



HAL
open science

Varèse - Une synthèse

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Varèse - Une synthèse. 2019. hal-02314604

HAL Id: hal-02314604

<https://hal.science/hal-02314604>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Varèse

Une synthèse

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : On rappelle le projet de Varèse. Les notes, ni les rythmes, ne sont plus les éléments de langage principaux de la musique. Que reste-t-il ? Les timbres sans doute. Varèse écrit surtout pour orchestre, ou grand ensemble, comme pour autant de laboratoires de timbres. Il s'intéresse particulièrement aux nouvelles lutheries électroniques (ondes Martenot et thérémine). L'abolition des hauteurs précises, impossible, engendre cependant des efforts d'abrasion de ces dernières. On promeut le glissando et « l'instrument » qui lui semble inféodé : la sirène. On fait implorer les hauteurs, les unes sur les autres, par les clusters. On développe l'emploi des percussions, car la plupart sans notes. *Ionisation* (1928) leur est ainsi entièrement dédiée. L'ensemble de l'œuvre, hautement scientifique, emprunte ses titres aux mondes des chimie, optique, mathématiques, physique des matériaux, etc. Si ces positivismes ingénus semblent aujourd'hui datés, l'œuvre n'en reste pas moins visionnaire. Le son, en effet, serait peut-être devenu, aujourd'hui, un critère plus important que les notes, rythmes, ou autres paramètres traditionnels du langage musical. Du moins c'est l'opinion de Makis Solomos développée dans *De la musique au son*¹.

Ce texte est paru dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM) en 2008. En voici une version révisée (octobre 2019).

Repères biographiques

Varèse, Edgard (« Edgar » pour les Américains) naît à Paris d'une mère française. Son futur rapport radical à l'Histoire – positif, scientifique – est peut-être comparable à celui qu'il entretient jeune avec son père, ingénieur italien : *ingénieur* et voilà certes le modèle des sciences que le compositeur ne reniera jamais. Mais à vingt ans, en 1903, en quittant l'École Polytechnique de Turin pour regagner Paris, le jeune Varèse n'hésite pas à rompre toute relation avec l'ingénieur transalpin, de même qu'il hésitera aussi peu, plus tard, à briser tant de liens avec la tradition musicale. Du père, si l'on veut, Varèse garde le souvenir des lumières scientifiques et rejette la loi et de même, de l'histoire, il garde l'esprit de lumière prophétique et renonce au poids.

Paris retrouvé, il étudie d'abord avec d'Indy à la Schola Cantorum (jusqu'en 1905), alors toute jeune école privée pour « esprits libres » et ne fréquente qu'après la classe de Widor, au Conservatoire (entre 1905 et 1907). Un séjour à Berlin lui permettra de connaître Busoni, lequel lui conseillera de « trouver des formes personnelles en premier lieu ». De retour à Paris, il assiste à la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky (en

¹ *Op. cit.*, Rennes, PUR, 2013.

1913) dont l'*ostinato* puissant l'aura profondément ébranlé et l'influencera longtemps.

Le 29 décembre 1915, découragé par – pense-t-il – la « frilosité esthétique de sa terre natale », il émigre aux Etats-Unis et son œuvre *Amériques* (1918-1921 pour sa première version) bien qu'encore stravinskienne, symbolisera la rupture, cette entrée dans le « Nouveau Monde » esthétique plus encore que géographique, monde surtout des nouvelles opportunités de carrière : depuis 1919, mu par un enthousiasme conquérant, Varèse dirige un orchestre qu'il a fondé, le New Symphony Orchestra qui fait connaître les chefs-d'œuvre modernes à une Amérique encore ingénue (qui ignore, par exemple, qu'elle a engendré un Charles Ives, au point de conduire celui-ci à se reconverter dans les assurances), il cofonde la PanAmerican Association of Composers, il imagine l'International Composers' Guild qui lui permettra de créer ses propres *Offrandes* en 1922, *Hyperprism* en 1923, *Octandre* en 1924, *Intégrales* en 1925. Il se passionne pour les sciences, les univers technologiques, les divers projets de lutherie électronique, alors encore balbutiants.

