

Giusy CARUSO et Marc LEMAN

Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschap
Musicologie – Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek

LE PATRIMOINE MUSICAL INDIEN
DANS LE RÉPERTOIRE POUR PIANO
D'OLIVIER MESSIAEN ET DE JACQUES CHARPENTIER

वीणावादनतत्त्वज्ञः श्रुतिजातिविशारदः
तालज्ञश्चाप्रयासेन मोक्षमार्गं नियच्छति

Celui qui connaît la secrète signification du Son du luth, qui est initié aux Intervalles et aux Échelles des Modes et qui possède les Rythmes, Celui-là s'engage sans effort dans la voie de la Libération.

Yājñavalkya Smṛti, III, 115.

1. CONTEXTE HISTORIQUE, PROBLÉMATIQUE ET ÉTAT DE L'ART

Le patrimoine musical indien constitue une grande source d'inspiration et d'attraction pour les compositeurs modernes et contemporains occidentaux qui ont façonné leur style personnel en élargissant et en fusionnant la culture musicale occidentale et orientale. La musique classique contemporaine occidentale manifeste, en effet, diverses expressions esthétiques que les compositeurs ont poursuivies dans leurs créations. Le respect de l'identité d'un certain patrimoine historique et culturel est devenu jusqu'à un certain point de plus en plus contraignant. Ainsi, les compositeurs contemporains l'ont intégré, tout en expérimentant et explorant de nouvelles frontières dans leurs recherches d'un style novateur et personnel.

Au début du XX^e siècle, un regain d'attention accordé à la technique de composition du passé – du Moyen-Âge à Bach en passant par la Re-

naissance – s’est juxtaposé aux théories révolutionnaires, comme le système atonal de la Deuxième École de Vienne¹. En outre, la diffusion de nouvelles découvertes ethno-musicologiques a ravivé l’attention vis-à-vis de la tradition de chansons folkloriques indigènes et de la musique issue de contrées lointaines, en particulier celle venue d’Orient. Le compositeur américain John Cage (1912-1992) a souligné dans son article, *The East in the West* (1946), comment l’intérêt pour la philosophie et la musique classique orientales a pu constituer un grand potentiel de renouveau esthétique dans le processus de création des compositeurs occidentaux². Cette fusion délibérée de différents héritages et cultures est un phénomène typique des XX^e et XXI^e siècles, qui remonte à la fin du XIX^e siècle. L’attrait pour le patrimoine culturel de la musique classique orientale était, en effet, une caractéristique particulière de quelques compositeurs modernes européens, en particulier à Paris, devenue la capitale du monde de la musique et de l’art lors de l’Exposition universelle de 1889. Les coutumes culturelles issues de diverses traditions ont convergé lors de cet événement ; ainsi, les artistes et les compositeurs occidentaux ont vécu probablement pour la première fois une rencontre concrète avec des cultures non-occidentales. Parmi les visiteurs curieux, se trouvait Claude Debussy (1862-1918) qui entendit de la musique pour gamelan interprétée par un ensemble javanais³. Cet impact concret de la musique non-occidentale a conduit Debussy à se distancier du style commun occidental postromantique et à expérimenter de nouvelles sonorités. Ainsi, ses œuvres renferment des échelles exotiques assez inhabituelles dans la pratique de la composition classique occidentale de l’époque, telles que les échelles pentatoniques et hexatoniques⁴. L’attrait de Debussy pour le patrimoine culturel oriental, qui se retrouve très clairement dans son approche harmonique modale⁵ et sa recherche du timbre comme « couleur », joue un rôle important pour l’un des principaux compositeurs français du XX^e siècle, Olivier

¹ Groupe de compositeurs associés au début du XX^e siècle à Vienne autour d’Arnold Schoenberg (1874-1951), qui a promu la technique dodécaphonique : technique de composition fondée sur les 12 notes de la gamme chromatique, dans le but de dissoudre la primauté d’un centre tonal et de travailler sur l’évolution du langage dissonant (atonalité).

² John Cage, « The East in the West », 1946, dans *Asian Music*, vol. 1, n° 1, hiver 1968-1969, pp. 15-18.

³ La musique de Gamelan est la somme des diverses influences étrangères de l’Orient. Son ensemble comprend des instruments de bronze de Chine, de l’Asie du Sud-Est, les tambours et les pratiques modales de l’Inde et des cordes frottées du Moyen-Orient.

⁴ Dans la théorie de la musique, les gammes pentatoniques et hexatoniques sont, au fond, un motif de respectivement cinq et six hauteurs, comprises dans une gamme de huit notes (l’octave).

⁵ La mélodie de Debussy résulte d’un mouvement parallèle des accords et détient la priorité sur le contrepoint. Le son final présente des variations tonales soudaines, sans modulation.

Messiaen. Ce dernier, du reste, révèle lui-même comment les œuvres de Debussy, comme *Pelléas et Mélisande*, exercèrent l'influence la plus décisive sur sa musique, lorsqu'il étudiait au Conservatoire de Paris¹. À la différence de Debussy, Olivier Messiaen a déplacé sa recherche personnelle d'un simple exotisme ou d'une inspiration idéale à la musique orientale, vers une utilisation pratique des structures rythmiques indiennes. Plus tard, le compositeur Jacques Charpentier, élève de Messiaen, développera cette approche hybride de la composition en appliquant dans ses œuvres les modes karnatiques de l'Inde du sud, acquis au cours de son voyage en Inde.

L'impact décisif du patrimoine musical indien dans le contexte historique français du XX^e siècle nous amène à envisager l'hypothèse d'une rétrospective d'analyse et d'interprétation des œuvres pour piano de Messiaen et Charpentier, enracinées dans la théorie de la musique indienne. Cette réflexion a soulevé diverses questions, que nous traiterons dans cet article.

– Quels sont les motifs rythmiques et mélodiques spécifiques du langage musical indien que Messiaen et Charpentier ont combinés avec le langage musical occidental ?

– Les deux compositeurs restent-ils proches des structures indiennes d'origine ?

– Quels aspects esthétiques et philosophiques indiens ont influencé les deux compositeurs ?

– Dans quelle mesure le patrimoine musical indien a-t-il contribué, en Occident, à l'évolution de la technique de composition, à travers les œuvres pour piano d'Olivier Messiaen et de Jacques Charpentier ?

Les publications relatives à l'influence de la musique indienne sur le processus de composition occidentale comprennent principalement des ouvrages traitant le thème de la fusion culturelle dans la musique populaire, de rock et de jazz². Aucune étude de cas, en vertu du travail sur le thème que nous proposons, n'est disponible et les réponses à nos questions restent à découvrir. Par conséquent, nous mènerons dans cet article une analyse historique et emploierons l'approche herméneutique pour examiner la contribution du patrimoine culturel de la musique indienne dans le processus de renouvellement du style de composition de piano contemporain occidental,

¹ Claude Samuel, *Olivier Messiaen : musique et couleur*, 1986. Traduction anglaise par E.T. Glasow. Portland, Amadeus Press, 1994, p. 110.

² Consulter Gerry Farrell, *Indian Music and the West*. Oxford, Univ. Press, 1997 ; Peter Lazzevzoli, *The Dawn of Indian Music in the West*. Bhairavi, Continuum International Publishing Group, 2006 ; Lewis Rowell, « Scale and Mode in the Music of the Early Tamils of South India », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 22, n° 2, automne 2000, pp. 135-156.

en France, à travers les œuvres pour piano d'Olivier Messiaen et de Jacques Charpentier.

Nous nous référerons, comme sources primaires de notre enquête, aux œuvres pour piano de Messiaen et Charpentier, aussi bien qu'à leurs principaux traités théoriques : *Technique de mon langage musical* (1944), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992) de Messiaen et la thèse relative à la philosophie de la musique de Charpentier : *Introduction à la musique de l'Inde* (1956). En outre, nous nous référerons à nos entretiens avec le compositeur Jacques Charpentier en 2012 et 2015.

Notre étude de l'influence du patrimoine musical indien sur le répertoire contemporain pour piano d'Olivier Messiaen et de Jacques Charpentier fournira de nouvelles perspectives de recherche et de réflexion, à développer dans les domaines de la musicologie, de la philosophie et de l'histoire de la musique, ainsi que dans l'interprétation et la technique de composition pianistique.

2. LE PATRIMOINE MUSICAL INDIEN ET LA NOTION D'ÉTERNITÉ DANS LE TEMPS MUSICAL D'OLIVIER MESSIAEN

Les œuvres pour piano d'Olivier Messiaen tracent une ligne croissante entre les concepts de la musique occidentale moderne, avant-gardiste, et les éléments musicaux tirés de l'héritage culturel oriental.

