

Conférence donnée à Strasbourg le 4 octobre 1983

Fernand Ouellette

Volume 26, Number 2 (152), March 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30746ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellette, F. (1984). Conférence donnée à Strasbourg le 4 octobre 1983. *Liberté*, 26(2), 56-67.

FERNAND OUELLETTE

CONFÉRENCE DONNÉE À STRASBOURG, le 4 octobre 1983,

*pour le colloque international consacré à Edgar
Varèse à l'occasion de son centenaire de naissance,
dans le cadre du Festival international des musiques
d'aujourd'hui: «Musica 83»*

A Gilles Tremblay.

Pour dialoguer avec le désir de Varèse, je ne puis recourir qu'à mon propre désir. Pour entendre sa substance musicale, je n'ai d'autre voie que ma propre substance poétique. Parler de l'autre, créateur, implique une sorte de métamorphose mimétique, puisque je m'efforce jusqu'à un certain point d'être l'autre, ou du moins de me rendre semblable. Bien entendu, je suis poète. Je n'ai donc avec Varèse qu'une «filiation oblique» et non directe comme un compositeur. N'importe! Ici je n'ai rien à *dire* au sens étymologique de montrer, de soutenir, de plaider. Tout restera à dire. Je tournerai sans cesse autour d'un manque inaccessible. Parler de Varèse, c'est interposer des mots, des écrans entre les sons et nous. Et la parole même ne peut que me paraître trop hâtive, précipitée, face à l'œuvre dont la passion fut si patiente.

D'entrée de jeu il me faut affirmer que Varèse, en son propre désir, s'est mesuré avec le *non-entendu*. Il y a dans sa position fondamentale autant une éthique qu'une esthétique, et cette éthique ne peut s'enraciner que dans la passion que j'évoquais il y a un instant, et que j'assimilais à une lente patience. Mais peut-être que cette patience n'est donnée qu'à celui qui se situe

depuis son lieu intérieur, qui s'est résolument établi devant la mort, comme devant un miroir infranchissable, bref le seul lieu d'où l'on puisse parler, entendre et d'abord désirer. Ce qui ne signifie pas que l'on puisse nous-mêmes approcher du «secret constitutif» du personnage Varèse, créateur dans un temps donné, le sien et à jamais le nôtre.

Henry James disait: «Nous travaillons dans les ténèbres — nous faisons ce que nous pouvons —, nous donnons ce que nous avons. Notre doute est notre passion, et notre passion notre tâche. Le reste est la folie de l'art.»

Peut-être. Mais parfois, sur cet arbre en son obscurité, en son exigence, se greffe le rameau de la gloire, une gloire corrosive qui s'attaque au secret, au lieu qui ne peut plus alors se maintenir dans le silence. La gloire devient pour le moins une sorte de bruit. La méconnaissance, ou le mépris dans certains cas, qu'on avait à l'égard de son œuvre, a permis à Varèse de se garder en son lieu secret, face à son miroir, face à sa mort possible, et d'échapper ainsi à la «peste» de la gloire (Michel Serres), à la tyrannie de l'exemplaire. Trop souvent la gloire dans les hommes, dirait Michel Serres, s'identifie à une sorte de tyrannie implicite, et, pour transposer sur le plan de l'art, à une «doctrine» incarnée dans le grand modèle vénérable auquel on se réfère. Si bien qu'à la limite, une certaine gloire n'est pas dissociable facilement d'une certaine tyrannie, qui infléchit ceux qui l'approchent et se laissent polariser par elle.

«Nous autres sommes l'exception et le danger... Or il y a quelque chose à dire en faveur de l'exception, pourvu qu'elle ne veuille jamais devenir la règle.» Cette remarque de Nietzsche me servira de balise. Je pense aussi qu'il y a quelque chose à affirmer en faveur de Varèse, l'exception. En faveur de son exemplarité immanente, dirais-je, non pontifiante, non didactique. Car, me semble-t-il, on ne peut pas parler à son sujet de *varésisme*, lequel aurait été une sorte d'établissement dans sa règle même, de

retour à la règle. En somme un glissement hors de l'exception. La déperdition de l'exceptionnel.

