

Le destin de la musique est de conquérir la liberté

Edgard Varèse

Volume 1, numéro 5, septembre–octobre 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59663ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Varèse, E. (1959). Le destin de la musique est de conquérir la liberté. *Liberté*, 1(5), 276–283.

Le destin de la musique est de conquérir la liberté

Remarques autobiographiques dédiées
à la mémoire de Ferruccio Busoni.¹

EDGARD VARÈSE

Aujourd'hui, on doit se rendre compte un peu partout, car je le répète depuis près d'un demi-siècle au risque d'importuner les gens, que mon but a toujours été la libération du son et d'ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons. J'ai commencé très jeune à enfreindre les règles, conscient même alors qu'elles m'empêchaient d'accéder à ce monde merveilleux — cet univers en perpétuelle expansion. Bien sûr, à l'instar de tous ceux qui étudient la musique, il me fallut les apprendre. Je fus soumis à la plus stricte des disciplines, celle du contrepoint et de la fugue, non seulement à la *Schola Cantorum* avec Roussel mais au Conservatoire de Paris dans la classe de Widor. Je devins même le phénomène de la classe à cause de mon aisance et de ma prestesse à jongler avec les subtilités du contrepoint, à l'image du versificateur qui manie vers et mètres desquels la poésie est aussi absente que la musique l'était de mes fugues. Je ne regrette nullement d'avoir appris à vaincre ces casse-tête et parfois, encore aujourd'hui, je m'amuse à des jeux assez semblables. Vincent d'Indy fut mon professeur de composition à la *Schola Cantorum*. Il me voua une inimitié tenace lorsque je quittai sa classe pour aller étudier avec Widor au Conservatoire. Je le laissai, car pour lui, l'enseignement consistait à former des disciples. Son orgueil ne pouvait permettre que l'on manifestât le moindre signe d'originalité et même de pensée personnelle, et je ne voulais pas devenir un petit d'Indy. Il y en avait bien assez d'un.

¹ Extrait d'une conférence donnée à l'Université de Princeton le 4 septembre 1959.

On a parfois mal compris la lutte que j'ai menée pour la libération du son et pour le droit de me servir de n'importe quel son, comme s'il s'agissait là du désir de ravalier et même d'exclure la grande musique du passé. Pourtant, mes racines plongent dans cette musique. Si original ou différent qu'il paraisse, un compositeur n'a fait que greffer un petit peu de lui-même à la vieille plante. Mais il doit pouvoir le faire sans qu'on l'accuse de vouloir tuer la plante. Tout ce qu'il veut, c'est produire une fleur nouvelle. Il importe peu qu'à première vue, certaines gens y voient un cactus au lieu d'une rose. Les maîtres du passé sont pour moi des confrères que je respecte et une longue et étroite amitié me lie à eux. Ils ne sont pas des saintes momies — en fait, ils vivent tous. Les règles qu'ils fabriquèrent à leur usage ne sont pas sacrosaintes. Elles ne sont pas non plus des lois éternelles. Lorsqu'on écoute la musique de Machaut, de Pérotin, Monteverdi, Bach ou Beethoven, nous nous rendons compte que nous sommes devant une matière vivante. Ils vivent dans le temps. Mais toute musique écrite à la façon d'un autre siècle est le fruit de la culture. Quelque souhaitable et confortable qu'une culture puisse être, un artiste ne doit pas se reposer en elle. La meilleure critique que Gide ait jamais énoncée fut cet aveu qu'il a dû s'arracher après bien des tortures: "Lorsque je lis Rimbaud ou le Ve Chant de Maldoror, j'ai honte de mes propres oeuvres et de tout ce qui est uniquement le fruit de la culture". Je pourrais ajouter que certains vieux maîtres, quoique non morts, sont "*played to death*". Ils mériteraient qu'on leur accorde un long congé.