Son intérêt pour les cultures exotiques, les rythmes anciens indiens et grecs est davantage renforcé quand Messiaen termine ses études de composition avec Maurice Emmanuel (1928) au Conservatoire de Paris. En 1936, Messiaen rejoint trois autres compositeurs – Jolivet, Daniel-Lesur et Baudrier – pour former La Jeune France, dont la fonction était de rendre à la musique une qualité plus humaine et spirituelle. Pendant la Seconde Guerre mondiale, prisonnier au camp de Gorlitz, en Silésie, Messiaen écrit et interprète la célèbre œuvre de musique de chambre pour violon, violoncelle, clarinette et piano, *Quatuor pour la fin du temps* (1940), inspirée par l'Apocalypse de saint Jean et composée en hommage à l'ange annonciateur de la fin des temps. Après son rapatriement, en 1942, il est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris et, à partir de là, commencent ses plus importantes années de formation dans le domaine de la composition. Il rencontre la pianiste Yvonne Loriod, son élève et seconde épouse, qui l'incite à écrire ses œuvres majeures pour piano. Messiaen explique lui-même clairement dans son premier traité théorique, *Technique de mon langage musical* (1944), combien le patrimoine du rythme indien a généré une forte propulsion créative dans son processus de composition. Il déclare que « le charme de l'impossibilité » est la racine de son langage musical original, qui le porte

à combiner l'idée traditionnelle occidentale du rythme avec l'héritage particulier atteint par la musique indienne¹.

Olivier Messiaen a son premier contact avec la musique indienne dans la bibliothèque de son conservatoire, en consultant l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, où la notation occidentale du système rythmique indien, appelé *decitalas*, est reproduite. Le *decitalas* – littéralement *talas* = rythme et *deci* = régionale – est une table de 120 motifs rythmiques de la tradition hindoustani de l'Inde du nord, nommés en sanscrit, et apparus au XIII^e siècle dans le traité *Samgita-Ratnakara* du musicien indien Sharngadeva². En Inde, la conception du rythme (*tala*) n'est pas une succession de pulsations isochrones régulières, comme en Occident. *Tala* est un cycle rythmique qui se compose d'un nombre fixe de pulsations (*matras*). Chaque pulsation est définie par une combinaison de sections rythmiques croissantes dans des modèles fixes³. L'aspect le moins familier de *tala* à l'oreille occidentale est que la fin d'un cycle ne correspond pas à sa dernière pulsation, mais au premier temps de la suivante, ce qui donne lieu à un chevauchement sans fin continu. Cette absence particulière de définition de métrique dans les structures rythmiques indiennes conduit Messiaen à considérer le système de *tala* comme une possible incarnation symbolique de son idéal d'éternité dans le temps musical⁴. Par conséquent, déterminé à poser cette figure philosophique – le symbole de l'éternité dans des structures a-métriques – Messiaen approfondit le système indien afin d'appliquer certains de ses rythmes dans sa composition. Bien que Messiaen ne soit jamais allé en Inde, il découvre les conceptions symboliques et cosmiques contenues dans chaque *decitalas*, par les traductions du sanscrit effectuées par un ami hindou⁵. Le principal *tala* de la liste des 120 *decitalas* utilisé dans sa composition est le *râgavardhana*⁶.

93 | râgavardhana | 4 3/4 | 00°05̣ (♩ ♪ ♩ ♪)

La structure originale de *râgavardhana*.

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*. 1944. Trad. italienne par L. Ronchetti. Paris, Leduc, 1999, p. 8.

² Sherlaw R. Johnson, *Messiaen*. London, Dent & Sons, 1975, p. 10.

³ Roberto Perinu, *La musica indiana*. Milano, Zanibon, 1982, p. 120.

⁴ Charles Tournemire, « Messiaen as Improviser », dans *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 13, n° 2, 2008, p. 129.

⁵ Claude Samuel, *Olivier Messiaen : musique et couleur*. 1986. Trad. anglaise citée, p. 77.

⁶ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*. Trad. italienne citée, p. 9.



L'élaboration (augmentation) faite par Olivier Messiaen.

Messiaen se fonde ailleurs sur la structure miroir de la première partie du rythme *râgavardhana*, pour introduire le concept de rythmes palindromes ou *non rétrogradables* en raison de sa particularité : la structure de ce rythme reste la même, quel que soit le sens de la lecture. Pour cette raison, ce rythme, selon Messiaen, incarne à nouveau le symbole de l'éternité¹. Messiaen applique le rythme *râgavardhana* dans sa version originale et modifiée, suivie par le *candrahala* et *lakskmîca*, dans le cinquième morceau de piano, *Regards du Fils sur le Fils* de son œuvre cyclique pour piano *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944).

Très lent (♩=76)
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(*) 8
m. dr. (mode 6²)
pp
8
m. g. (mode 4⁴)
ppp (doux et mystérieux)
(mode 2)
(Thème de Dieu)
p lumineux et solennel

8
dr.
8
dr. dr. dr. dr. dr.

Olivier Messiaen, *Regards du Fils sur le Fils*. Durand.

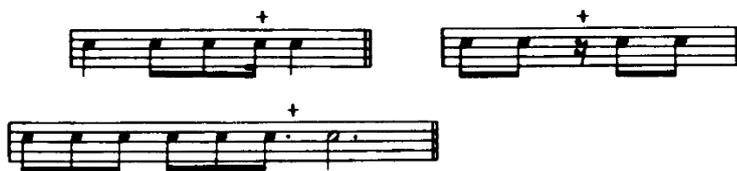
¹ *Idem*, p. 17.

Ce travail pour piano, divisé en vingt mouvements, est une méditation sur l'enfance de Jésus. Messiaen utilise des mélodies thématiques récurrentes – leitmotifs – ayant comme sujets le « thème de Dieu », le « thème de l'étoile et de la croix », le « thème de l'amour mystique », le « thème des accords », le « thème de danse orientale et plain-chantesque » et le « thème de la joie ». Ces thèmes sont facilement reconnaissables quand ils se produisent, car ils présentent un rythme fondé sur les *talas* indiens *râgavardhana* mentionnés ci-dessus. Messiaen expérimente de nouveaux modèles de durée, en combinant la conception occidentale de la forme d'inversion et de transformation au motif rythmique indien *râgavardhana*¹ :



La forme originale du *râgavardhana* ; l'inversion ; la transformation.

Successivement, Messiaen combine cette conception de l'irrégularité au rythme indien, en se concentrant également sur la métrique grecque, et par la création de sa propre théorie de *Valeur Ajoutée*, fondée sur le principe de l'addition ou d'interpolation de valeurs courtes – comme une note, un silence, une note pointée – à un rythme régulier².



Ces figures montrent l'addition ou l'interpolation des valeurs courtes :
une note, un silence, une note pointée.

En discutant sur la mélodie dans le chapitre VIII de sa *Technique*, Olivier Messiaen assure être autant fasciné par les lignes mélodiques indiennes, appelées *ragas*, que par les chansons folkloriques occidentales et le chant grégorien.

Dans la pratique de la musique indienne, chaque *raga* – la structure mélodique – évoque à l'auditeur une réaction esthétique particulière, appelée

¹ *Idem*, pp. 9-10.

² *Idem*, p. 17.

*rasa*¹. La relation entre le *raga* – mélodie – et le *rasa* – sentiments, saisons, temps, etc. – a des implications sociales et religieuses. Ce lien entre *raga* et *rasa* est la plus importante finalité transcendante que la théorie de la musique indienne perçoit, par rapport à l'ancienne cosmologie et à la tradition védique². Pendant une performance indienne, les musiciens choisissent un *raga* dans un contexte spécifique et jouent en improvisant pour évoquer à l'auditeur cette réaction émotionnelle, *rasa*. Messiaen, dans la *Conversation avec Claude Samuel* (1986), déclare être fortement attiré par le mystère et la signification magique, symbolique et philosophique des rythmes et de la mélodie hindous, bien qu'il n'ait jamais souhaité se convertir au bouddhisme, à l'hindouisme ou au shivaïsme³. Sans aucun doute, Messiaen saisit les significations symboliques musicales de la métaphysique et la théorie esthétique indienne concernant l'essence des *ragas*, tout en restant fidèle à sa foi catholique inébranlable. Messiaen s'est senti impliqué dans la liturgie catholique romaine, depuis sa nomination au poste d'organiste, en 1931, à la Sainte-Trinité à Paris. Puisant son inspiration dans la doctrine catholique, il considère la musique comme un moyen d'amener les auditeurs à méditer sur les mystères de la vérité divine. En transférant ces idées philosophiques au côté pratique de la composition, les œuvres de Messiaen présentent souvent l'impression d'une atmosphère statique⁴. En effet, ce n'est pas par hasard que Messiaen utilise principalement un mouvement parallèle de mélodie et d'accords, avec des changements de tons brusques, sans modulation. C'est exactement cet expédient qui crée une impression harmonique statique, liée également à la pratique de la musique indienne.

¹ Roberto Perinu, *La musica indiana*. Milano, Zanibon, 1982, p. 48. Le *raga* n'est pas réellement une simple mélodie, mais il contient aussi une signification symbolique. Son essence est l'expression des émotions, des sentiments, des idées métaphysiques ainsi que les saisons, la météo ou l'heure du jour. En fait, le mot *raga* vient du sanscrit formé de la base *ranj*, qui signifie coloration. Le terme couleur dans l'hindouisme est synonyme de la réaction de l'âme aux émotions.