Entre 1928 et 1933 il séjourne en France, et réexamine alors sans doute, plus sûr de lui, la place qu'il peut occuper dans le milieu artistique de son pays, en fréquentant le tout Paris des avant-gardes, notamment Cocteau (véritable faiseur de modes capable d'influencer jusqu'à un Stravinsky) et les amis du poète – Picasso et tant d'autres. Ce retour au pays permet aussi d'intégrer ces nouvelles Ondes Martenot de conception française à ses *Amériques*, de découvrir le thérémine, autre instrument électronique (il prévoit la présence de deux thérémines dans la première version – 1932-1934 – de son *Ecuatorial* et leur préférera finalement les ondes Martenot en 1961).

Son retour aux Etats-Unis en 1934 amorce une longue traversée du désert. Le fait qu'il n'ait pu y persuader Léon Theremin (« Lev Sergeïevitch Termen » qui sera kidnappé par les siens et réexpédié en U.R.S.S. en 1938) d'octroyer un clavier à son instrument est peut-être emblématique de cette période décevante. Durant seize ans il écrit peu, traîne des expérimentations peu fructueuses (notamment dans le domaine pour lui prometteur – car moderne, technologique – de la musique de film) entre des villes de l'Ouest américain – Santa Fe, San Francisco, Los Angeles – et New York retrouvée en 41.

À partir des années 50 cependant, les progrès en électronique autoriseront divers succès pionniers. Avec *Déserts* Varèse impose l'une des premières « œuvres mixtes » (orchestre et bande enregistrée), de même qu'il associe son fameux *Poème électronique* (1958) aux travaux de Le Corbusier et de Xenakis dans une véritable « installation » – déjà – à l'exposition universelle de Bruxelles. Avant de s'éteindre en 1965, il aura connu diverses distinctions aux Etats-Unis et aura enseigné à l'académie d'été de Darmstadt : le monde prestigieux des avant-gardes européennes – Boulez le premier – l'aura donc finalement nommé précurseur de son vivant.

Projet esthétique

Varèse n'inspirera pas seulement presque tous les musiciens modernes de la seconde moitié du XXe siècle. Fait plus subtilement original, il motivera les plus « autodidactes » d'entre eux dont Cage, Xenakis, Dusapin². C'est peut-être que le Français, bien davantage encore que les trois Viennois et que Stravinsky, imagine (plutôt qu'il ne réalise) le premier une réelle *tabula rasa* musicale, propre à faire rêver – à bon compte ? – les apprentis musiciens des futures avant-gardes. Cette table rase s'applique non seulement à la tonalité, comme c'est déjà le cas chez les Viennois, mais plus loin encore, au concept de degré, de *note* lui-même. Varèse, foulant la terre du Nouveau Monde, se dit que le solfège traditionnel appartient au passé en ce qu'il hache de façon pense-t-il « arbitraire » : en demi-tons, le continuum des fréquences. Le système tempéré lui-même est donc à revoir. « Oublions le piano³ » dira Varèse à ses élèves, c'est-à-dire « oublions cet instrument à clavier donc par essence tempéré en demi-tons ». Il ne s'agit pas pour autant d'imposer d'autres intervalles microtonaux, comme ont pu l'imaginer Wischnegradsky, Hába ou même avant eux (dès 1895) le violoniste mexicain Carillo, mais davantage : d'approcher tant que possible une musique affranchie de tout hachage arbitraire, de toute combinatoire de degrés quels qu'ils fussent. Pour Varèse, le sérialisme (spéculation de demi-tons par excellence) était donc voué à l'échec depuis le début, non pas comme trop moderne, mais – voilà une opinion unique à l'époque – pas assez moderne, pas assez radicale⁴. C'est là la première originalité du musicien.

Or le rêve de Varèse, à l'époque, reste inaccessible. Comment concevoir « l'absence de notes », « l'au-delà des notes », tout en couchant cela sur partition donc avec des notes ? Voilà qui semble impossible mais qui engendrera plusieurs compromis intéressants, solutions éparses, particulières, qui à elles toutes finissent par construire un style. Voici peut-être comment.

Varèse est l'un des premiers musiciens de cette importance, peut-être avec Bartók, à utiliser des clusters : une façon de faire se frotter les notes les unes aux autres, précisément pour les faire « implorer », pour qu'aucune d'entre elles, brouillée par la proximité de sa voisine, ne soit perceptible. C'est ainsi que dès *Amériques* (1918-1921), on rencontre des agrégats de quatre demi-tons conjoints (successifs), caricaturalement dissonants,

² Voir Jacques Amblard, « Parcours de l'œuvre », dans cette encyclopédie en ligne, ou encore *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002.