A vingt ans, j'ai découvert une définition de la musique qui éclaira soudain mes tâtonnements vers une musique que je sentais possible. C'est celle de Hoene Wronski, physicien, chimiste, musicologue et philosophe de la première moitié du XIXe siècle. Wronski a défini la musique comme étant "la corporification de l'intelligence qui est dans les sons". Je trouvais là pour la première fois une conception de la musique parfaitement intelligible, à la fois nouvelle et stimulante. Grâce à elle, sans doute, je commençai à concevoir la musique comme étant spatiale, comme de mouvants corps sonores dans l'espace, conception que je développai graduellement et fis mienne. J'ai compris très tôt qu'il me serait difficile ou impossible d'exprimer avec les moyens mis à ma disposition les idées qui me venaient. J'ai même commencé, dès cette époque, à caresser le projet d'affranchir la musique du système tempéré, de la délivrer des limitations imposées par les instruments en usage et par toutes ces années de mauvaises habitudes qu'on appelle, de façon erronée, la tradition. J'étudiai Helmholtz. Les expériences avec des sirènes qu'il décrit dans sa *Physiologie du son* me fascinèrent. Moi-même, je me suis livré plus tard à de modestes expériences et je découvris que je pouvais

obtenir de belles paraboles et hyperboles sonores, qui me semblaient analogues à celles que l'on trouve dans le monde visuel. Enfin, après plusieurs années, j'employai des sirènes comme instruments de musique dans deux de mes partitions: *Amériques* (pour grand orchestre; 1924) et *Ionisation* (pour groupe de percussion; 1932). J'ai obtenu le même effet, mais cette fois grâce à un dispositif électronique, dans le *Poème électronique*.

Je me rendis à Berlin en 1907. J'y vécus presque continuellement pendant les six années qui suivirent. J'eus le bonheur de me lier étroitement avec Ferruccio Busoni malgré notre grande différence d'âge et d'importance. J'avais lu son remarquable petit livre intitulé "Une nouvelle esthétique musicale". Il y affirmait quelque part: "La musique est née libre et son destin est de conquérir la liberté". Je fus étonné et bouleversé de trouver quelqu'un d'autre — et un musicien par surcroît — qui partageât cette conviction. Cela me donna le courage d'aller le voir avec mes idées et mes partitions. Souvent, nos façons de voir divergeaient radicalement car sa musique et son goût musical étaient plus orthodoxes que ses théories. Ce fut Busoni qui lança l'expression "nouveau classicisme". Le classicisme, nouveau ou ancien, était précisément ce dont je tendais à me libérer. Cependant, ce fut Busoni également qui déclara: "Le rôle de l'artiste créateur est de faire des lois, non pas de suivre celles qui sont déjà faites". Quoi qu'il en soit, j'ai une dette de reconnaissance envers lui. Il affermit mes idées, m'aida à les préciser et m'encouragea à les poursuivre; en outre, comme il était aussi étincelant causeur que penseur brillant, il avait le don de stimuler mon esprit vers des abîmes d'imagination prophétique. Je devins une sorte de Parsifal diabolique, à la recherche non pas du Saint Graal mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et y laisserait entrer tous les sons par la brèche, sons, qu'à l'époque — et parfois même aujourd'hui — on appelait bruits.

Nous discussions, entre autres propos révolutionnaires, de la nécessité de délivrer la musique du système tempéré et, en conséquence, du besoin d'instruments nouveaux. Plusieurs inventions électriques qui devaient révolutionner la musique firent leur apparition à cette époque. Bien entendu, elles ne firent rien de semblable. Cependant, j'ai compris, grâce à elles, que l'unique espoir d'obtenir des instruments capables d'émettre des sons nouveaux nécessitait une collaboration entre compositeurs et ingénieurs spécialisés. Ceci était bien avant que l'électronique ne fût découverte et précédait plus encore l'utilisation par les compositeurs de ces machines électroniques que l'industrie a inventées et réservées à son seul usage. Ce n'est qu'en 1954 que j'eus, pour la première fois, l'occasion de travailler dans un studio d'électronique, invité par

Pierre Schaeffer à mettre au point les rubans de *Déserts* au Studio d'Essai de la R.T.F. à Paris.