² *Idem*, p. 181. Dans la cosmologie védique, la musique est considérée comme l'expression immédiate et directe de l'indicible primordiale son-verbe (logos), qui est l'énergie créatrice (*shabda*, *NADA*) qui vibre dans l'univers depuis le début des temps dans le *mantra* son OM-AUM. Ce bruit comprend toutes les harmonies et c'est la première expression perceptible de l'être divin (*Braham*) dont tous les êtres vivants sont une partie. Dans la musique, ainsi que dans la poésie (chant), l'essence même de l'être divin (dans un sens panthéiste pur) est révélée.

³ Claude Samuel, *Olivier Messiaen : musique et couleur*, 1986. Trad. anglaise citée, p. 78.

⁴ Giusy Caruso, *Aspects and features of Western and Indian cultures in Olivier Messiaen's conception of music*. Seminarium Stowarzyszenia De Musica, 2006. <http://seminarium.demusica.w.interia.pl/435/>

Il faut noter que les compositions occidentales du XIX^e siècle s'appuient sur un processus harmonique, où la tension de deux thèmes musicaux antithétiques est combinée avec des modulations comme deux forces opposées. Ces modulations aident à créer un processus harmonique, essentiellement dynamique. Dans la période romantique, tel processus dynamique est devenu expression des sentiments, donnant à la musique une connotation « infinie ». Dans les siècles moderne et contemporain, ce processus s'est transformé, de dynamique à statique, à travers la technique des compositeurs, comme celle d'Olivier Messiaen. Le compositeur américain John Cage associe le changement de cette procédure de composition occidentale aux compositeurs modernes et contemporains qui veulent poursuivre la spiritualité de rappel oriental¹. La musique indienne présente, en effet, une ligne (mélodie/raga) accompagnée d'une répétition continue de la première note de la gamme, la tonique, dans laquelle certains autres tons reviennent, comme le cinquième, sans modulation entre les modes². Le résultat sonore est une instance de mélodie sur des accords longs, comme un agglomérat de notes, ce qui provoque une vitesse harmonique statique. Cette procédure est également une caractéristique récurrente dans les compositions de Messiaen. Dans *Les Visions de l'Amen* (1943) pour deux pianos, Messiaen veut transmettre, par la musique, une interprétation complète de la notion de l'« Amen », telle que la soumission totale de tous les êtres vivants à Dieu³. Ce morceau ne présente pas de liens structurels à la musique indienne, mais l'instance statique qui suit rappelle les humeurs spirituelles orientales. Messiaen introduit le thème de la Création (Genèse) en adoptant des accords longs et vibrants, pour parvenir à une atmosphère méditative et religieuse, qui implique un symbolisme métaphysique lié à sa vision de la nature, comme manifestation divine.

La nature a clairement un grand impact sur Messiaen, parce qu'elle fait partie de sa croyance en un Dieu tout-puissant, une réflexion sur sa bonté, sa beauté et sa puissance. Nous devrions considérer que tous les éléments musicaux (rythme, mélodie, harmonie) utilisés par Messiaen ont cette liaison symbolique avec la spiritualité et la nature, comme dans les exemples ci-dessous⁴.

¹ John Cage, « The East in the West », art. cité, 1946, p. 17.

² La modulation est le passage d'une tonalité à une autre.

³ Voir notes dans *Les Visions de l'Amen* (1943), Durand.

⁴ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 1944. Trad. italienne par L. Ronchetti. Paris, Leduc, 1999, pp. 69-70.

Progression des accords que Messiaen appelle :
« arc-en-ciel », « cascade », « nuances de couleurs ».

Les significations transcendantes symboliques que la philosophie indienne confère à la musique exercent une forte attraction pour Messiaen. Aussi, ses œuvres révèlent-elles une juxtaposition de la conception métaphysique indienne de la musique à son propre milieu catholique¹. Comme les musiciens indiens choisissent les ragas pour transmettre à l'auditeur des messages mystiques « transcendants » de la tradition védique, Messiaen conçoit sa composition pour exprimer dans sa mélodie le « transcendant » de la nature (comme les chants d'oiseaux qu'il avait enregistrés dans toute la France), des couleurs et des images de l'univers². Messiaen déclare percevoir la relation son-couleur, physiologiquement, dans une approche cognitive appelée *synesthésie*, qui relie les perceptions de différents sens³. Messiaen, inspiré par la théorie indienne des *rasa* et le concept de *synesthésie*, applique sa théorie personnelle ton-couleur, en reliant les couleurs à son système

¹ Giusy Caruso, *Aspects and Features...*, art. cité.

² *Idem*, p. 7.

³ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 7. Paris, Leduc, 1949-1992.

d'échelles appelé « modes à transpositions limitées »¹. Néanmoins, Messiaen exprime clairement dans le chapitre XVI de sa *Technique* que son système de « modes à transpositions limitées » n'est pas à attribuer à l'héritage indien, mais plutôt à son étude sur l'acoustique et les intervalles.

Messiaen manifeste également un important héritage de la musique indienne dans son œuvre pour piano, orchestre et ondes Martenot, *Turangalîla Symphonie*. Composée entre 1946 et 1948, commandée par Serge Koussevitzky pour l'Orchestre symphonique de Boston, la *Turangalîla Symphonie* est l'un des chefs-d'œuvre symphoniques du XX^e siècle. Le mot *Turangalîla* vient du sanskrit et combine les mots *Turanga* (temps/mouvement/rythme qui court comme le galop des chevaux), et *Lîla* (comme jeu dans le sens du cosmos divin). La *Turangalîla* représente l'acte de création, destruction et reconstruction dans la vie et dans la mort, où la force de l'amour transcende tout. Elle est divisée en dix mouvements et en quatre thèmes cycliques qui traversent toute l'œuvre. Quatre thèmes cycliques reviennent dans les dix mouvements de la symphonie : le thème de la statue, le thème de la fleur, le thème de l'amour, le thème des accords. Le *Prélude* présente quatre pédales rythmiques, dont deux ont été prises par les rythmes indiens combinés *lackskmîca* (quatre fois) et *râgavardhana*. Dans le mouvement appelé *Chant d'amour 1*, le *tala* initial est transformé, par l'addition ultérieure des valeurs, où les nombres impairs 7 et 17 sont déterminants. Le *thème de l'amour* est de forme ternaire, effectué par les cordes ainsi que par les ondes Martenot, tandis que le piano accompagne le chant des oiseaux. Dans le *Jardin du sommeil d'amour*, il y a des rythmes *talas* extatiques dans la percussion, célesta et glockenspiel, mais aussi en particulier dans la main gauche du célesta apparaît un rythme non rétrogradable² formé en alternant valeurs et silence. *Turangalîla 1 – 2 – 3* représentent le thème de la mort, où la structure rythmique importante réside dans l'ensemble des sons percussifs.

L'examen d'œuvres pour piano d'Olivier Messiaen citées démontre donc comment le patrimoine musical indien a joué un rôle important dans son parcours esthétique, en termes de technique de composition et d'approche philosophique à la musique. En partant des exemples des œuvres pour piano que nous avons analysées, nous avons montré pourquoi le bagage

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 1944. Trad. italienne citée, pp. 87-94. Messiaen souligne l'originalité d'un tel expédient en ce que ses sept modes ne sont pas transposables douze fois, comme des échelles normales, mais seulement un nombre fixe de fois : le premier mode est transposable seulement deux fois ; la second, (appelé l'échelle octatonique) trois fois ; le troisième, quatre fois ; et les cinquième, sixième et septième modes, six fois.

² Le rythme non rétrogradable présente la même structure, qu'il soit lu de gauche à droite ou inversement.

musical de Messiaen est forgé par le contexte historique français du XX^e siècle d'un côté, et par l'héritage de la musique indienne de l'autre. Messiaen crée un mélange équilibré et original aux confins de l'Occident et de l'Orient. Il extrapole les *decitalas*, les structures rythmiques originales de la tradition musicale indienne, énumérées dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac en notation occidentale, pour pouvoir les appliquer directement dans sa composition, et les élaborer en s'appuyant sur sa technique personnelle de *valeur ajoutée*. En outre, la conception métaphasique de la musique indienne a contribué à former cette dimension spirituelle de sa composition, en révolutionnant d'un côté sa conception occidentale de métrique dans le temps musical – considérant les rythmes indiens comme nouveaux symboles de l'éternité – et de l'autre, le processus de l'harmonie qui s'est transformé, de dynamique à statique. Son héritage hybride constitue pour ses élèves, ainsi que pour la prochaine jeune génération de compositeurs, de musiciens et d'interprètes, un patrimoine musical sans fin à développer.

