel qui flamboie autour de ce rouge est vert, vert comme l'émeraude²⁴.

Il nous revient à présent d'étudier comment, à partir de la vision colorée et de la polychromie de l'arc-en-ciel, Messiaen construit sa musique colorée.

¹⁷ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur*, op. cit., p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Conférence de Kyoto*, op. cit., p. 6.

²⁰ Messiaen dit que son ami souffrait de « synopsis », c'est-à-dire d'un « dérèglement des nerfs optique et auditif qui lui permettait de voir des couleurs lorsqu'il entendait des sons. Ces couleurs se superposaient au milieu ambiant ». Voir *Conférence de Notre-Dame*, op. cit., p. 7.

²¹ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur*, op. cit., p. 45. Intéressante cette allusion aux références littéraires qui viendraient façonner, nuancer la vision colorée.

²² *Conférence de Notre-Dame*, op. cit., p. 14.

²³ Apocalypse 4, 2.

²⁴ *Conférence de Notre-Dame*, op. cit., p. 12-13.

De la synesthésie son-couleur à la construction d'une poétique musicale

Comment la vision colorée qui habitait l'imaginaire de Messiaen se traduit-elle en musique ? Messiaen lui-même parle de « traduction²⁵ » de la couleur au son. Le problème de la création artistique est en grande partie celui de la forme : comment, à partir d'un matériau donné, parvient-on à créer un objet cohérent²⁶ ? La réponse de Messiaen réside en l'emploi de modes particuliers, dits à *transposition limitée*. Il s'agit d'échelles (peu utilisées avant, voire nouvelles) qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois, avant de retomber sur l'échelle de départ²⁷. Messiaen préférerait parler de « couleurs harmoniques » plutôt que de gammes ou d'échelles :

On a souvent cité mes « modes à transposition limitée » comme des gammes. Ce ne sont pas des gammes, mais des couleurs harmoniques. [...] J'ai utilisé dans mes œuvres un très grand nombre de complexes de sons qui sont en même temps des complexes de couleur. [...] Les modes sont des lieux colorés, des petits pays colorés, où la couleur générale reste la même tant que l'on ne change pas de mode ou de transposition²⁸ ».

Les modes doivent donc davantage être compris comme des « lieux colorés » (dans une acception plutôt debussyste) ; ils n'ont pas nécessairement de note tonique ni de finale, car leur critère de classification est lié à l'univers coloré auquel ils donnent vie. Messiaen précise qu'il est « puéril d'attribuer une couleur à chaque note. Ce ne sont pas les sons isolés qui engendrent des couleurs, ce sont les accords ou mieux les complexes de sons. Chaque complexe de sons a une couleur bien définie²⁹ ». L'utilisation de modes définis permet donc à Messiaen de composer une musique capable de créer des palettes de couleurs homogènes ; la transposition de ces modes modifie les couleurs résultantes. Le passage des octaves aiguës

²⁵ « J'essaye, en effet, de traduire en musique des couleurs ». MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur*, op. cit., p. 43.

²⁶ Comme l'écrivait Anton Webern à propos de la composition musicale : « Nous avons pour cela un terme précis : la *compréhensibilité*. Le principe suprême de toute présentation d'une idée est la loi de la compréhensibilité. Il est clair que cela doit être la loi suprême. Que faut-il pour qu'une idée musicale soit compréhensible ? Voyez-vous, tout ce qui s'est passé aux diverses époques vise cet unique but ». Voir WEBERN, Anton, *Les chemins vers la nouvelle musique et autres écrits*, Genève : Editions Contrechamps, 2008, p. 53.

²⁷ Le prélude « La colombe » (1929), par exemple, utilise en grande partie le mode à transposition limitée n° 2. <https://www.youtube.com/watch?v=YdaT3qr7NsI>

²⁸ *Conférence de Kyoto*, op. cit., p. 7-8.

²⁹ *Conférence de Notre-Dame*, op. cit., p. 10. Mais, comme le rappelle Thomas Lacôte (art. cit.), « il y a ensuite un pas, et non des moindres, à franchir entre l'affirmation « cet accord a une couleur », et « cet accord a (ou est !) cette couleur-là » et à la nommer ».

vers les graves n'altère pas la couleur mais génère un assombrissement³⁰. Nous pouvons avancer l'hypothèse que la musique de Messiaen était destinée à rester dans l'orbite des agrégats harmoniques « traditionnels » basés sur la superposition de tierces, car, pour Messiaen, « le phénomène de la résonance naturelle présente une analogie avec le phénomène des couleurs complémentaires, en ce sens que l'un agit sur notre oreille, l'autre sur nos yeux³¹ ».