Pendant la plus grande partie de mon existence, je me suis plutôt lié avec les peintres, les poètes, les architectes et les savants qu'avec les musiciens, quoique dans ma jeunesse, j'eus l'extraordinaire chance d'être parrainé et aidé par Debussy, Strauss, Muck, Mahler — même Massenet — et ainsi que je l'ai déjà mentionné, Busoni. Peut-être est-ce la raison pour laquelle mon point de vue a été si complètement différent de celui de la plupart des musiciens. Ou, inversement, puisque mes conceptions avaient fait de moi un intouchable, musicalement parlant, j'ai recherché (et rencontré) l'accueil et l'approbation chez ceux qui professaient d'autres arts. Le critique français Jean Roy, dans un article consécutif à la première exécution de *Déserts*, faisait remarquer que la musique retardait sur les autres arts et me désignait comme l'un des rares compositeurs ayant, pour employer son expression, "réglé sa montre à l'heure des poètes et des peintres." Lorsqu'une telle chose se produit, affirmait-il, on étiquette le compositeur précurseur ou pionnier avec ce que cela peut impliquer d'*expérimentation*, et l'on refuse à ses oeuvres, rejetées à titre d'*expériences*, toute qualité artistique. Effectivement, on m'a affublé de noms beaucoup plus injurieux qu'"expérimentateur" et mes oeuvres, à un certain moment, furent non seulement qualifiées d'*expériences*, mais d'*excréments*. Les musiciens professionnels m'ont considéré longtemps un farceur. Quant aux critiques, ils m'ont traité tout franc de charlatan et ils avaient infiniment de plaisir à se moquer de moi. Lorsqu'en 1924, Stokowski donna *Hyperprism* à Carnegie Hall, le critique musical du New York Times, Olin Downes, déclara: "Cette musique me fait songer, quant à moi, à une ménagerie, un soir d'élections et à l'explosion d'une fabrique de chaudières. Se tromper est le propre de l'homme et plus particulièrement des critiques mais personne ne se trompe en disant qu'on ne prendra jamais au sérieux ce genre de choses". Les critiques des années vingt ne craignaient pas de dire leur pensée. Certains avaient même l'audace d'être enthousiasmés par la musique nouvelle. Aujourd'hui, la prudence semble avoir mis une sourdine à la critique musicale. Désormais, les critiques ne font plus injure à la musique qui trouble leur digestion musicale. Ils ne lancent plus de plaisanteries sur la musique nouvelle et lorsqu'ils en font l'éloge, c'est à voix si basse qu'on a peine à les entendre.

Or, tandis qu'au début, seuls quelques musiciens me comprenaient — ce que je disais était pourtant fort simple quoique peu orthodoxe — et étaient sensibles à ma musique, les peintres, les sculpteurs et les poètes eux n'y manquèrent jamais. Nous parlions, en principe, le même langage malgré nos moyens d'expression différents. Récemment encore, il me fut donné de voir d'autres

exemples de ce cheminement parallèle. Ainsi, on rapporte cette affirmation de Braque faite durant une interview: "Un tableau est terminé lorsque plus rien ne reste de l'idée première." Et Picasso, interviewé lui aussi en juin dernier, déclarait à peu près la même chose: "On prend son bien où on le trouve... Vous commencez un tableau avec une certaine idée puis vous vous apercevez qu'il devient quelque chose de tout à fait autre." Ceci remua chez moi de vagues souvenirs et en fouillant mes papiers, je tombai sur un numéro de l'année mil neuf cent vingt-quatre de la revue *Eolus*. J'y écrivais ce qui suit en réponse à la question que l'on ne cesse de me poser touchant la genèse de mes oeuvres: "L'impulsion peut venir d'une idée, d'une image, d'une phrase, de tout ce qui peut causer un choc, déclencher le courant émotif pour ainsi dire. Mais cet objet qui attire le musicien à l'extérieur de lui-même n'est qu'un prétexte; il s'évanouira, éliminé à la fin par l'oeuvre qui prend forme."