3. LE PATRIMOINE MUSICAL INDIEN ET L'HÉRITAGE DE MESSIAEN :

JACQUES CHARPENTIER ET SES « 72 ÉTUDES KARNATIQUES POUR PIANO »

Début 1955, le jeune Jacques Charpentier rentre de sa permanence à Calcutta, et est admis au Conservatoire de Paris. Il intègre la classe de composition de Tony Aubin, ainsi que celles de philosophie de la musique et d'analyse musicale d'Olivier Messiaen. Charpentier travaille deux ans en Inde – 1953 et 1954 – comme pianiste classique au Grand Hôtel de Calcutta et découvre alors la préciosité intense du patrimoine culturel de la musique indienne. À Calcutta, Charpentier commence des études pratiques de musique indienne, tout en entretenant une correspondance suivie avec Alain Daniélou, célèbre indianiste et musicologue, dont il reçoit de précieux conseils. Une fois en France, Charpentier termine ses études au Conservatoire et obtient le premier prix de Philosophie de la musique pour sa thèse, *Introduction à l'étude des lois de la musique de l'Inde* (1956), dédié à sa passion pour la musique indienne. Il reçoit également le premier prix pour sa composition, *Symphonie pour cordes brève* (1958). Il devient, à la même époque, maître de chapelle et organiste à la Chapelle Saint-Benoît d'Issy-les-Moulineaux, tout en continuant à étudier l'orgue avec Marcel Dupré (1886-1971).

Dès juillet 1966, Charpentier assume différentes positions officielles. À la suite d'une proposition de Marcel Landowski et à une lettre de recommandation d'Olivier Messiaen, il est nommé par André Malraux, ministre des Affaires culturelles de l'époque, comme Inspecteur principal de la Musique, notamment en charge de l'enseignement musical.

En 1975, il est nommé Inspecteur général de la Musique par le Ministre Michel Guy. Puis en 1979, sur une proposition d'Isabelle du Saillant, membre du cabinet ministériel, Charpentier devient Directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse. Tout en se consacrant à ses fonctions officielles, Jacques Charpentier n'accepte d'autres charges que des contrats comme organiste et les heures consacrées à la composition.

En octobre 1981, il quitte le Ministère de la Culture ; en 1989, il devient professeur d'orchestration et d'instrumentation au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris et professeur de composition et de civilisations musicales au Conservatoire national de Région de Paris.

Entre avril 1957 et janvier 1985, Charpentier compose son œuvre la plus importante, d'une durée de trois heures, les *72 études karnatiques* pour piano, consacrées aux modes indiens karnatiques, étudiés pendant son voyage en Inde et approfondis ultérieurement. L'interaction entre l'inflexion propre de sa créativité occidentale et les aspects techniques et philosophiques du patrimoine musical indien (particulièrement les structures karnatiques) détermine sa composition, désormais remplie de significations et d'effets symboliques.

Sa recherche d'un style de composition propre s'inscrit donc dans une adaptation de la tradition indienne à l'héritage occidental. Une intégration du patrimoine indien qui s'explique d'une part par ses propres études en Inde, d'autre part par l'enseignement de son mentor, Olivier Messiaen. Alors que Messiaen découpe structurellement les rythmes cycliques indiens, dans un langage musical occidental, Charpentier, profitant de son expérience directe de la musique indienne, introduit, quant à lui, les échelles de l'Inde du sud, appelées karnatiques¹.

Charpentier n'a jamais pensé à utiliser des matériaux indiens comme simples rappels exotiques ou couleurs sonores. Au contraire, il découvre dans le patrimoine de la théorie de la musique indienne une source illimitée pour sa créativité musicale. Il accorde son attention à la musique indienne, non seulement en raison de son expérience personnelle en Inde, mais surtout afin de réagir aux choix esthétiques occidentaux du XX^e siècle : il reproche à

¹ Comme Harold S. Puissance le souligne dans « An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas », dans *Selected Reports*, vol. 1, n° 3, 1970, p. 17 : le système indien du Sud tend à classer systématiquement les *ragas* dans les échelles qui concernent l'approche hindoustani qui se concentre sur des *ragas* comme mélodie.

l'esthétique musicale occidentale de rester bloquée à la théorie atonale de Schoenberg¹.

Dans sa thèse, *Introduction à l'étude des lois de la musique de l'Inde*, il écrit² : « L'Inde nous offre une des plus étonnantes théories musicales de tous les temps ». Charpentier se réfère à la tradition musicale indienne car il recherche un système musical, autre que celui de Schoenberg, afin de traiter les 12 notes de la gamme chromatique occidentale. Par conséquent, il consacre son œuvre majeure pour piano aux modes indiens, en extrapolant les échelles karnatiques d'un tableau préexistant, écrit en notation occidentale³.

Le tableau ci-dessous, actuellement utilisé en Inde du sud, diffère de la tradition de l'Inde du nord, appelée hindoustani. Il a été élaboré par Venkatamakhi, l'un des principaux musicologues indiens, dans son traité *Caturdaḍi Prakaasikaa* (1660). Venkatamakhi classe les échelles de l'Inde du sud au moyen d'un assemblage systématique des 72 ragas : le système ainsi obtenu est appelé *melakarta*⁴. Les *ragas* sont organisés dans douze groupes d'échelles ; chaque groupe comprend six échelles, *melas/ragas*, avec un total de 72 *melas/ragas* (12 × 6)⁵. La classification de Venkatamakhi est un expédient mathématique théorique, afin d'organiser les modes dans un système utile pour le musicien :

The 72 *melartas* I have suggested are doubtless the product of my creative urge. That is not their sole criterion. If it were so, it is a waste of ingenuity. Nor do I claim that the scheme as a whole is practicable here and now. True, it covers only a few ragas in circulation at present⁶.

¹ Thierry Escaich, « Entretien avec Jacques Charpentier », dans *Intemporel bulletin de la Société nationale de musique*, n° 5, mars 1993.
<http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR05ESCA.html>.

Consultez aussi notre entretien avec Jacques Charpentier, publié en appendice.

² Jacques Charpentier, *Introduction à l'étude des lois de la musique de l'Inde*, 1956. Document privé, p. 23.

³ Tableau reçu par son mail privé du 15 avril 2015.

⁴ K.G. Vijaykrishnan, *The Grammar of Carnatic Music. Phonology and Phonetics*, 2007, p. 1. <http://doi.org/10.1515/9783110198881>

⁵ Tous les *melas/ragas* se fondent sur un tétracorde inférieur fixe et sur un tétracorde supérieur de différentes hauteurs, parce que l'octave est divisée en deux tétracordes égaux. Ce système produit 72 modes de la manière suivante : la première classe comprend l'intervalle de quarte parfait, donnant 36 modes, classe à laquelle correspondent 36 modes relatifs, qui contiennent la quarte augmentée.

⁶ K.G. Vijaykrishnan KG, *op. cit.*, p. 78. <http://doi.org/10.1515/9783110198881> : « Les 72 *melartas ragas* que j'ai suggérés sont sans doute le produit de mon envie de créer. Cela n'est cependant pas le seul critère. Si tel était le cas, cela constituerait un gaspillage d'ingéniosité. Et je ne prétends pas que le tableau, dans son ensemble, soit réalisable, ici et maintenant. Il ne

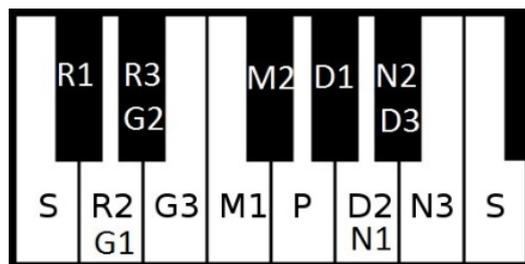
TABLEAU DES 72 ÉCHELLES KARNATIQUES EN NOTATION EUROPÉENNE (clef de sol)

I. Classe Çuddha-madhyama		II. Classe prati-madhyama	
1. Katanabagi	2. Rikhatangi	37. Sâlanâga	38. Sâlanâva
3. Gânâmurti	4. Vânaspati	39. Jâlavârâli	40. Nâvanila
5. Mânâvati	6. Tânarapti	41. Pavâni	42. Râganaprya
7. Sânapati	8. Nânamatodi	43. Gavambodi	44. Bhâvaprya
9. Dâruka	10. Nâohaprya	45. Sâhapanovârâli	46. Çâivedamanjini
11. Kokilaprya	12. Râparâli	47. Suvaranângi	48. Dârvyamâni
13. Gâtakaprya	14. Vâhatalabhârâna	49. Duvâlâmôhâri	50. Nâmanâgini
15. Mâyâmalâragandâ	16. Çâhâkravaka	51. Kâmarârdini	52. Râmaprya
17. Saryakântâ	18. Halakambâri	53. Gâmanâprya	54. Vîsvambâri
19. Çankarârdâni	20. Nâhâhâirâvi	55. Eyamalângi	56. Çannubaprya
21. Kyrârdini	22. Kârvâhâraprya	57. Çâvâhânda	58. Nânavasânika
23. Gaurimâhâri	24. Vârânaprya	59. Dhârmavâli	60. Nâlimaffi
25. Mâvarângini	26. Çâirukâli	61. Kânâimâni	62. Râshvaprya
27. Sârasângi	28. Hârkambogi	63. Lâiângi	64. Vâkâspati
29. Dârcâghârahâkârâna	30. Nâganandini	65. Mâlayârdinî	66. Çâimâimâni
31. Yâgaprya	32. Râgovârdâni	67. Çâuhârîra	68. Jâitovârâpâni
33. Çangâyâbhûsânî	34. Vâgâdevârti	69. Dhârvovârdâni	70. Nâçilâbhârâna
35. Sîmûlî	36. Çâimâniâ	71. Kôsala	72. Râhâhâprya

Tableau de 72 modes karnatiques de l'Encyclopédie de la Musique de Lavignac.

couvre, en effet, que quelques ragas en circulation à l'heure actuelle. » (Traduit de l'anglais par Giusy Caruso.)