³ Voir Michel Rigoni, « Fantaisie, Fugue et Variations sur *Musique fugitive* pour trio à cordes », in *Les cahiers du C.I.R.E.M.*, n° 12-13, juin/septembre 1989, p. 22.

⁴ On peut citer à ce titre cette anecdote racontée par Varèse lui-même : « Schönberg me dit un jour qu'il se demandait parfois s'il avait été sage de rendre public son système de douze sons parce que de si nombreux musiciens qui n'avaient jamais rêvé de composer auparavant, se croyaient compositeurs lorsqu'ils avaient mécaniquement appris, plus ou moins, comment manipuler une série dans ses différentes formes, et pouvaient écrire des canons pédants qui nous reportaient aux clichés galvaudés des traités de composition surannés... » *Mind over music*, entretien radiodiffusé de Fred Grunfeld avec Varèse, New York, W.Q.X.R., 13 décembre 1953, cité par Odile Vivier, dans *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 24. (Solfèges).

certes, mais surtout dont on ne peut plus isoler aucun d'entre eux. La note, à défaut de disparaître, n'est au moins plus que faiblement perçue.

Varèse est souvent tenté, encore comme Bartók, par l'emploi du *glissando*. C'est certes que la glissade, elle seule, ne hache d'aucune façon le continuum des fréquences. Elle n'entonne miraculeusement « aucune note » et ne fait à la rigueur que partir d'une note et en terminer – éventuellement beaucoup plus tard – avec une autre. Ce qui plaît vraisemblablement à Varèse dans la partie de trombone du début d'*Hyperprism* (1922-1923), outre son archaïsme stravinskien, est que l'instrument emploie sa coulisse à profusion, donc un *glissando* évident. Ce qui convient davantage encore à Varèse dans cet autre « instrument », cet accessoire qu'il imagine octroyer à l'orchestre : la « sirène » (de celles qui annonceront les bombardements pendant la seconde guerre mondiale), est qu'elle ne peut, elle, « jouer » autrement que *glissando*. Elle ne saurait même – particularité intéressante – faire halte nulle part. Elle ne connaît donc aucune note de façon stable. Voilà pourquoi sans doute on l'entend souvent dans les œuvres du Français de l'entre-deux guerres, telle quelque première mascotte de timbre, dès *Amériques*, dans *Octandre* (1923) ou encore *Ionisation* (1928-1931).

Enfin, Varèse est naturellement conduit à développer l'emploi des instruments à percussion. Là encore on pense également à Bartók. Mais il n'y a pas pour autant d'influence de l'un à l'autre de ces deux compositeurs – ces idées semblent simplement dans « l'air du temps » – et Varèse, d'ailleurs, mena clusters, *glissando* et instruments à percussion vers un emploi plus souligné de par l'aporie même des autres critères musicaux. Quant aux percussions, leur renforcement dans l'œuvre de Varèse est évidemment lié – outre aux primitivisme et expressionnisme qui influencent presque tous les courants artistiques de la première moitié du XXe siècle (« impressionnisme » musical excepté) – là encore au fait qu'ils constituent des instruments pour la plupart « dépourvus de notes », si l'on excepte les percussions à clavier et les timbales, donc particulièrement indiqués pour le projet de Varèse. C'est ainsi que le Français imagine une œuvre qui leur soit entièrement consacrée, *Ionisation* (1928) pièce qui ne saurait culminer à chaque mesure dans quelque climax sauvage : œuvre avant tout manifeste d'une « aporie de notes » plutôt que primitiviste. « Percussive » absolument, *Ionisation* n'entend pas « faire beaucoup du bruit » mais plutôt de la musique sans notes, souvent cliquetante et délicate où Deleuze eût reconnu ce « devenir-insecte⁵ » remplaçant dans la musique du XXe siècle le « devenir-oiseau » traditionnel. Ce que *Ionisation* met en lumière est aussi que lorsque Varèse renonce au degré précis (la note), il met implicitement l'accent sur « ce qui reste de la musique » après qu'une sélection aussi sévère a été engagée : le rythme peut-être mais avant tout le timbre.