Lui-même avançait que d'être le simple représentant d'une école atténuait en soi la force vive de la liberté. Et cela il l'a dit à propos de Webern et de Berg.

Au commencement de Varèse agit certainement le sentiment d'exception, c'est-à-dire une conscience très profonde, envahissante de sa différence, de son unicité, de son noyau originel. En somme une conscience de la gravité infinie de l'unique, de son enjeu. Picasso ne pensait pas autrement qui disait: «On a son moi logé dans son ventre, comme un soleil avec mille rayons». Ce noyau est unique, certes, mais il l'est dans «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» que sertissait Mallarmé. Ce noyau, fondateur de l'unique, l'est également de l'oreille intérieure chez le musicien. «Ce qu'un compositeur doit posséder, dit Varèse, ce qu'il doit posséder de naissance, c'est ce que j'appelle *l'oreille intérieure*, l'oreille de l'imagination.» Parlant par images, on pourrait se risquer à dire que pour lui l'oreille intérieure est en quelque sorte la qualité et l'accomplissement du noyau originel. Et celui-ci, magnifié par cette oreille, constitue d'une certaine façon la molécule vivante dont l'accroissement projettera non seulement la personnalité de Varèse, mais singulièrement sa musique. Ses œuvres ou ses formes sont des propositions de ce noyau. Ce n'est pas par accident que Varèse a été si fasciné par l'image concrète du phénomène de cristallisation, allant jusqu'à dire qu'il composait par cristallisation. Par projection. Par contraction et par expansion. Varèse a essentiellement une vision organique de l'œuvre à faire. L'idée originelle développe l'œuvre, de même que «l'accroissement de la molécule donne le cristal entier».

A l'origine, l'oreille intérieure se tourne vers le non-entendu. Et elle entre en vibration avant même que le son ne soit. Puis la vibration s'amplifie. Varèse dit: «Moi je veux être à l'intérieur du matériau

sonore, être une partie de la vibration acoustique pour ainsi dire». Gambarà, l'étonnant personnage de Balzac, visionnaire, annonciateur de Varèse qui, d'une certaine manière, l'incarne un siècle plus tard, ne pensait pas autrement. Ni Berlioz d'ailleurs.

Bref, Varèse entre en vibration et se pose, se propose à nous à travers une fiction qu'il appelle une «organisation de sons», de même que le tableau est une mise en scène imaginaire de lignes et de lumières, et le poème une concrétion de mots empennés. L'élément dynamique de cette fiction est l'imagination... Comme pour toute fiction... Et cette imagination prend racine dans l'inconscient. Varèse note: «L'art ne prend pas naissance dans la raison... C'est le trésor enfoui dans l'inconscient — cet inconscient qui a plus de compréhension que n'en a notre lucidité... C'est l'imagination qui donne la forme aux rêves». A quelques reprises Varèse a fait le récit de rêves envoûtants, qui étaient parfois à la source de certaines œuvres. Le rêve est pour lui un élément actif, stimulant, un milieu incubateur. Comme s'il lui permettait, surtout en état de veille, de rester bien tapi dans l'attente d'une molécule de forme.

Mais se poser n'est pas en soi se représenter. (Son ami le poète Hugo von Hofmannsthal avait bien saisi la différence essentielle. Matisse également, qui a souligné la distance entre le réel et sa représentation en art. La représentation n'est qu'un moyen de style, disait Malraux.) Il s'agit donc pour Varèse de faire le point, de faire une trêve avec soi-même, de s'interroger à travers une forme, de paraître s'arrêter momentanément, en somme de se manifester. Par ailleurs, quel rapport la musique aurait-elle avec la représentation? Elle mettrait *quoi, quelle chose*, devant l'esprit ou l'oreille?