Le *melakarta* est plus un système théorique que les *ragas* hindoustanis de l'Inde du nord. Cet ensemble comprend, la plupart du temps, une collection de lignes mélodiques utilisées dans la tradition de la performance nord-indienne. Le *melas/ragas* de l'Inde du sud comprend 72 soi-disant *ragas janaka*, qui sont la structure générative (échelle) des mélodies. Les formes des échelles pures de *melakarta* sont appelées *janya*, « nés ou descendants de » en sanskrit. La pratique sud-indienne se fonde principalement sur l'utilisation des modes karnatiques de chant, souvent enrichis par des ornements, les *gamaka*¹. La tradition karnatique diffère également de la tradition hindoustani par le système des échelles et par l'articulation des *gamakas*². Dans le système musical karnatique, les sept notes d'un *raga* sont appelées *swaras*. Les sept *swaras* sont nommés SA-RE-GA-MA-PHA-DANI (abrégés S-R-G-M-P-D-N)³. Les notes SA et PA sont associées aux première et cinquième notes de l'échelle occidentale⁴. Les deux autres notes prennent deux (M1-M2) ou trois hauteurs différentes (R1-R2-R3 / G1-G2-G3 / D1-D2-D3 / N1-N2-N3)⁵.



La correspondance des hauteurs des *swaras* indiens au clavier.

Cette division de l'octave en seize *swaras* (S/R1-R2-R3/G1-G2-G3/M1-M2/P/D1-D2-D3/N1-N2-N3) évolue pendant plus d'un millénaire. Les anciens chants védiques n'utilisent que trois *swaras*, alors que par la suite, on arrive à sept *swaras*, précurseurs du système de *raga* réel. Alors que certaines anciennes formes de musique utilisent moins de *swaras*, les formes actuelles de nombreux styles de musique classique évoluent indépen-

¹ Le *Gamaka* est une variation sur une seule note de hauteur, par l'oscillation entre les notes adjacentes et distantes.

² Gordon N. Swift, « South Indian "Gamaka" and the Violin » dans *Asian Music*, vol. 21, n° 2, 1990, pp. 71-89.

³ Les hauteurs correspondent aux notes occidentales DO-RÉ-MI-SOL-FA-LA-SI.

⁴ C'est-à-dire DO-SOL.

⁵ Il rapporte l'échelle karnatique dans le clavier occidental, en comparant les hauteurs.

Le graphique montre la séquence des douze groupes d'échelles, les *chakras*, soi-disant pour préserver la relation symbolique aux divinités védiques. Chaque *chakra*/échelle présente une signification particulière, liée au symbolisme de la philosophie indienne¹.

Nom	Correspondance	Signification
INDU	La lune	La Terre possède une seule lune
NETRA	Les yeux	Nous avons deux yeux
AGNI	Le feu	Il y a trois types de feux selon le Vêda
VEDA	Le Veda	Les quatre textes sacrés hindous originaux
BAANA	La flêche	Symbole de Kama (ou Cupidon), soupçonné d'utiliser des flêches à cinq fleurs
RITU	Les saisons	Au nombre de six dans le calendrier hindou
RISHI	Les sages	En référence aux sept sages hindous (Rishi)
VASU	Vasu	Les huit êtres célestes de la nature
BRAHAMA	Brahma	Le symbole des neuf cycles de l'univers
DISI	Directions	Les 10 directions hindoues
RUDRA	Les Rudras	Un ensemble de onze membres divins de la classe (Devas), dirigés par le dieu Shiva
ADYTIA	Aditya	Les douze Suryas (divinités du soleil) de l'univers cosmique selon les textes sacrés Brahma

Le tableau montre le nom, la correspondance et la signification de chaque *chakra*/échelle.

¹ *Idem*, pp. 3-4.

Charpentier, dans son œuvre pour piano, *72 études karnatiques*, suit exactement le schéma de *melakarta* : il met en œuvre chaque mode, en tant que structure de son étude. Le compositeur organise son travail, comme le tableau de *melakarta*, en douze cycles constitués de six études, composées sur les modes karnatiques correspondants, présentés au début de chaque cycle. On peut imaginer le caractère de chaque étude, en rappelant la signification de chaque mode lié à la tradition védique, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, et comme cela apparaît dans le premier enregistrement effectué en 1996 par la pianiste Anne Gaels.

Nous avons rencontré personnellement Charpentier en mai 2012, à Carcassonne, où il vit aujourd'hui. Au cours de ces entretiens, Charpentier explique comment le patrimoine de la musique indienne contient, dans son système structural, un étonnant symbolisme philosophique, métaphysique et ontologique, lié à la cosmologie védique, qui conçoit l'énergie cosmique comme un ensemble de vibrations. Dans notre premier entretien, Charpentier rappelle qu'il considère la musique principalement comme un support pour le chant et la danse : il accentue donc la qualité propulsive de la musique¹. Il évoque la conception de la musique chez saint Thomas d'Aquin (un événement spirituel et religieux) et dans la culture indienne (une danse divine liée au dieu hindou *Shiva*). *Shiva*, le dieu (ou roi) indien de la danse, apparaît comme le danseur cosmique, qui effectue son ballet divin pour détruire un univers lasse, afin de favoriser le processus de recréation par le dieu Brahma. L'image de *Shiva Nataradja* est un personnage impressionnant et récurrent dans les œuvres de Charpentier, qui lui dédie en particulier sa troisième symphonie. *Shiva* et sa danse divine incarnent le concept philosophique de la création, de la naissance et de la mort ; l'existence et l'immortalité finie ; le temps et l'éternité. Charpentier exprime ce sens de la danse et du mouvement, en musique, par des sonorités et des rythmes percussifs fréquents et obstinés, liés à l'idée indienne de la danse divine de *Shiva*.

Charpentier reste incontestablement fidèle à sa foi catholique, même s'il embrasse, comme Messiaen, certains aspects philosophiques et symboliques liés à la tradition védique. Le mythe hindou constitue surtout un monde magique, dont Charpentier saisit la figuration musicale idéale.

Charpentier et Messiaen appliquent des significations ésotériques à la musique, remplie de symboles occultes liés à la numérologie. Les deux compositeurs avouent, en effet, un attrait particulier pour la signification ésotérique des nombres impairs 5-7-13. Par conséquent, Charpentier emploie

¹ Notre entretien avec Jacques Charpentier, le 6 mai 2012.

souvent, comme Messiaen, une section métrique fondée sur ces nombres impairs, en élaborant des rythmes indiens tirés des *decitalas* hindoustani.

Bien que les *Études karnatiques* s’inspirent des modes de l’Inde du sud, les cycles rythmiques sont repris des *decitalas*, la table rythmique hindoustani de l’Inde du nord. Charpentier déclare, dans un email privé, s’être inspiré, comme Messiaen, du tableau de *decitalas* de Sharngadeva¹. Par conséquent, les 72 *études karnatiques* relèvent de divers types d’inspiration : une combinaison de la tradition occidentale et sud-indienne dans l’utilisation des modes, et une évidente référence à la musique du nord de l’Inde par l’utilisation du rythme *decitalas*. Le rythme indien apparaît dans sa séquence cyclique originale, mais, souvent, avec une variation d’unité omise.



Le tala original indien *simbanandana* n° 35 des 120 *decitalas* par Sharngadeva.



L’élaboration faite par Charpentier dans la 2^e étude du 1^{er} cycle de 72 *études karnatiques*.

En comparant la structure d’origine indienne à l’élaboration faite par Charpentier, il est évident que dans la structure du compositeur manque une seule valeur rythmique, la noire.

Charpentier, dans ses *Études*, utilise une manière horizontale de composer, où l’harmonie se produit avec un entrelacement des voix. Les accords, pour la plupart clusters, apparaissent comme l’agglomération des hauteurs prises de chaque mode karnatique. Sa façon de composer horizontalement pourrait être liée à la fonction monodique de la musique indienne, généralement fondée sur une ligne mélodique. Charpentier utilise souvent de longues pédales sur la première note de la gamme, la tonique, qui représente le soleil (comme dans la théorie indienne), et les autres notes tournent autour

¹ Mail privé rédigé le 15 avril 2015.

d'elle comme les planètes de l'univers¹. La ligne mélodique est toujours formée de grands intervalles reproduits sur tout le registre du piano.