Varèse pose au XXe siècle la question de ses nouveaux sons. Voilà en partie pourquoi il engage presque toujours de gros

⁵ Voir *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 379.

effectifs, pourquoi il n'écrit guère de musique de chambre : il lui faut manipuler suffisamment de timbres pour que ceux-ci puissent, à eux tous (à eux seuls), constituer un langage⁶. Si l'ensemble des compositeurs de son temps ressentent en partie la même nécessité de développer l'orchestre (le XXe siècle est bien celui des nouveaux alliages sonores), ce projet apparaît de façon particulièrement claire chez Varèse, « par défaut », de par cette disparition souhaitée (davantage qu'obtenue réellement – on y reviendra) de tout langage de degrés. Pour Varèse un orchestre qui s'accorde est une œuvre musicale (œuvre de timbres). Il écrit alors *Tuning up* (1947) qui tâche de fixer un telle aventure sonore sur partition. À la suite de Stravinsky qui soulignait le rythme par le raccourcissement mélodique et l'*ostinato*, il en devient peut-être le premier musicien à radicaliser l'approche de la modernité non pas par « synthèse » et finalement, addition des critères du passé, addition qu'ont pu imaginer les Viennois, mais par soustraction, simplification. Voilà peut-être en quoi il est devenu le modèle de compositeurs rêvant de la possibilité de faire œuvre sinon « facilement » du moins par « gestes simples », quand la lourdeur de l'héritage musical savant, jusqu'à Wagner, pouvait en effrayer plus d'un, voire tous. Chez Varèse, cependant, ce caractère aporétique reste une posture esthétique. Dans la réalité musicale, les notes demeurent et même, bien sûr, de façon organisée. En fait, en considérant qu'il y a tout de même eu relative aporie de langage de degrés, dans son œuvre, au profit du seul timbre, voilà qui a au moins conduit Varèse à engager des recherches dans tous les domaines ayant trait à celui-ci, et finalement à se faire souvent précurseur.

Il serait vain de se demander qui est le premier compositeur à employer « les instruments électroniques » en général. Remarquons que Varèse, prêtre par excellence de la « pure matière sonore », de surcroît scientifique comme personne, ne pouvait que s'intéresser à eux. On a déjà tenté de souligner (dans la biographie du compositeur ci-dessus) comment la recherche de ces sons électroniques a pu motiver le retour en France en 1928, comment le peu d'espoir de voir se développer ces sons a pu même – peut-être – conduire le compositeur vers une relative stérilité de 1934 à 1950. On remarque aussi que le remaniement fréquent des œuvres – restées d'ailleurs peu nombreuses – est souvent motivé par l'ajout d'instruments électroniques ou le changement de ceux-ci. Varèse, exemple curieux et sans précédent, est à ce point tributaire de ses instruments qu'il doit littéralement « remettre à jour » ses œuvres en fonction des perfectionnements successifs de ceux-ci. Voilà qui pose la question de la pérennité d'une œuvre fondée sur le timbre – par

⁶ Cette fameuse déclaration du compositeur, à ce sujet, semble alors venir à point : « Dans mon œuvre on trouve à la place de l'ancien contrepoint linéaire fixe, le mouvement de plans et de masses sonores variant en intensité et en densité. Quand ces sons rentrent en collision, il en résulte de phénomènes de pénétration, ou de répulsion (certaines transmutations prennent place sur un plan. En les projetant sur d'autres plans, l'on créerait une impression auditive de déformation prismatique). » Voir « Varèse », in *Histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Paris, Fayard, 1985, p. 1101.