Puisque Varèse propose une œuvre d'abord entendue par l'oreille intérieure, cette œuvre est forcément une expansion de son noyau, de sa pensée même, une «synthèse d'intelligence et de volonté», aimait-il dire. Varèse ajoute: «Ma musique ne peut, je

crois, exprimer autre chose qu'elle-même». C'est-à-dire qu'elle est extraite, sortie en quelque sorte par pression, puis s'impose en son être propre. Cette *ex-expression* est bien significative de la vision que Varèse a de la forme. «La forme est le résultat d'un processus. La forme d'une œuvre dépend de la densité de son contenu.» Dans l'esprit de Varèse, dire qu'une forme est indissociable du fond, c'est aussi penser que l'une et l'autre sont indissociables du processus de gestation de l'être musical à partir de l'oreille intérieure. Ce qu'en d'autres termes il appelle parfois un «état d'âme». Ainsi, à propos d'*Amériques*, il note: «Cette composition est l'interprétation d'un état d'âme, une pièce de musique pure, absolument dissociée des bruits de la vie moderne... A tout prendre, le thème est une méditation». Nous y revenons... La seule chose qui passionne Varèse, et toute sa personnalité puissante s'y applique, c'est l'attention de son oreille intérieure au non-entendu d'où procède une forme nouvelle, un être musical unique. Ensuite, c'est un long travail, un respect inébranlable du pur désir, une concentration braquée à tout instant sur l'être musical qui veut se poser parmi les êtres. «Il apparaît alors, disait Julien Gracq, une vibration inséparable de l'effort vers la forme distincte.» Il se produit une sorte de «pression cumulative». C'est dans cette attention à l'être, dans cette passion de l'ontologique qu'apparaît le véritable noyau formateur d'une œuvre.

Je comprends que Varèse ait été si réfractaire à l'analyse. Car plus que tout il craignait que l'analyse ne *dé-compose, dés-organise* le corps vibrant de l'œuvre. Composer ce n'était pas noter des sons sur papier, c'était d'abord entendre le surgissement de l'être musical. C'est pourquoi il ne craignait pas d'entasser le temps, comme s'il avait travaillé sur le registre des immortels. Ainsi qu'un sage chinois, il se tenait debout sur l'éperon, seul avec l'abîme du non-entendu. C'est sur ce plan que j'aime bien comparer Varèse et Braque en parlant de leur intensité patiente.

Chez les deux créateurs il y a une poursuite, une attention, une ascèse. Varèse remarquait que ce qu'il «aimait le plus dans l'art, c'est la puissance, l'austérité, et un sens de la dynamique et de l'énergie internes».

L'esthétique du non-entendu exige une conscience aiguë du matériau brut de la musique, c'est-à-dire une concentration de «l'oreille mentale» tournée vers le son, dirait Aristoxène. Ce qui n'est pas son, pourrait ajouter Varèse, n'est pas purement musical et n'a «pas place dans une œuvre nouvelle». Il ne pensait pas qu'au simple matériau brut, il avait présente dans l'esprit la définition de Wronski: «La musique est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons». Être attentif au son, c'était s'orienter aussi vers l'esprit possible dans les sons autour de lui. Varèse remarque: «J'imaginai comment les transformer en musique en sauvegardant toute leur complexité». A propos d'*Arcanes*, il parlera des «secrets cachés des bruits et des sons». Paracelse reste présent. Le bruit, tel qu'il l'entendait, était un son en travail, en mouvement de transmutation. Et le son, l'élément substantiel d'une œuvre en expansion.

Très tôt Varèse a eu, je dirais, l'illumination d'une musique en mouvement dans l'espace. Sur ce plan, *Intégrales* s'impose comme son véritable accomplissement, la première synthèse de sa pensée musicale. Le choc, ou l'illumination, a eu lieu, nous nous en souvenons, en la salle Pleyel de Paris, lors d'une audition de la *Septième Symphonie* de Beethoven. Sans doute à cause d'un accident très particulier de résonance dû aux «surprises acoustiques» de la salle elle-même. C'est l'explication génétique que nous donne Varèse. Mais comme il n'y a pas de hasard, on doit ajouter que Varèse n'a pu entendre cet accident de résonance que parce que son oreille intérieure était vigilante, dans l'attente, et qu'il fallait précisément que Varèse, l'exception, soit là, à ce moment précis.