Les douze cycles des *Études* présentent des différences de tempo, de caractère et de figuration : quelques études sont très rapides, percussives et violentes (évoquant la danse de *Shiva* de la destruction et de la reconstruction), tandis que d'autres sont méditatives et comportent un long chant, plein d'ornementations (mélismatiques). Les *72 études karnatiques*, dans certains passages, rappellent fortement la Symphonie *Turangalila* de Messiaen. L'alternance de longs accords et de moments silencieux caractérise, de manière récurrente, les compositions de Charpentier. Cette alternance traduit une conception mystique spécifique : la puissance de vibration de la création dans l'espace de l'univers infini². Charpentier, en effet, accorde une importance vitale, dans la musique, aux concepts de résonance, comme vibrations de l'énergie, et de silence, comme le souffle du son³. Charpentier lui-même cite dans sa thèse le traité *Sangita Makaranda*, pour souligner la relation entre l'idée philosophique indienne de vibration, en tant qu'énergie et dimension sonore⁴. Par conséquent, Charpentier réduit parfois sa composition à une ou quelques notes suivies par des silences afin d'accentuer la qualité du timbre et la résonance d'une seule note.

46. Çadivedamangini
soutenu, dolce (dans la résonance)

L'incipit de l'étude 46 *çadivemangini* dans le 8^e cycle des *72 études karnatiques*.

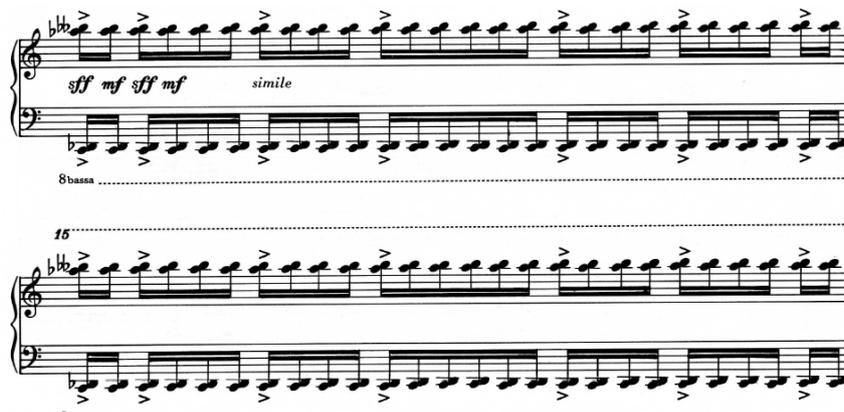
¹ Jacques Charpentier, *Introduction à l'étude des lois...*, op. cit., p. 6.

² Notre entretien avec Jacques Charpentier du 6 mai 2012.

³ *Idem*.

⁴ Jacques Charpentier, *Introduction à l'étude des lois...*, op. cit., p. 1.

À travers ce processus de composition minimaliste et de répétition, le timbre du piano rappelle parfois la résonance sonore des cloches et parfois des instruments à percussion pour évoquer la danse de déconstruction et de reconstruction de *Shiva* et la Passion et la Résurrection du Christ.



Le motif rythmique récurant dans l'étude 44 *Gavambodi* du 8° cycle de 72 études karnatiques.

La manière horizontale de composer, que Charpentier utilise, se transforme parfois en une forme de *canon*.

12.. RUPAVATI

a Tempo

Le *canon* dans l'étude 12 du 2° cycle de 72 études karnatiques.

Trois groupes dans les douze cycles (n^{os} 2, 8 et 12) sont prévus pour être joués comme un mouvement continu, sans interruption. Les motifs de ces formes cycliques sont tirés de chaque mode/échelle karnatique.

Le 8^e cycle est conçu, par exemple, comme *Quasi una sonata*. Il correspond aux huit éléments divins de la nature dans l'hindouisme (*Vasu*). Les modes karnatiques, *Gavambodi* et *Bhavaprya*, sont utilisés dans ce cycle comme un premier et un deuxième thème de sonata.

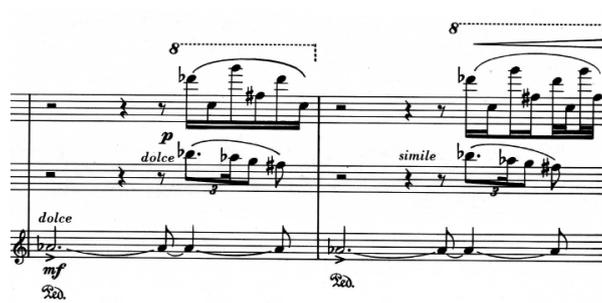
Les huit premières mesures présentent les sept tons du premier mode *Gavambodi* : une ligne mélodique structurée dans un très grand intervalle, du bas vers le haut, en traversant tous les registres du piano.



L'introduction de l'étude 43 *Gavambodi* dans le 8^e cycle de 72 études karnatiques.

Ce thème/mode mélodique devient le motif récurrent – *leitmotiv* – de chaque étude du 8^e cycle. Le thème *Gavambodi* est transformé, plus tard, en une échelle de triples croches, où chaque première note accentuée constitue la tonalité de ce mode.

La douce mélodie, sur la base des caractéristiques des tétracordes décroissants de mode *Bhavaprya*, pourrait être considérée comme une sorte de second thème de cette forme cyclique *Quasi sonata*.



Le thème de l'étude 44 *Bhavaprya* dans le 8^e cycle de 72 études karnatiques.

L'interprète doit jouer les cinq éléments situés dans les cinq pointes de l'étoile, en utilisant sa propre combinaison. Le résultat sonore final dépend de l'assemblage du pianiste et change, donc, à chaque interprétation. Dans ce dernier cycle, Charpentier ouvre sa manière de composer à la musique aléatoire. Cette procédure pourrait être également liée au patrimoine culturel de la musique indienne, puisque les musiciens improvisent normalement durant leur performance sur les modèles fixes déterminés par les *ragas* (les lignes mélodiques) et les *talas* (les structures rythmiques)¹.

D'après notre analyse, il apparaît que la façon dont Charpentier utilise dans son œuvre *72 études karnatiques pour piano* les modes karnatiques, les *decitalas* indiens et les figures mythiques veda (comme le dieu *Shiva*) ont apporté de nouvelles perspectives dans la technique de composition en Occident.

4. CONCLUSION

À partir des quatre questions reprises dans le premier paragraphe, notre analyse historique et musicale démontre donc comment le patrimoine musical indien contribue à l'évolution de la technique de composition pour piano, concernant le rythme et le processus modal en Occident, notamment en France. Cette recherche, circonscrite à deux compositeurs français, Olivier Messiaen et son élève Jacques Charpentier, explique comment leur style est déterminé par une fusion de l'horizon de cultures musicales d'Occident et d'Orient. Nous nous sommes concentrés sur leur répertoire pianistique, qui révèle principalement l'influence de la musique indienne, et avons suivi la ligne de connexion entre les enseignements d'Olivier Messiaen et l'œuvre pour piano de Jacques Charpentier, *72 études karnatiques*. L'objectif était également de mettre en évidence le travail pianistique de Jacques Charpentier, que nous considérons comme l'une des traces les plus importantes du patrimoine musical indien dans le répertoire contemporain occidental pour piano, influence malheureusement encore assez peu connue. Nous avons contextualisé notre propos, en déterminant la racine du langage musical d'Olivier Messiaen dans la musique indienne, afin de retracer le développement d'un héritage mixte, transmis à ses élèves, notamment à Jacques Charpentier. Nous avons considéré aussi la possibilité que le langage musical occidental de Messiaen et Charpentier puisse reproduire et évoquer l'atmosphère indienne, par l'utilisation du processus harmonique statique. Après avoir montré que les œuvres de Messiaen et Charpentier présentent cette procédure de composition statique et horizontale, nous avons décrit, en

¹ Notre entretien avec Jacques Charpentier du 18 mars 2015, publié en appendice.

détail, comment les deux compositeurs ont embrassé l'héritage culturel de la musique indienne, non seulement en termes d'idées philosophiques et esthétiques, mais aussi et surtout par le choix de leur structure musicale. Par conséquent, nous avons énuméré les éléments musicaux indiens que Messiaen et Charpentier ont mis en œuvre dans les paramètres occidentaux, tels que le rythme et la mélodie, en expliquant comment ils ont appliqué et élaboré les structures originales des *ragas* et *talas*, repris de la théorie musicale indienne. Le travail de composition de ces deux artistes français a donc contribué à offrir un potentiel innovant dans le traitement du langage musical occidental, par l'ouverture de nouvelles frontières à la technique de composition.

Notre travail de recherche, en mettant l'accent sur certaines œuvres pour piano de Messiaen et de Charpentier, établit par conséquent des rétrospective et perspective utiles. Celles-ci concernent, en général, le but symbolique et philosophique que les héritages culturels produisent dans la composition musicale, et, en particulier, la valeur ajoutée que le patrimoine musical indien apporte à la musique française contemporaine pour piano.