opposition à l'éternité mathématique de quelque combinatoire réussie de notes. Le timbre semble « matière friable », périssable, dans la mesure où il est soumis à la longévité toujours relative, historique, du type d'instrument qui l'engendre. L'attachement principal à cette « pure matière sonore », cependant, conduit Varèse à souhaiter construire des dialectiques avec elle seule – projet original – et donc à mélanger les divers timbres ou à les faire entrer en conflit. C'est ce qu'il nomme dans quelque esprit scientifique dont personne aujourd'hui ne serait plus dupe de la rigueur, des « masses sonores variant en intensité et en densité. Quand ces sons rentrent en collision, il en résulte des phénomènes de pénétration, ou de répulsion⁷ ». Cette « articulation de masses sonores » a notamment conduit aux *Déserts*, qui mettent en dialectique (certes uniquement par la forme) passages acoustiques et électroniques. La musique mixte est ainsi pleinement assumée en 1954, assumée plus qu'inventée puisque Cage, par exemple, en a déjà fait l'expérience dans *Imaginary landscape I* (1939), à un niveau certes beaucoup plus anecdotique, ou même Respighi dans ses *Pini di Roma* (1924) en mélangeant à l'orchestre un enregistrement de rossignol sur rouleau de cire (mais voilà certes une pièce de genre isolée, motivée par un programme précis : la description du « Pin du Janicule »). Varèse lui-même avait déjà prévu la présence du thérémine dans « l'orchestre » sans bois ni cordes d'*Ecuatorial* dès 1932. Au-delà, ces « dialectiques de l'acoustique et de l'électronique (ou de la bande) » ont pu atteindre un niveau plus subtil lorsqu'elles sont devenues parfois métamorphoses de l'acoustique vers l'électronique ou l'inverse. C'est ainsi que l'amorce de *Nocturnal* (1961) propose un relais, sur une même note, du hautbois, de la trompette, puis finalement de la clarinette (évoquant ici, comme un « sinus pur », un instrument électronique en écho moribond des deux précédents). Le début de cette œuvre – la dernière du compositeur – résume donc le projet de la vie entière du musicien. En effet, la note est gelée au profit du timbre : tout type de timbres (acoustique et électronique) lesquels s'interpolent et fabriquent un langage au « détriment » de cette dernière. Si *Poème électronique* (1958), lui, ne peut opposer électronique et acoustique, on remarquera qu'il s'agit de la seule œuvre purement électronique de Varèse et que celle-ci – ce n'est pas un hasard – entre justement en discussion avec d'autres œuvres issues d'autres arts : le film de Le Corbusier et l'architecture de son disciple Xenakis (voir biographie). Ainsi, Varèse, se limitant au timbre et dans ce cas unique même au-delà : au timbre électronique, semble craindre la minceur de son matériau qu'il ne s'autorise ici que parce que « complétée » par les matériaux d'autres arts. Voilà qui répond rapidement aux happenings organisés par Cage en 1952 au Black Mountain College (impliquant notamment le plasticien Rauschenberg et le chorégraphe Cunningham) et qui augure de notre époque féru de transversalité artistique. Voilà surtout qui dévoile un Varèse conscient de la densité souhaitable d'une œuvre d'art, dût celle-ci

⁷ Revoir note précédente.

renoncer à bien des critères de son domaine traditionnel, voire à sa catégorie elle-même.

Les notes demeurent cependant. Or, pour échapper à l'appréhension trop rébarbative du système tempéré, si Varèse assume d'écrire encore de façon chromatique (comme le faisait Wagner) c'est au moins en brisant ce chromatisme par des accidents d'octave (de façon emblématique dans la ligne descendante du hautbois au début d'*Octandre*). Or, voilà ce que le néoclassique Prokofiev choisit également d'intégrer à son style. Ce « chromatisme parfois octavié » est aussi l'apanage de Bartók, de Stravinsky et des Viennois. C'est ainsi que Varèse se montre « le moins cohérent » avec son projet et rejoint ceux de modernités en principe moins radicales, en torturant les lignes wagnériennes et obtenant ainsi des lignes brisées, typiquement expressionnistes et en tout cas : lignes tout de mêmes.

Au moins, les lignes « mélodiques » sont-elles investies par Varèse d'une crudité moderne (primitiviste) car répétées : elles deviennent ce qu'on pourrait appeler des « ritournelles animales ». Si la musique, selon Deleuze, ne fait jamais que « déterritorialiser la ritournelle⁸ », Varèse semble alors la reterritorialiser. Voilà qui n'est certes pas nouveau et qui évoque puissamment Stravinsky, ne serait-ce que celui de l'introduction du *Sacre du printemps* (1913). Au moins Varèse fait-il sien ce principe en le précisant quelque peu : longtemps il aimera commencer ses œuvres avec un vent soliste (flûte d'*Amériques*, hautbois d'*Arcana*, trombone d'*Hyperprism*, trompette d'*Ecuadorial*, clarinette d'*Intégrales*, 1924-1925) vent accompagné ou non (accompagné éventuellement par des percussions). Ce « vent originel » répétera dans la plupart des cas sa ritournelle *ostinato*, mais une ritournelle singulière souvent bâtie seulement sur quelques degrés (trois degrés semblent une bonne moyenne). Voilà encore la démarche aporétique de Varèse. Si le degré ne peut être évité, au moins peut-il être raréfié au sein de modes archaïques. Ces « protomodes » semblent servir des « lignes animales » ou imiter les échelles rudimentaires des intonations de la parole. De là sans doute le « caractère incantatoire » que Boulez remarque au début des *Intégrales*⁹, vitalité archaïque obtenue par l'emploi d'un mode restreint à trois degrés (ré la b si b), contraint à répéter ceux-ci de par leur rareté même.