Les poètes et les peintres ont le plus souvent devancé les musiciens, convaincus que l'artisan finit par détrôner l'artiste si l'art se fige trop longtemps et si les règles deviennent absolues. Car, je me cite une fois de plus, "l'artisan ramène ses idées au niveau de ses outils tandis que l'artiste cherche de nouveaux moyens aptes à réaliser ses idées." Les compositeurs d'aujourd'hui ont à leur disposition un moyen nouveau et inestimable et qui se révèle la clef d'un monde de sons inconnus. Nous ne nous contenterons pas, je l'espère, d'en faire des jeux de patience, d'être tout simplement les artisans de ces sons nouveaux. Nos exigences et nos besoins, en tant qu'artistes et créateurs, vont bien au-delà de ce que peuvent faire les machines électroniques en usage et doivent donner le branle à de nouvelles inventions de la part des ingénieurs avec lesquels nous collaborons. Les techniques actuelles sont encore inutilement compliquées et fastidieuses. De même que nous avons emprunté à l'industrie ce nouveau moyen d'expression (non conçu pour nos buts), sans aucun doute allons-nous profiter des perfectionnements que celle-ci, à ses propres fins, y apporte sans cesse. Nous allons vers la simplification et la praticabilité qui faciliteront les réalisations créatrices.

J'ai réclamé si longtemps de nouveaux instruments de musique (et avec une insistance qui a pu paraître fanatique) que l'on m'a accusé de vouloir la destruction de tous les instruments traditionnels et même l'extermination des exécutants. Voilà qui est pour le moins exagéré. Notre nouveau moyen de libération n'est pas destiné à supplanter les instruments connus; en fait, je les utilise encore moi-même. Le médium électronique est un facteur additif et non destructif. Grâce à l'apport continu d'instruments nouveaux, le patrimoine musical de l'Occident est infiniment riche et varié.

Parmi les nombreux pouvoirs dont l'électronique enrichit la composition musicale, la simultanéité métrique, du moins en ce qui me concerne, est l'un des plus précieux. Et comme ma musique s'appuie principalement sur le mouvement de masses sonores sans rapports entre elles, j'avais depuis toujours ressenti le besoin de les déplacer simultanément à des vitesses différentes et j'en escomptais l'effet. Or une telle chose est désormais possible. Le dispositif électronique très complexe du pavillon Philips à l'exposition de Bruxelles l'a démontré de façon éclatante. Le pavillon était l'oeuvre de Le Corbusier et le dispositif, conçu par la société hollandaise, assurait une projection spatiale multiple de ma musique. J'espère qu'un jour, chaque grande ville aura au moins une salle de concert ou de théâtre pourvue d'un dispositif analogue, et cela de façon permanente. Par ailleurs, il ne faudrait pas s'attendre à ce que ce nouveau moyen d'expression produise des miracles, même si nous lui devons beaucoup. La machine ne rend que ce que l'on veut bien y mettre. Les principes sont les mêmes, qu'un musicien écrive pour l'orchestre ou pour la bande magnétique. Les problèmes les plus difficiles demeurent: le rythme et la forme. Ce sont aussi les deux éléments de la musique qu'en général on comprend le plus mal.

On confond si souvent le rythme avec la mesure, la métrique, qu'il est bon d'en retrouver la définition de temps à autre. Peut-être me permettra-t-on d'y insister un instant sous le rapport de ma musique. Le rythme, en musique, donne à l'oeuvre non seulement la vie, mais la cohésion. C'est l'élément de stabilité. Il a fort peu à voir avec la cadence, laquelle est la succession régulière des temps et des accents. Par exemple, le rythme, dans mes oeuvres, provient des effets réciproques et simultanés d'éléments indépendants qui interviennent à des laps de temps prévus, mais irréguliers. Ceci correspond davantage à la conception du rythme en physique et en philosophie, c'est-à-dire, "une succession d'états alternatifs, opposés ou corrélatifs".

Quant à la forme, c'est Busoni qui disait: "Il n'est pas rare que l'on exige du compositeur l'originalité en toutes choses et qu'on la lui interdise en ce qui concerne la forme. Comment s'étonner si on l'accuse de manquer de forme alors qu'il devient original?" Le malentendu vient de ce que l'on conçoit la forme comme un point de départ, un modèle à suivre, un moule à remplir. La forme est le résultat d'un processus. Chacune de mes oeuvres découvre sa propre forme. Je n'ai jamais tenté d'ajuster mes idées aux dimensions de quelque récipient que ce soit. Pour pouvoir remplir une boîte solide à forme définie — disons une "boîte-à-sonate" — il faut, de toute évidence, quelque chose de forme et dimensions identiques ou qui a soit l'élasticité, soit la consistance nécessaires pour s'y adapter. Mais si vous tentez d'y introduire à tout prix

une chose de forme différente et de consistance plus solide — à supposer même que leur volume et dimensions soient équivalents — vous allez briser la boîte.