Modes à transposition limitée, agrégats sonores, combinés avec la notion de rythme, constituent les piliers de la poétique musicale de Messiaen, qui vise à donner « des sensations colorées [aux] auditeurs, devenus peut-être auditeurs-voyants³² ». Pour Messiaen, la couleur est importante au point de devenir le paradigme d'appréciation de l'histoire de la musique : « il n'y a pas de musicien modal, de musicien tonal, de musicien sériel. Il y a seulement des musiques colorées et des musiques qui ne le sont pas³³ ». La musique étant composée de sons en mouvement, les couleurs vont elles aussi s'entrechoquer, se superposer, donnant « des arcs-en-ciel entremêlés, des spirales bleues, rouges, violettes, oranges, vertes³⁴ ». Par le son-couleur, l'auditeur de Messiaen peut espérer saisir des éclats de la vérité ultime, cette vérité chrétienne qui obséda le compositeur tout au long de sa vie :

Et plus les sons frappent et choquent notre oreille intérieure, plus ces choses bariolées émeuvent et irritent notre œil intérieur, plus s'établit le contact, le rapport (comme disait Rainer Maria Rilke) avec une autre réalité : rapport si puissant qu'il peut transformer notre « moi » le plus caché, le plus profond, le plus intime, et nous fondre dans une Vérité plus haute que nous n'espérions pas atteindre³⁵.

Le lien son-couleur ne semble pas réversible : Messiaen ne donne aucune indication sur la manière de fabriquer du vert ou du rouge à partir d'un agrégat sonore. La tâche de fabriquer un « nuancier musical » qui restitue les procédés de Messiaen semble donc impossible.

Thomas Lacôte avance l'hypothèse que la couleur serait pour Messiaen un outil pour qualifier les agrégats sonores de la manière la plus précise possible. En effet, dans le domaine

³⁰ *Conférence de Notre-Dame, op. cit.*, p. 10.

³¹ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur, op. cit.*, p. 66. La résonance naturelle produit une série de sons complémentaire dits « harmoniques », dont les premiers sont situés à l'octave, à la quinte et à la tierce.

³² MESSIAEN, Olivier, *Traité, op. cit.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 97. Messiaen ne se prive d'ailleurs pas de certains commentaires envenimés sur les goûts de ses contemporains : « la couleur violette et le sol majeur font une dissonance absolument épouvantable ! », voir MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur, op. cit.*, p. 45. Dans le *Traité, op. cit.*, p. 98, il parle de « musiques sales, grises, boueuses » qui lui étaient insupportables.

³⁴ *Conférence de Notre-Dame, op. cit.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

musical, l'impasse est souvent au rendez-vous lorsqu'il s'agit d'opérer une translation entre son et parole. C'est pour cette raison que Claude Lévi-Strauss considère le langage musical comme un produit avant tout culturel ; pour décrire un passage musical ou un timbre, Verlaine et Berlioz doivent se livrer aux métaphores :

Nous ne décrivons pas de la même façon les nuances des couleurs et celles des sons. Pour les premières, nous procédons presque toujours à l'aide de métonymies implicites, comme si tel jaune était inséparable de la perception visuelle de la paille ou du citron [...] Tandis que le monde des sonorités s'ouvre largement aux métaphores. À preuve : « les sanglots longs des violons – de l'automne », « la clarinette, c'est la femme aimée », etc.³⁶

Les sons comme grammaire de base étant un produit culturel (par rapport aux couleurs qui ne le sont pas), la musique serait alors en elle-même « libre de liens représentatifs ». Messiaen aurait profité de la grande richesse du vocabulaire coloré pour tenter de s'affranchir de l'impasse métaphorique à laquelle se heurtent ceux qui manient le langage musical :

[Il s'agit] de chercher, dans le cas de Messiaen, une traduction de la multiplicité des individualités harmoniques en se servant de l'extrême richesse du vocabulaire associé aux couleurs, et à leurs infinies nuances. Il s'agit aussi pour lui d'affirmer la permanence de cette traduction tout en la formulant : non pas sensation fugace mais identité discernée et dévoilée, aspirant à devenir communicable à tout un chacun³⁷.

Le vocabulaire de la couleur serait donc pour l'harmonie l'équivalent du neume pour la mélodie, « un outil de lecture surplombant toutes les catégories historiques et dépassant les outils de lecture hérités, périmés ou imprécis, impuissants à dire autant la complexité des objets et des phénomènes que la profondeur et l'intensité de l'expérience intérieure³⁸ ».

³⁶ LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Librairie Plon, 1964, p. 30. Lévi-Strauss cite *Chanson d'automne* de Verlaine et une image de Berlioz, qui écrit dans son *Traité d'instrumentation et orchestration* (1844) : « les nombreux unissons de clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus ».