BIBLIOGRAPHIE

- Cage (John), « The East in the West », 1946, dans *Asian Music*, vol. 1, n° 1, hiver 1968-1969.
- Caruso (Giusy), *Aspects and Features of Western and Indian Cultures in Olivier Messiaen's Conception of Music*. Seminarium Stowarzyszenia De Musica, 2006. <http://seminarium.demusica.w.interia.pl/435/>
- Charpentier (Jacques), *Introduction à l'étude des lois de la musique de l'Inde*, 1956. Document privé.
- Escaich (Thierry), « Entretien avec Jacques Charpentier », dans *Intemporel bulletin de la Société nationale de Musique*, n° 5, mars 1993. <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR05ESCA.html>.
- Farrell (Gerry), *Indian Music and the West*. Oxford, University Press, 1997.
- Johnson (Sherlaw R.), *Messiaen*. London, Dent & Sons, 1975.
- Kelley (R.T.), *Tradition, the Avant-Garde, and Individuality in the Music of Messiaen*. <http://www-student.furman.edu/users/r/rkelley/messiaen.htm>
- Krishnaswamy (Arvinth), « Melodic Atoms for Transcribing Carnatic Music » dans *Proceedings of Fifth International Conference on Music Information Retrieval*. Barcelona, 2004.
- Lavezzoli (Peter), *The Dawn of Indian Music in the West*. Bhairavi, Continuum International Publishing Group, 2006.
- Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, 1944. Trad. italienne par L. Ronchetti. Paris, Leduc, 1999.

- Messian (Olivier), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Vol. 1, 2, 7. Paris, Leduc, 1949-1992.
- Mudaliyar (A.M.C.), *Oriental Music in European Notation*, 1893. Gowri Kuppaswamy & M. Hari Haran Cosma Publications, Cosmo print, 1982.
- Perinu (Roberto), *La musica indiana*. Milano, Zanibon, 1982.
- Puissance (Harold S.), « An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas », dans *Selected Reports*, vol. 1, n° 3, Los Angeles, 1970.
- Rowell (Lewis), « Scale and Mode in the Music of the Early Tamils of South India », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 22, n° 2, automne 2000.
- Salvetti (Guido), *La nascita del Novecento*. Torino, E.D.T., 1991.
- Sambamurthy (Peter), *A practical Course in Carnatic Music*. Madras, The Indian Music Publishing House, 1998.
- Samuel (Claude), *Olivier Messiaen : musique et couleur*, 1986. Trad. anglaise par E.T. Glasow. Portland, Amadeus Press, 1994.
- Sangeetha Kala Acharya, S Rajam et Kallidaikurici Veenai S Venkatesan, *A Confluence of Art and Music on 72 Melakarta Ragas*. Chennai, Corporate Communications Dept.
<http://www.thiruppavai.org/pdf%20files/art-music.pdf> (consulté le 19 juin 2015).
- Simundza (Mjriana), « Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I-II) », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 18, 1987.
- Sundaram (A. Iyer), *Shree Muthuswami Dikshitar Keertanaigal*. Chennai, Madras Book Publications, 1989.
- Tournemire (Charles), « Messiaen as Improviser », dans *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 13, n° 2, 2008.
- Troncon (Renato), « Ricordo di O. Messiaen », dans *Diastemia*, 1992.
- Vijaykrishnan (K.G.), *The Grammar of Carnatic Music. Phonology and Phonetics*, 2007. <http://doi.org/10.1515/9783110198881>
- Wade (Bonnie C.), *Music of India : the Classical Tradition*, 1978. Riverdale, Riverdale Company, 1987.

ANNEXE : INTERVIEW DE JACQUES CHARPENTIER PAR GIUSY CARUSO

Jacques Charpentier est un compositeur et organiste français né à Paris en 1933. Il réside maintenant à Carcassonne. Après avoir vécu environ deux ans à Calcutta, il expérimente les sons et modes de la musique traditionnelle indienne. De retour en France, en 1954, il étudie la composition avec Tony Aubin et la philosophie de la musique avec Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. Il obtient le 1^{er} prix de philosophie musicale en 1956 avec un mémoire intitulé *Introduction à l'étude des lois de la musique de l'Inde* et, en 1958, le 1^{er} prix de composition avec sa *Symphonie brève* pour orchestre à cordes, sa 1^{re} symphonie. En 1957, il entreprend une œuvre colossale pour piano, consacrée aux 72 modes karnatiques (échelles de base) de la musique indienne, qu'il ne terminera qu'en 1984 : *72 Études karnatiques*.

Giusy Caruso : Pourriez-vous parler de votre expérience en Inde et de ce qui vous a incité à entreprendre ce voyage pour y rester environ deux ans ?

Jacques Charpentier : À l'âge de 18 ans, je gagnais ma vie comme pianiste accompagnateur remplaçant, au théâtre des Trois Baudets à Paris où la musique populaire alternait avec des sketches comiques (Pierre Dac, Francis Blanche, Georges Brassens, Jacques Brel, etc.) J'accompagnais également dans les cinémas de la Société Gaumont les « attractions » qui intervenaient entre les projections des films.

À l'issue d'une prestation, un spectateur est venu me demander si j'étais intéressé par un emploi de pianiste classique au Grand Hôtel de Calcutta pour assurer une ambiance musicale de qualité au déjeuner et au dîner du grand restaurant de l'hôtel. Il m'a demandé également si j'étais marié et m'a annoncé qu'il prendrait en charge le voyage et le séjour de ma femme.

J'ai épousé alors Danielle Vouaux, jeune 1^{er} prix des classes de chant du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, et nous avons embarqué à Southampton sur le bateau polonais le « Batory » qui nous amena trois semaines plus tard à Bombay. Logés dans le somptueux palace le Taj Mahal nous partions deux jours plus tard, en avion, pour Calcutta.

Le choc de la foule indienne, mêlant ses riches couleurs à une pauvreté inconnue en France fut très violent.

Il nous fallut plusieurs jours d'adaptation car nous étions dans l'ignorance totale d'une civilisation, d'une langue, d'une magnifique écriture parfaitement illisible pour nous, et d'un art musical qui était présent partout, dans les rues et les résidences privées, un art chargé de virtuosité, de profon-

deurs émotives toutes neuves, un art étranger plein d'attirances et de richesses prometteuses. Je fus séduit !

G.C. : Comment avez-vous commencé votre approche avec la musique indienne ? Accidentellement ou intentionnellement ? Qui a été votre gourou, votre professeur indien ?

J.C. : Il est impossible, aux Indes, d'échapper à la présence de la musique traditionnelle, du moins à cette époque. La différence des langues m'empêcha de trouver un maître. Ce sont les écrits d'Alain Daniélou qui furent mes premiers maîtres, notamment celui intitulé : *Introduction to the Study of Musical Scales* (London, The India Society, 1943).

G.C. : Avez-vous eu une expérience pratique de la performance d'ensemble avec des musiciens indiens ?

J.C. : Non, je n'en avais ni le temps ni les moyens techniques. J'écoutais au hasard des rencontres tous les groupes instrumentaux et vocaux. J'étais fasciné.

J'ai gratté un peu le sitar mais j'ai vite compris la puissance de ce magnifique instrument et le nombre des années de travail qu'il faudrait pour parvenir à la maîtriser. Ce ne m'était pas possible.

C'est donc en lisant, en écoutant, en réfléchissant et en étudiant, notamment en découvrant les travaux d'un grand musicien hindou : Sharnga-Déva (1210-1247) que, petit à petit, je découvris un trésor dont je pressentais qu'il y avait en lui de quoi nourrir et régénérer mon idéal musical.

G.C. : De retour d'Inde, vous avez été étudiant d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris et bientôt, vous avez commencé à rédiger les *72 études karnatiques*. Quelle importance donnez-vous à votre expérience en Inde et à votre relation avec Messiaen, compositeur tout aussi attiré par la musique indienne ?

J.C. : Ce qui captivait essentiellement Olivier Messiaen, ce n'était pas tant la musique de l'Inde dans son ensemble mais prioritairement la pensée rythmique, la structure, la symbolique, la théorie et la pratique virtuose des thèmes rythmiques, véritables personnages sonores, ils demandent une maîtrise difficile à imaginer en Occident, d'autant que les ragas (les œuvres) ne sont pas écrits...

C'est la victoire suprême de l'expression rythmique qui définit l'écoulement du temps, à travers toutes les parties musicales, mélodies, timbres, percussions et ordonnance du mouvement. Nous observons la même maîtrise

rythmique dans la musique exclusivement vocale du plain-chant, grégorien occidental.

Lorsque je rencontrai Olivier Messiaen fin 1954, il travaillait déjà à son futur traité de rythme. J'ai pu, modestement, lui indiquer que les rythmes pentaphones (base de cinq et ses multiples) symbolisent le dieu Shiva, dieu créateur et destructeur, maître du temps et de l'espace.

Et c'est dans les rythmes hindous, notamment les 120 deci-talas, et les rythmes grecs qu'il avait étudiés avec Maurice Emmanuel qu'il découvrit le principe des rythmes non rétrogradables. Ils joueront un rôle éminent dans ses œuvres.

