

L'oeil du cyclone

Le colloque international Varèse, organisé à l'occasion du centenaire de sa naissance dans le cadre du nouveau festival Musica à Strasbourg, a précipité un mouvement profond qui, obstinément, depuis trente ans, porte sans cesse un peu plus haut ce compositeur dans l'histoire de notre siècle. Tout se passe comme si, après l'éruption d'Amériques (1921), cette pensée volcanique était restée active, malgré les phases de sommeil apparent comme celle de 1935 à 1949, et soumettait le continent musical à un phénomène d'ascension lente et irrésistible, un bradysisme, comme disent les géologues. Sans manifestes et sans écoles, la pensée du prétendu marginal s'est retrouvée tout doucement au centre des références et des préoccupations d'un nombre croissant de compositeurs.

Varèse a d'abord perdu la défroque de bruitiste dont on l'avait affublé pour le réduire aux dimensions d'un Russolo ou d'un George Antheil ; puis son auréole de précurseur de l'électro-acoustique a pâli, en même temps qu'une grande part des productions en question. Ainsi, par étapes de trente ans environ (1920-1950-1980), l'essentiel s'est fait peu à peu jour, et maintenant qu'on ne peut plus voir l'histoire du vingtième siècle comme celle d'un duel entre Schönberg et Stravinsky, on commence à la voir comme celle d'une lignée en voie d'extinction Debussy-Webern, à côté d'une lignée bien vivante Debussy-Varèse. Aujourd'hui, décider qui avait raison, de Schönberg se réclamant de Bach, ou de Stravinsky, qui s'en faisait un faux nez, paraît aussi académique que d'avoir à choisir entre l'opéra de Rossini et celui de Meyerbeer.

A la veille de la première guerre mondiale, le langage musical a été atteint de phtisie galopante. Les docteurs Schönberg et Stravinsky, appelés très tardivement au chevet de leur victime, ont prétendu tous deux la soigner, l'un en prescrivant du contrepoint à haute dose, et l'autre, dans une ordonnance rédigée en latin, mais oui!, en prescrivant un cocktail d'harmonies. Mais, pendant ce temps, le seul à en avoir constaté le décès, avec soulagement, c'était Varèse.

Ce qui était mort, ou moribond, c'est l'appréhension discontinue du monde sonore, c'est-à-dire une musique de notes, que Debussy était le premier à avoir récusée, afin de retrouver celle des sons. Entre 1907 et 1914, les Viennois ont été parfois très près, eux aussi, d'entrer dans le nouveau monde du timbre pur. Et puis ils ont pris peur : la guerre a pu exacerber leur angoisse devant un monde privé de repères et de règles. Schönberg, en créant le système dodécaphonique, n'a vu que ce qu'il mettait de neuf dans cette logique. Aujourd'hui, on voit surtout que c'était encore une logique, et qu'elle avait beaucoup en commun avec l'ancienne. Comme Ravel, comme Stravinsky, comme Bartók, comme Messiaen

encore parfois, Schönberg pensait d'abord en notes, sur le terrain neutre du clavier, puis il les habillait de timbres : il orchestrait. Tandis que dans ses meilleurs moments, Debussy n'orchestre pas, il pense directement en timbres ; et Varèse, lui, toujours : sa musique est irréductible au piano, comme d'ailleurs celle de Webern.

La Klangfarbenmelodie (mélodie de timbres) de Schönberg traduisait l'espoir utopique d'intégrer le timbre dans une structure d'ordre, et de le traiter comme « paramètre », à côté des hauteurs, des durées et des intensités. Depuis Varèse, le timbre n'est plus la quatrième dimension de la musique, mais souvent la première, sinon la seule. Les jeunes compositeurs qui s'attachent aujourd'hui à penser l'harmonie comme timbre ne le feraient pas sans le précédent de Varèse. Et ceux qui ont constaté l'impossibilité de faire des gammes de bruits se réfèrent à lui, et non à Russolo dont c'était l'erreur.

Car l'audace et le génie de Varèse sont d'avoir compris que l'emploi du timbre pur, c'est-à-dire le son antérieur à toute marque, non-culturel, supposait l'abandon des échelles existantes, qui produisent fatalement des routines (motifs, thèmes, hiérarchies établies avec la tonalité, ou réinventées avec la série). Donc l'invention d'une architecture nouvelle comme déploiement d'un matériau nouveau. Cette invention, il l'a développée de plusieurs manières : il a fait passer au premier plan des fonctions musicales jusqu'alors secondaires, telles que l'articulation ou le profil dynamique, réussissant ainsi à déplacer complètement le jeu des oppositions entre tension et détente, fond et figure ; et surtout, il a rendu viable une pensée moniste, où la forme est une perpétuelle projection d'un unique objet sonore, sous des « angles d'écoute » toujours différents, tout en conjurant le danger de statisme inhérent à l'entreprise par la rythmique d'une percussion infatigable. Le timbre devient beaucoup plus qu'une apparence, il est la Gestalt unique qui règne par delà l'oubli des doubles coordonnées sur lesquelles la musique européenne s'est appuyée depuis qu'elle a inventé la portée ; il assume d'un même geste tout ce que la pensée analytique a pris l'habitude de dissocier en hauteurs, durées et intensités. La robuste sensualité du son varésien donne à ce geste une conviction entraînante, et c'est pourquoi Varèse, qui était (du moins avant l'arrivée de Xenakis) le principal antidote à la prolifération folle des combinatoires sérielles, reste encore aujourd'hui le principal remède à celle des utopies nihilistes. Avec lui, la musique ne risque pas de se perdre, ni dans les labyrinthes ni dans les sables mouvants : son grand cri de désir résonne plus que jamais en nous.

Il y a cependant du paradoxe à invoquer Varèse à la fois contre les excès du scientisme et contre ceux du spontanéisme ; car Varèse a proclamé son admiration pour la science, et l'a affirmée jusque dans ses titres. À cette objection, il faut faire deux réponses : d'abord que la science n'est pas forcément scientiste,

et qu'au moment où l'imaginaire de Varèse se peuplait de fictions scientifiques, celui des physiciens commençait à fonctionner plus selon les voies de la création artistique que selon celles du rationalisme étroit. Et ensuite que Varèse, ainsi que le montrent ses Écrits récemment republiés, avait des convictions et des intuitions fulgurantes, mais non une théorie musicale formalisée. La métaphore est son mode de pensée le plus actif. C'est en poète que Varèse a fait l'éloge d'un « art-science », et c'est en poète qu'il a abandonné la pensée analytique. Au même moment, d'autres compositeurs cherchaient, en s'essouffant, à courir derrière la prestigieuse pensée scientifique. Au bout du compte, il semble qu'il a pris seul ainsi quelques longueurs d'avance sur les autres musiciens, et, qui sait ? peut-être aussi sur les épistémologues. Mais aujourd'hui la musique ne court plus droit, de toute manière, elle tourbillonne en spirale. Varèse serait-il l'oeil du cyclone ?

13 novembre 1983

Le Monde, 25-26 décembre 1983.