³⁷ LACOTE, Thomas, *art. cit.*

³⁸ BALMER, Yves, LACOTE, Thomas et BRENT MURRAY, Christopher, *Le modèle et l'invention, Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon : Symétrie, 2017, p. 575.

Inventarium des couleurs dans la poésie d'Olivier Messiaen : les couleurs des modes à transposition limitée

1) Préambule méthodologique et tableau par hyperonymes

Afin de dresser un tableau non exhaustif de l'utilisation du vocabulaire coloré dans l'œuvre d'Olivier Messiaen, j'emprunte la grille de classification par « niveaux de complexité » proposée par Elodie Ripoll³⁹ :

1er niveau : *basic color term* / hyperonyme (jaune)

2e niveau : recours à la qualification (jaune clair)

3e niveau : hyponyme (safran)

4e niveau : indéfinis (jaunâtre)

Autre niveau : saturation / parachromatique (jaune intense / jaune mat)⁴⁰

Un tableau par hyperonymes et par niveaux de complexité est proposé. Pour simplifier l'indication des références aux trois sources étudiées, le code utilisé est le suivant :

- *Conférence de Kyoto* : A
- *Conférence de Notre-Dame* : B
- *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome VII : C

Les couleurs mixtes (juxtaposition d'hyperonymes) ont été ignorées (ex : bleu gris, blanc rose, rouge orange, gris rose, ... ; Messiaen n'utilise pas de trait d'union entre les deux substantifs) ; les couleurs isolées sont majoritaires. L'étude est limitée au domaine des six modes à transposition limitée. Dans son *Traité*, Messiaen étudie également les « accords à renversements transposés sur la même note de basse », le « deuxième accord à résonance contractée », les « accords tournants » et les accords utilisés dans sa composition *Les sept Haïkai*.

³⁹ RIPOLL, Élodie, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

TABLEAUX DU MODE 2 – (3 fois transposable) – (couleurs)*

Mode 2¹Mode 2¹, en accords parallèles :2¹, Couleur générale :

Rochers bleu violet, parsemés de petits cubes gris, bleu de cobalt, bleu de Prusse foncé, avec quelques reflets pourpre violacé, or, rouge rubis, et des étoiles mauves, noires, blanches. Dominante : **Bleu violet**.

(Le bleu violet est particulièrement sensible aux accords marqués d'une ×).

Accords et couleurs du mode 2 dans sa première transposition (MESSIAEN, Olivier, Traité, op. cit., p. 118).

1 basic color term, hyperonyme	2 qualification	3 hyponyme	4 indéfinis	5 saturation / parachromatique
BLANC		LAITEUX (A, C)		
JAUNE	FONCE (C) PALE (A, C)	CUIVRE (C) SOUFRE (C) CITRON (C)		TRANSPARENT (C) ECLATANT (C)
GRIS	FONCE (C) CLAIR (C) PALE (C)	ACIER (A) CENDRE (C) DE FER (C) MAUVE (C) PERLE (C) DE PLOMB (C) PIERREUX (C) PEAU DE PÊCHE (C)	BLEUTE (C)	
VERT	CLAIR (A) FONCE (C) PALE (B, C)	MOUSSE (A) EMERAUDE (B, C) JADE (C) MALACHITE (C)	BLEUTE (C)	
ROUGE		RUBIS (A, C) CARMIN (A, C) CINABRE (C)		
BLEU	FONCE (A, C) CLAIR (B, C) PALE (B)	SAPHIR (A, C) DE CHARTRES (A, C) DE PRUSSE (B, C) COBALT (C)	VIOLACE (C)	MAT (C) INTENSE (A, C) TRANSLUCIDE (C) BRILLANT (C)

		FLUORINE (C) TURQUOISE (C)		
VIOLET	FONCE (B) PALE (B) SOMBRE (C)	PARME (A, C) AMETHYSTE (B, C) MAGENTA (C)		INTENSE (C)
ROSE		MAUVE (C) RUBELLITE (C)		
MARRON			ROUGEÂTRE (B, C)	CHAUD (B, C)
ORANGE		CAPUCINE (C)	ROUGEÂTRE (C)	
BRUN		CUIR (C)	ROUGEÂTRE (C) VIOLACE (C) VERDÂTRE (C)	CHAUD (C)
NOIR	(sans adjectifs)			

Le tableau fait apparaître une grande richesse hyponymique : les références aux minéraux et aux pierres précieuses sont abondantes. Est à souligner l'absence totale de qualificatifs pour le noir. Le blanc, le rouge et le rose ne présentent aucun qualificatif de clarté ou de saturation.