La projection dans l'espace, que Varèse illustre

bien en s'efforçant de nous faire saisir par l'œil les rapports de deux plans en mouvement à des vitesses distinctes, n'est pas dissociable de sa pensée profonde ni de son esthétique. C'est pour le moins un aspect majeur de ce qu'il entendait par «l'expression de l'esprit et de la sensibilité de notre époque». De sa modernité. Car finalement, de quoi s'agit-il pour lui quand il parle de modernité? L'utilisation qu'il fait de ce terme n'a aucune connotation baudelairienne. «Etre moderne, dit-il, c'est être un interprète de l'esprit de son temps.» En somme, être moderne n'est pas dissociable d'être vivant, d'être présent, en accord avec le «profond aujourd'hui». Et Varèse, être unique, est l'une des nombreuses expressions vivantes de l'esprit et de la sensibilité de son temps. Dans le fait même, ajouterais-je, de proposer ses œuvres musicales singulières. L'esprit d'une époque n'apparaît qu'en certains créateurs qui ont une profonde capacité de synthèse. L'esprit de notre époque ne serait pas ce qu'il est sans l'œuvre de Varèse. Comme créateur, il est en soi une dimension de l'esprit de son temps. Et cette modernité révélatrice n'a aucun lien avec les qualités éphémères des œuvres, «leurs astuces criardes». Leur nouveauté apparente n'est peut-être qu'un mirage, et non forcément un signe annonciateur du futur. Je crois que comme le sculpteur Brancusi, Varèse était moins obsédé par le nouveau que par l'achèvement, par la synthèse agissante. C'est pourquoi, sans hésitation, avec fermeté et lucidité, il s'est opposé aux futuristes italiens: «Pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant?»

A vrai dire, pour lui il n'y avait ni œuvres modernes ni œuvres anciennes. Mais des œuvres vivantes, aujourd'hui. Et toute œuvre vivante, par définition, était classique. Comme tout génie, tout créateur, était romantique dans le fait de s'exprimer. De même, la tradition n'était pas cent ans de mauvaises habitudes, mais bien la pérennité, le maintien

d'une qualité dans son passage d'un créateur à l'autre.

La longue recherche d'instruments nouveaux, de «machines productrices de son», n'est qu'un aspect, majeur je veux bien l'admettre, des exigences du non-entendu. De sa pensée en mouvement. Pas question, pensait Varèse, que ces moyens d'expression se momifient en doctrines et en refuges. Ni qu'ils ne servent qu'à des expériences, en somme qu'à de simples reconnaissances qui n'impliqueraient dans leurs parcours aucune visée d'achèvement. Par nature, Varèse est orienté vers l'accompli. L'œuvre lui permet d'entrer en méditation, de s'exercer, c'est-à-dire de se mettre en mouvement. Et ce mouvement se fait, pour employer une expression de Francis Ponge, depuis «le cercle d'observation tracé par le bâton de l'augure». A vrai dire, tout homme en état de contemplation devient lui-même une sorte de temple. Etymologiquement, le mot «contemplation» n'a pas de sens plus magnifiquement primordial. L'œuvre ne peut pas être réduite à un pur jeu fugace.

Ce qu'il faut saisir de plus, ajouterais-je, c'est que l'art de Varèse est davantage un art du levant qu'un art de la décomposition. Il me semble se situer à l'antipode de celui du peintre Francis Bacon, par exemple, qui témoigne crûment de la dévastation du visage et de l'humain. Ce qui ne signifie pas que la musique de Varèse ne soit pas tragique, acculée au mur, écartelée entre son être et son désir. Au contraire, la tension extrême entre le possible et le non-entendu a été chez lui poussée à la limite. Ce qui ne va pas à la fois sans une expérience du tragique, certes, mais aussi sans une confiance fondatrice. En fait, la dépression que Varèse a subie dans les années trente apparaît comme un accident. Elle était avant tout une expérience inévitable, nécessaire même. Je dirais qu'elle était le signe d'une rupture, chez Varèse, avec son propre souffle, avec sa propre interrogation, avec l'action de son propre imaginaire. Trop de réponses, sans doute, inventées naguère, le sollicitaient... Peut-être que Varèse se sentait enfermé dans