De Stravinsky, le premier Varèse se dégagera aussi par son écriture particulière des cuivres. Varèse les souhaite certes puissants comme dans tant d'autres écritures de son époque (ne serait-ce que chez Prokofiev qui les fait déjà hurler de façon nouvelle : plutôt *dans le grave* juste après la première cadence de son Concerto pour piano n° 2 de 1912). Mais ici, les dispositions en frottements (au moins clusters de deux notes) et surtout les

⁸ « On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... Les modes grecs, les rythmes hindous, sont eux mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux. La ritournelle [...] a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif. » Gilles Deleuze et Felix Guattari, *op. cit.*, pp. 383-384.

⁹ Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 316.

tenues servent habilement un lyrisme moderne, évocateur d'un terrifiant pouvoir de percée, tel quelque évocation des sept trompettes de l'Apocalypse de saint Jean. Les cuivres du chef-d'œuvre *Arcana* (1925-1927) s'ils ne sont pas aussi sauvages, virils que ceux du *Sacre* (1913) sont du moins plus lyriques, déchirants tels d'effroyables alarmes prophétiques, et augurent de ceux du centre de *Formazioni* (1987) de Berio. Ils ne sont plus stravinskiens en ce qu'ils échappent à la pulsation glacée du Russe et semblent s'étaler en couches généreuses, imposer au rythme des cordes un autre temps lisse (certes vociférant) servant la pure contemplation, impérieuse, de leur *timbre* (évidemment), notamment dans l'aigu. Varèse accomplit alors magistralement le travail commencé par Wagner, celui d'inverser les rôles des cordes et des cuivres dans l'orchestre et de réserver à ceux-ci désormais (et non plus à ceux-là) le rôle incantatoire.

C'est peut-être ainsi dans l'écriture d'instruments « bien connus » – les cuivres – que Varèse a excellé contre toute attente, peut-être davantage que dans ses tentatives de fuite – encore – impossible du concept de note ou de promotion des timbres nouveaux. Ce n'est peut-être pas non plus, de façon anecdotique, périphérique, la fantasmagorie scientiste de ses titres d'œuvres qui nous intéressera le plus dans son œuvre, ces « Hyperprism » faisant référence à l'optique, « Ionisation » à la chimie, « Intégrales » aux mathématiques, « Density 21.5 » à la physique, autant d'éloges d'un monde chiffré promettant un « futur meilleur ». Certes Varèse fut un « bel esprit positiviste » particulièrement emblématique, déclarant que « la base même de la création est l'expérimentation¹⁰ » ou que « la musique est l'art-science¹¹ », ce qu'elle pouvait certes souhaiter à l'époque (cette esthétique finira par se cristalliser quelques décennies plus tard dans la création de laboratoires musicaux comme l'IRCAM ou le CEMAMu). Ses œuvres, en un sens « humblement », sont souvent soumises à des réactualisations comme des produits de synthèse réajustés en laboratoire. C'est ainsi que Varèse a sans doute raison de se déclarer modeste « artisan » avant que le terme soit copieusement réemployé par les « artisans » de la postmodernité¹². Ce qui est magnifié par Varèse n'est finalement peut-être pas l'œuvre elle-même, ni même le « génie artistique¹³ » qui la sous-tend mais le génie au sens large, pas forcément celui de Varèse lui-même, celui de l'esprit humain, celui de la connaissance, c'est-à-dire à l'époque : celui des sciences. Varèse place l'œuvre d'Einstein plus haut que la sienne quand Wagner n'imaginait certes pas qu'un savant puisse lui

¹⁰ Cité par Fernand Ouellette dans *Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 37.

¹¹ *Idem*.

¹² Nous parlons ici des compositeurs « postmodernistes ». Voir par exemple « Arvo Pärt », parcours de l'œuvre, *Brahms*.