Venant de créer les modes à transposition limitée, il ne s'est pas penché sur les structures des modes de la musique classique de l'Inde. Constatons que les 72 modes karnatiques sont nés d'une réflexion qui remonte aux textes védiques (3000-2000 av. J.C.) et qu'ils sont le catalogue de la totalité des modes de sept sons. Notamment ceux des Grecs, des Perses, des Arabes, des Musulmans et l'ensemble des musiques chrétiennes. Contenus dans l'octave, ils traverseront les douze degrés inscrits dans la même octave sonore comme les sept planètes visibles à l'œil nu vont et viennent en parcourant l'espace visuel gradué et défini par les douze constellations visibles.

G.C. : Vos 72 études suivent exactement la séquence des 72 modes karnatiques, tel que le système de la *Melakartha ragas*. Quelle a été la source indienne qui vous a donné l'inspiration ? Y a-t-il une table de modes karnatiques déjà transcrits dans le code occidental, ou bien avez-vous dû personnellement indiquer chaque mode en employant la notation occidentale au début de chaque étude ?

J.C. : Les 72 modes karnatiques ont été publiés pour la première fois en Occident dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, dirigé par Albert Lavignac, professeur au Conservatoire, édité à Paris (Librairie Charles Delagrave) en 1913.

Ils se trouvent dans le premier volume, à l'intérieur du chapitre intitulé : « Inde. Histoire de la musique des origines à nos jours », écrit par Joanny Grosset, de la Faculté des Lettres de Lyon.

Les 72 modes karnatiques y sont notés dans leurs deux classes : avec la quarte juste et avec le mode relatif ayant la quarte augmentée.

Les noms des modes sont cités dans leur langue originelle (sanskrit), écrits en caractère latin. Leur traduction m'a été donnée par Alain Daniélou.

J'ai tenu à les citer pour chaque cycle (six modes de sept sons élevés sur le même tétracorde inférieur) pour aider l'interprète à lire et comprendre l'évolution sonore de chacun d'eux. Leur traduction est dans la notice de

l'intégrale des *72 études karnatiques pour le piano* enregistrée par Anne Gaels (Paris, 3D Classics, 1996).

G.C. : Dans la musique karnatique, chaque mode représente une divinité de la philosophie védique et a un caractère et un sens musical très précis. Est-ce que ça a été une source d'inspiration symbolique pour la composition de vos 72 études ? Les explications que vous avez données comme titre ajouté à chaque étude sont-elles reliées à la signification symbolique indienne des modes karnatiques ?

J.C. : Chaque mode est le père d'une construction sonore. Il est le seul à l'origine du discours musical dans lequel je l'ai librement utilisé. Mais j'ai tenu à donner la liste des modes avec leur traduction française pour la beauté des expressions et la force de leur imaginaire.

G.C. : Certaines études montrent l'application de cellules rythmiques appartenant aux Talas indiens. Quels ont été vos critères précis de choix ? Messiaen a déclaré avoir utilisé la table de 120 *decitalas*. Et vous, de quel tableau rythmique vous êtes-vous inspiré ?

J.C. : J'ai utilisé des rythmes originaux, ainsi que quelques *decitalas*, en toute liberté de choix, selon la couleur du mode choisi et de sa place dans la continuité des 72 études.

G.C. : La dernière étude, *L'Étoile*, a une structure en forme d'étoile très complexe et laisse libre cours à l'interprétation, même si vous donnez quelques suggestions. Quelle est, donc, la structure de mise en œuvre que vous recommanderiez aux pianistes de l'Occident ?

J.C. : La 72^e étude laisse à l'interprète la libre ordonnance des racines sonores indiquées dans *L'Étoile* ; elle diffère totalement de la première étude qui est une sorte de choral en sons-durées, portail d'entrée d'une œuvre qui se termine sans achèvement personnel. La 72^e étude est l'estuaire de ce long parcours rigoureux. L'interprète devient alors le créateur d'une musique soumise à sa seule inspiration. De ce fait, l'ouvrage n'aura jamais de fin identique.

Ceci un hommage à la musique traditionnelle de l'Inde : essentiellement de transmission orale, elle est toujours présente et vivante mais, comme l'eau du fleuve qui s'écoule devant nous, elle n'est jamais la même...

G.C. : Dans les *72 études karnatiques* le piano est traité en percussions avec étagement de résonances, avec des sonorités rappelant certains instruments

de l'Inde. Pourriez-vous me dire quels sont exactement ces instruments indiens qui vous ont inspiré et de quelle manière ?

J.C. : Je ne peux pas dire qu'un instrument m'a plus inspiré qu'un autre.

La facture instrumentale indienne est d'une richesse et d'une variété exemplaires. Il leur fallait inventer des sources sonores exploitant au mieux les structures théoriques de leur art musical et veiller à ce que chaque instrument puisse, sans problème acoustique majeur, s'exprimer pleinement, aussi bien dans un lieu fermé que dans un lieu de plein air. Problème résolu pour chacun d'eux.

G.C. : Pensez-vous que les modes et les rythmes karnatiques ont eu un développement substantiel dans votre langage de la musique occidentale ?

J.C. : Je suis au début d'une découverte qui doit être sérieusement étudiée et réfléchie. Personnellement mes études m'ont permis d'échapper à deux dictatures dont ma génération était la victime.

La plus ancienne, la dictature tonale a une légitimité historique : celle d'avoir permis des combinaisons structurelles à l'origine des grands chefs-d'œuvre musicaux de l'humanité.

Je considère la deuxième dictature comme musicalement illégitime. Il s'agit du dodécaphonisme qui réduit la possibilité de la création sonore à un jeu intellectuel, plus ou moins virtuose selon une manipulation qui ne correspond à aucune nécessité de l'art de l'écoute. La gamme chromatique n'ayant ni début ni fin, elle est le segment d'une droite sonore qui va de « moins » l'infini à « plus » l'infini. Elle ne dispose que d'un seul intervalle : le demi-ton chromatique tempéré. Elle ne peut moduler mais seulement se transposer.

C'est alors que, brutalement, et ce fut mon premier choc violent, je découvre un trésor musical plusieurs fois millénaire de 72 modes de sept sons (nous n'en possédons plus que deux) et, à partir de ces 72 bases, par la mise à disposition de procédés subtils, nous pouvons créer et maîtriser jusqu'à 34.848 modes directement issus des 72 modes primaires...

Dans la même période, au début de 1954, le consul de France à Calcutta reçoit de notre Ministère des Affaires étrangères, un lot de disques 78 tours d'œuvres françaises. Ce fut mon deuxième choc. Parmi ces disques, il y avait cinq disques Columbia, étiquette rouge. C'était *Trois petites liturgies de la présence divine* d'Olivier Messiaen avec Yvonne Loriod au piano, Ginette Martenot aux ondes Martenot, chœur et orchestre sous la direction de Marcel Couraud.

À l'époque et si loin de la France, je ne connaissais pas le nom de Messiaen. Je fus subjugué par cette œuvre, ne pouvant imaginer qu'une telle musique fut possible.

C'est à ce moment-là que je pris la décision de me mettre à étudier les théories des musiques de l'Inde (nord et sud), par leur écoute attentive et ininterrompue et par l'étude d'ouvrages théoriques et techniques. Je pris la décision, lors de mon retour en France, de rencontrer celui qui deviendra mon maître et mon ami, Olivier Messiaen.

G.C. : Dans quelles autres de vos œuvres, à part vos études, avez-vous employé les modes et les rythmes karnatiques ?

J.C. : Après mon *Prélude pour la Genèse* pour orchestre à cordes, créé à New York au Carnegie Hall en 1967 sous la direction de Paul Kuentz, et ma *Symphonie n° 4 Brazil* en hommage à Hector Villa Lobos que j'ai créée au Conservatoire national supérieur de Paris en 1973, toutes mes autres œuvres utilisent peu ou prou les modes karnatiques. Cependant je ne m'interdis pas certaines séries – même de douze sons –, certaines consonances, surtout dans l'utilisation des timbres et des durées.

Je n'ai aucune prétention à écrire de la musique classique indienne, les musiciens de l'Inde sont absolument les seuls capables de décider de l'orientation à donner à leur culture musicale. J'écris de la musique occidentale avec un matériau conçu il y a plusieurs millénaires dans le sud du sous-continent indien. Cela m'a libéré de la dictature dodécaphonique et de la fausse nécessité d'abandonner totalement les acquis du système tonal.

Sur le plan rythmique, j'utilise des figures originales, ou d'autres, souvent issues des *decitalas*, avec parfois des variantes.

G.C. : Après tant d'années, qu'est-ce que vous conservez de précieux dans la pratique de la musique indienne ?

J.C. : Elle m'a sauvé de deux dictatures musicales vécues au XX^e siècle : le dodécaphonisme pur et dur, et la croyance en la disparition de la résonance tonale. Mon maître Olivier Messiaen a échappé à ce désastre intellectuel par les chants d'oiseaux, par les modes à transpositions limités et grâce aux rythmes de l'Inde. J'y échappe par les échelles des 72 modes karnatiques et des rythmes de l'Inde, ceux d'autres civilisations, et les miens propres.

J'ajoute que les 72 modes sont chacun le géniteur d'un nombre considérable de modes en modifiant le nombre des sons selon que le mode « Père » se présente dans une forme ascendante ou descendante.

18 mars 2015