ses propres oreilles. Le voyage de l'esprit, la quête de l'oreille, ne pouvait bien entendu se poursuivre que dans le désert. Et c'est par le désert qu'il pourra retrouver son lieu secret d'où l'interrogation profonde sera reprise. Bref, c'est dans sa propre fiction que Varèse a le sentiment d'une impasse. Momentanément les oreilles n'entendent plus que de l'entendu. Les circuits avec le non-entendu sont débranchés. D'où sa conviction profonde qu'il ne peut plus composer sans de nouveaux instruments. Qu'attendait-il, sinon des sons qui «laveraient» le monde, pour employer une belle expression du poète Paul Celan? Entendre l'entendu, tragiquement, c'était pour Varèse suivre la règle. Il y a dans cette exigence un feu prométhéen. Chose certaine, il se tait. Il refuse de devenir la règle. Sa propre règle. N'a-t-il pas dit à Georges Charbonnier: «La musique doit se résigner aux rigueurs de l'anxiété créatrice, de la discipline, de la tension constante. Elle doit retrouver son état normal de permanente révolution». Varèse, l'exception, a réussi à se maintenir dépris, à sortir de l'emprise, de la poigne de la règle.

On peut imaginer à quel point cet homme de l'interrogation, en cela semblable aux créateurs de la Renaissance, était dédaigneux de l'esthétisme. Qu'il ne pouvait percevoir celui-ci que telle une forme de momification, une poignée de règle. Rien d'étonnant qu'il ait été principalement marqué par les créateurs de l'âpreté lumineuse, dirais-je. Les Schütz, Monteverdi et Beethoven. Par l'âpreté de l'art roman qui ne pouvait être déchiffré, il faut bien le préciser, que par une élite cultivée. Mais cet art faisait partie de la substance de sa propre enfance au Villars, à l'ombre de Saint-Philibert de Tournus, église à la fois compacte, élancée, comme un accord «gratte-ciel», vertical, de Varèse.

La tragédie de Varèse est l'expression la plus intense de sa passion patiente. Mais elle n'est pas dissociable de sa confiance première en l'oreille intérieure, je le répète. Sans cette confiance, il n'y avait pas de

tragédie, mais une carrière de compositeur, mais une écriture de partition. Ce qui, on en conviendra, n'est pas de la même nature. Varèse a la confiance du fondeur. Il veille sur le métal menacé de faille avec le refroidissement. Au bout du processus, la cloche vibrera. L'œuvre aura une énergie opérante, physique. Elle atteindra naturellement l'ampleur d'une perturbation atmosphérique, s'introduisant parmi nous comme un cheval de Troie. Nous surprenant. Nous captivant. Assiégeant la règle en nous. Car Varèse, me semble-t-il, était plus fasciné par l'idée de surprise que par celle de subversion. Ce qui ne l'a pas empêché, puisqu'on lui tendait le mot, de dire que l'art était *subversif* par définition, bien qu'en général il n'utilisât pas ce mot.

Je reviens un instant sur la confiance totale de Varèse. S'il a douté de la possibilité concrète d'exprimer le non-entendu, il n'a pas douté, je crois, de ses œuvres et de leur pérennité. Il affectionnait un mot de Dante: «Ne t'occupe pas d'eux — regarde et passe». On n'ignore pas à quel point il fut sévère pour la critique et les critiques. Cette confiance en l'œuvre équilibrait symétriquement une certaine forme de désespoir quant aux moyens réels de proposer le non-entendu. Il me disait souvent en parlant de l'injustice commise à son endroit: «Je ne suis pas pressé... Ce qu'il faut c'est travailler. Tout viendra à son heure... Le temps tient ses archives à jour». Cette patience faisait partie de son esthétique et de son éthique. Confiance enracinée profondément dans la conscience du noyau premier, irréductible, constitutif de son être compositeur.