¹³ Jean-Marie Schaeffer rappelle que c'est « le mouvement romantique [qui fut] le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art¹³ », soit aussi le lieu de prolifération du concept de génie. *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

donner une leçon de philosophie¹⁴. L'œuvre de Varèse, dans le filigrane de ses intentions affichées, retrace à merveille l'esprit d'une époque qui croyait encore fermement à la promesse de bonheur offerte par le monde technologique. Il fallut peut-être que la bombe atomique explose à Hiroshima pour qu'une telle esthétique machiniste puisse être mise à mal et soit abandonnée. Restent la réalité sonore de l'œuvre du Français et, au-delà de ses cuivres visionnaires, ce qu'elle a libéré dans l'œuvre de nombreux compositeurs postérieurs. Xenakis, Penderecki, le premier Ligeti et même Scelsi n'auraient pu oser de telles tables rases, de telles « écritures globales » hors du degré sans que Varèse – beaucoup plus clairement que Stravinsky – ne leur ait ouvert la route en prouvant que l'aporie ne mène pas toujours à la pauvreté, surtout quand elle n'est qu'une pose esthétique. Varèse, enfin, « sortant de la note », puis sortant de la « lutherie traditionnelle » puis même s'échappant de la stricte « musique » en s'associant à d'autres arts dans *Poème électronique*, fut l'un des premiers musiciens d'inspiration transversale, montrant un scepticisme quant au fait de se cantonner à sa *technè*, à son art. Il annonce non seulement, avec Cage, les installateurs plasticiens d'aujourd'hui, mais aussi d'autres compositeurs, tels Dusapin qui se dit « artiste » davantage encore que musicien. C'est le paradoxe de Varèse d'avoir été à la fois le compositeur du purement sonore (du timbre) comme précisément de l'inverse, musicien du *concept* protéiforme de modernité avant tout. Autre paradoxe fondamental du XXe siècle que Varèse, mieux encore que Stravinsky et Picasso, fut l'un des premiers non seulement musiciens, mais plus généralement artistes à avoir aussi bien pressenti : le fait de chercher dans le passé lointain pour construire l'avenir, d'associer archaïsme absolu et univers moderniste voire scientifique, technologique. C'est ainsi qu'*Ecuatorial*, dès 1932, est à la fois l'une des premières œuvres occidentales non rhapsodique cherchant une inspiration « transcontinentale » en utilisant le livre sacré (le Popul Vuh) des Indiens Maya Quiché du Guatemala, traquant ainsi une vérité issue du fond des âges et perdue par l'Occident ; et une oeuvre utilisant à l'origine deux thérémines, soit la première lutherie électronique de l'histoire et donc ce que l'Occident peut produire de plus typique et de plus impressionnant. Varèse annonce bien ainsi le futur esprit de la fin du XXe siècle, l'care à son sommet, à la fois fier de son avancement technologique et, pressentant la chute, autocritique voire autodestructeur, se sentant coupable d'amnésie, de multiples ravages et cherchant ailleurs une sagesse perdue.

¹⁴ Wagner pourrait aussi avoir pensé inspirer ses idées jusqu'à un philosophe, ainsi le jeune Nietzsche dont il faudrait pouvoir mesurer où est exactement l'influence wagnérienne dans son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie* (1872).

VIVIER, Odile, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973.

OUELLETTE, Fernand, *Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

« Edgar Varèse », in *Histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Paris, Fayard, 1985, pp. 1093-1102.

Discographie sélective.

Œuvres complètes, Ricardo Chailly, Royal Concertgebouw Orchestra, Asko Ensemble, Decca.

Amériques, Arcana, Déserts, Ionisation, Pierre Boulez, Orchestre Symphonique de Chicago, Deutsche Grammophon.

Ionisation, Amériques, Density 21.5, Offrandes, Arcana, Octandre, Intégrales, Pierre Boulez, Ensemble Intercontemporain, New York Philharmonic, Lawrence Beauregard (flûte traversière), Sony.

Amériques, Offrandes, Hyperprism, Octandre, Arcana, Density 21.5, Ionisation, Ecuatorial, Nocturnal, Intégrales, Déserts, Kent Nagano, Orchestre National de France, Apex.

Arcana, Déserts, Christopher Lyndon-Gee, Polish National Radio Symphony Orchestra, Naxos.