Concevant la forme musicale comme une résultante, le résultat d'un processus, j'ai senti en ceux-ci une étroite analogie avec le phénomène de cristallisation. Lorsque les gens s'enquéraient de ma façon de composer, il m'apparaissait que le plus simple était de leur répondre: "par cristallisation". J'ai songé cet été qu'il serait sans doute préférable d'en discuter avec un spécialiste pour voir si mon parallèle avait quelque fondement scientifique. Je consultai Nathaniel Arbiter, le minéralogiste réputé. Mon intuition éveilla sa curiosité, cependant il préféra y réfléchir. Après quelques jours, il me téléphona, assez emballé par ses trouvailles. Il voulait m'en faire part. Lorsque j'arrivai chez lui, je le trouvai absorbé dans des traités de cristallographie. Il en avait extrait pour mon profit, le passage suivant:

"Le cristal se caractérise par une forme extérieure et une structure interne toutes deux bien définies. La structure interne dépend de la molécule, c'est-à-dire du plus minuscule des agencements d'atomes ayant la même ordonnance et la même composition que la substance cristallisée. L'accroissement de cette molécule dans l'espace donne le cristal entier. Mais malgré la diversité assez peu considérable des structures internes, le nombre des figures est, pour ainsi dire, infini."

Et là, M. Arbiter, s'abandonnant à une sorte d'évocation lyrique, ajouta: "La forme elle-même du cristal est une résultante plutôt qu'une qualité fondamentale. Les atomes ou ions qui donnent au cristal sa forme ont des dimensions précises. Plusieurs forces les repoussent ou les attirent. La forme cristalline résulte de l'action réciproque des forces d'attraction et de répulsion et aussi de l'agencement des atomes." Je n'insisterai pas davantage là-dessus et d'ailleurs je ne veux rien prouver. Je crois simplement que cela éclaire mieux que toute autre comparaison, l'aboutissement de mes oeuvres à leurs formes. Il y a d'abord l'idée; c'est l'origine de la "structure interne"; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des forces diverses. La forme de l'oeuvre est le produit de cette interaction. Les formes musicales possibles sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux.

Le pseudo-problème de la distinction entre la forme et le fond n'est pas sans rapport avec cette question si discutée qu'est la forme musicale. Il n'y a pas de distinction. La forme et le fond sont une seule et même chose. L'une n'existe pas sans l'autre. Sans

le fond, on n'a plus qu'un nouvel arrangement des motifs dont la forme est absente. Certaines personnes n'hésitent pas à prétendre que les sujets de la musique dite "à programme" s'identifient au fond. Le sujet que le compositeur veut bien révéler dans ce genre de musique, n'en est, après tout, que le prétexte signalé plus haut. Or, le fond, c'est la musique même. On se chamaille tout autant et sans plus de raison à propos du style et du fond en poésie. Appliquons à la musique ce que Samuel Beckett dit de Proust: "La qualité de la langue, chez lui, importe plus que tout système éthique ou esthétique. Cependant, Proust ne tente pas de départager forme et fond. L'une est l'incarnation de l'autre — la révélation d'un monde." Le rôle de la création, en chaque art, est de révéler un monde nouveau mais l'acte créateur lui-même échappe à l'analyse. Le compositeur ne sait pas tellement mieux que quiconque d'où la substance de son oeuvre lui vient et ce n'est qu'en artisan qu'il peut parler d'une façon intelligible de son oeuvre. Il est parfois donné à l'artiste de voir loin, si loin que l'esprit se refuse à suivre comme s'il avait peur. Il en est alors réduit à chercher dans son oeuvre l'ombre de ce qu'il a perçu. Il ne l'atteindra jamais. Tous les artistes sont participants d'une même quête et d'une même recherche. En exergue à son livre, Busoni cite le poète danois Oelenschlâger:

"Que cherches-tu, dis, qu'espères-tu?"

— J'ignore quel inconnu m'obsède!

Tout ce que j'approche s'évapore.

J'irais par delà le visible:

Même le dernier mot recule.

— Ainsi en est-il pour l'artiste.

EDGARD VARESE

(Traduit de l'américain)