Si Varèse privilégiait sans cesse la simplicité, l'économie de moyens, choix qui n'est pas en contradiction avec l'ampleur presque démesurée de certaines œuvres comme *Amériques* ou *Arcanes*, c'est qu'il s'attachait avant tout à la molécule, à la structure interne de l'œuvre. D'où sa détestation du superflu, du hasard, de l'entropie. Et, sur un autre plan, des confidences intimistes. Je le rappelle, Varèse a d'abord été

formé par l'art roman. Ce qui l'a amené à dire que l'ingénieur construisait et que l'architecte esthétisait. Pour lui la structure était la forme. Ce n'est pas par boutade qu'il notait qu'il travaillait avec des sons, des tensions et des intensités. C'était là l'exigence première d'un retour au son original, au non-entendu, comme s'il s'était placé dans une sorte de lieu *d'avant le son*. Il savait s'en tenir au matériau qui serait l'objet d'une transmutation infinie.

«Il est parfois donné à l'artiste de voir loin, remarquait-il, si loin que l'esprit se refuse à suivre comme s'il avait peur.» Voilà peut-être, malgré l'enfouissement de sa conscience dans le tragique, le fait secret qui maintenait sa confiance hors du désespoir. Varèse avait vu très loin. En deça et au delà, dirais-je. Il aurait aimé cette expression que Milan Kundera offrit à Xenakis: «La sonorité objective du monde» ou la «sonorité de l'humain», dirait Nigel Osborne. Par-delà le mur, cette sonorité objective n'environnait-elle pas aussi la puissance austère de Varèse, son «sens de la dynamique», son «énergie interne»? C'est en veillant sur les étoiles et le fleuve qu'il avait entendu le non-entendu. Cette irradiation concentrée dans les œuvres m'a toujours paru une puissance illuminative. Varèse éblouit littéralement les oreilles, comme un soleil brûle, aveugle les yeux, en se levant à l'horizon de mer. Astre sonore d'une intensité soudaine, capturante. Bref, l'élément dynamique prédomine sur la structure, bien qu'il en soit indissociable, et que celle-ci ait une sorte d'antériorité ontologique. Le son a fondamentalement une liberté expansible. Il n'obéit qu'à sa propre loi. Il n'a qu'une seule limite: l'oreille.

Eblouissement, certes, mais aussi blessure, entaille. En écoutant *Déserts*, par exemple, ou *Densité 21,5*, ou *Ecuatorial*, comment ne pas être meurtri? Comme si le son était pris dans l'étau du tragique.

Heidegger disait: «Le rapport essentiel entre la mort et la parole éblouit, mais il est encore impensé». Souvent j'ai eu l'impression que la mort, par le son de

Varèse, m'entraînait dans les poumons de l'âme. Qu'il y avait dans sa musique, je veux qu'on m'entende bien, un questionnement radical de la mort. Que sa musique s'avancât plus loin dans le champ des questions que la pensée elle-même. Il s'agit peut-être moins de la mort illuminative, laquelle peut surgir dans un trio de Mozart, que de la mort oppressante qui s'est logée dans l'âme elle-même, comme une interrogation, comme une menace, comme un horizon. Je ne suis pas étonné que l'une des dernières paroles de Varèse avant de mourir ait été: «J'ai peur!» En lui, qui nous paraissait l'invincible, c'était la fin de la puissance dynamique privilégiée, et, secrètement, la fin de la lutte avec le père haï. Varèse atteignait un lieu, un ailleurs, où la véhémence dévastatrice devait s'éclipser pour laisser place au silence, peut-être, à la lumière, peut-être. Dans le *Livre des morts tibétain*, il est dit qu'après sa mort, le pratiquant du yoga s'enfonce dans les ténèbres, mais qu'il est peu à peu réveillé par une «lumière éblouissante», dite la «Claire lumière». Connaître la mort, c'est traverser une série d'expériences de la lumière.

Varèse a-t-il entendu, dans le dernier silence d'avant la mort, cette «claire lumière»? C'est une question évidemment sans réponse.

Mais une chose est sûre: le monde ne sera plus jamais entendu comme il l'a été par Varèse. Le non-entendu du monde attend d'autres oreilles intérieures. Chacun de nous est aussi, à sa façon, une oreille tournée vers l'ineffable, ou vers le non-entendu. Mais il n'est pas donné à tous d'entendre, et de poser une œuvre au milieu d'oreilles attentives et soudain profondément éveillées. Varèse a eu ce don illuminant. C'est pourquoi il demeure. Vivant parmi nous.