2) Autres récurrences du vocabulaire coloré et considérations générales

Le compositeur utilise en tant que couleurs à part entière (substantifs assimilés à des hyperonymes) : cendré, mauve, or (flamboyant), argent, ambre. Seul l'or présente un qualificatif. Pour les pierres précieuses, l'adjectif hyponymique (violet améthyste) est donné, ou alors une comparaison est établie (bleu mat genre lapis-lazuli, comme la rhodonite, ...). Plus rarement, une image florale se substitue à l'hyperonyme, accompagnée de mots colorés : « campanules mauves », « fleurs d'iris (violette à centre orange) », « lis martagon (fleurs brun violacé) ». En présence de teintes plus originales, la formule « couleur + qualificatif » est employée : « couleur cuir et chocolat », « couleur de sable », « couleur terre brûlée », « couleur cuivre » (mais ailleurs : « jaune cuivre »). Certaines indications de couleurs extravagantes sont à signaler : « café clair », « neige très blanche ».

L'analyse fait ressortir une grande richesse du vocabulaire parachromatique⁴¹ qui sert à donner des informations sur la disposition des couleurs dans l'espace (cela conduit à penser que, malgré les ambiguïtés existantes, la vision « intellectuelle » de Messiaen projetait bien

⁴¹ J'utilise ici la catégorie du *parachromatique*, au sens étymologique (*à côté de*), pour rendre compte de tout ce qui fait partie du « syntagme coloré » sans nécessairement *faire couleur*. Il s'agit d'un usage plus large que celui qu'envisage Élodie Ripoll (lumière, luminosité, densité, texture, relief) : j'y englobe aussi des substantifs tels « bandes horizontales » ou « spirales », qui désignent un agencement dans l'espace mais ne renvoient pas à la couleur lorsqu'ils sont pris isolément. Voir RIPOLL, Élodie, *op. cit.*, p. 42-43.

les couleurs sur une toile imaginaire, sorte d'espace mental pluridimensionnel). Ci-dessous, une tentative de classification de ce lexique est proposée.

Vocabulaire parachromatique servant d'indicateur spatial de forme ou de disposition (tous ces mots sont suivis d'un mot-couleur)

- **Participes** : (re)cerclé de, rayé de, rabattu par, dégradé vers, hachuré de, ponctué de, souligné par, barré horizontalement de, tigré.
- **Figures, organisations abstraites ou géométriques** : petits cubes, spirales, taches, nappe, dessins, bandes horizontales / verticales / obliques, pastilles, coins, camaïeu de, zone, « petits arcs [...] très minces, très fins, à peine visibles »,
- **Lexique de la nature** : voiles, campanules, arborescences, soleil, cailloux, récif de corail, cristal (taillé à facettes), rochers, étoiles, feuillages, lis, lianes, branchages, fleurs, fruits, fond, lunes.
- **Lumière** : éclat, éclaircies, reflets, rayons ondulés.
- **Autres** : mosaïque, lettres.

Bibliographie

Ouvrages :

BALMER, Yves, LACOTE, Thomas et BRENT MURRAY, Christopher, *Le modèle et l'invention, Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon : Symétrie, 2017.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*, Paris : Éditions Minerve, 1998.

GOLÉA, Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Genève-Paris : Slatkine, 1984.

HALBREICH, Harry, Olivier Messiaen, Paris : Fayard, Fondation SACEM, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Librairie Plon, 1964.

MASSIN, Brigitte, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1989.

MESSIAEN, Olivier, *Conférence de Kyoto*, Paris : Leduc, 1988.

MESSIAEN, Olivier, *Conférence de Notre-Dame*, Paris : Leduc, 1978.

MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome VII, Paris : Leduc, 2002.

MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur, nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris : P. Belfond, 1986.

NECTOUX, Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris : Fayard, 2005.

PÉRIER, Alain, *Messiaen*, Paris : Seuil, 1979.

RIPOLL, Élodie, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

WEBERN, Anton, *Les chemins vers la nouvelle musique et autres écrits*, Genève : Editions Contrechamps, 2008.

Articles :

GRIFFITHS, Paul, « Catalogue De Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on His 70th Birthday », *The Musical Times*, vol. 119, no. 1630, 1978, pp. 1035–1037. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/960712. Consulté le 14 mars 2021

LACOTE, Thomas, « Olivier Messiaen et la couleur : vision ou lubie ? » 1/2 et 2/2, article en ligne. URL : <https://phtoggos.wordpress.com/2019/05/01/olivier-messiaen-et-la-couleur-vision-ou-lubie-1-2/>. Consulté le 14 mars 2021.