

IX. J'ai entendu pour la première fois des œuvres de Varèse au cours des manifestations de l'œuvre du XX^e siècle, organisées par Nicolas Nabokoff [Nabokov] en mai 1952. Même là, on ne l'a pas joué au concert, mais le disque publié deux ans plus tôt par R.C.A.¹ a été écouté au cours du séminaire de Pierre Schaeffer. Et j'ai été, bien entendu, très frappé. Les sonorités extrêmes étaient inhabituelles, en particulier à l'orchestre ; c'était un terrain pratiquement vierge, et intéressant. J'étais également attiré par les sonorités du Nô japonais avec leur contraste très intense entre les petites flûtes et la percussion. Mais à cette époque, en-dehors de Messiaen et de Varèse, très peu de gens étaient ouverts à ces découvertes.

Q. Vous avez rencontré Varèse à l'occasion de la réalisation du Pavillon Philips que Le Corbusier vous avait chargé de dessiner en 1958 ?

IX. Bien sûr, et j'ai vu un homme plein d'amertume, aux prises avec l'hostilité des techniciens et de la direction de Philips. On a même essayé de l'évincer et de le remplacer par je ne sais plus qui, Tomasi je crois ! Il a fallu que je télégraphie à Le Corbusier qui était sur le chantier de Chandigarh, pour qu'il intervienne en menaçant de démissionner si on ne conservait pas Varèse. Philips n'en a pas moins réalisé le spectacle parallèle auquel il tenait, d'une esthétique jugée plus rassurante. Dans ces conditions, on comprend pourquoi le *Poème électronique*, qui aurait dû être la réalisation d'un rêve déjà ancien, n'a pas été le chef-d'œuvre espéré, et fait un peu « pauvre ». Les œuvres que Varèse a composées dans les années 20 et 30 sont des musiques fortes et nécessaires, qui demeurent. Par la suite, il n'a pas pu aller jusqu'au bout de ce qu'il rêvait, c'est évident. Les choses sont allées en empirant, plutôt. La deuxième version de *Déserts* a de la distorsion dans les aigus, et je préfère la première.

Q. Et quelle était l'opinion de Varèse sur le compositeur débutant que vous étiez alors ?

IX. Je lui ai montré la partition de *Metastaseis*. Il l'a regardée, et n'a presque rien dit, sauf : « Ah, oui. C'est de la musique de notre temps ». Il a ensuite essayé de la faire jouer aux États-Unis, et m'a écrit qu'il n'y était pas parvenu, mais qu'il espérait encore. À une autre occasion, je lui ai fait entendre la bande que j'avais reçue de Donaueschingen, où Rosbaud avait créé l'œuvre en 1955, mais il ne m'a pas dit grand chose non plus. Ses rapports avec les autres compositeurs n'étaient pas faciles. Je me souviens qu'il ironisait sur Schönberg qui lui avait fait observer qu'un *sol dièse* ou un *la bémol*, ce n'était pas la même chose. Il avait aussi quelques anecdotes sarcastiques sur Stravinsky. Varèse se sentait toujours sur la défensive. Il avait entendu Le Corbusier se vanter, au cours d'un dîner, d'avoir imaginé la musique « mise en conserve », et d'avoir publié son idée dès 1937, dans son livre *Quand les cathédrales*

¹ Il s'agit probablement du disque chez Elaine Music Shop, EMI 401, publié en 1950, comprenant *Densité 21.5*, *Intégrales*, *Ionisation* et *Octandre*, avec René Le Roy (flûte), le New York Wind Ensemble, la Juillard Percussion Orchestra, dirigés par Federic Waldman. « Durant dix ans, ce disque fut le seul sur le marché, si l'on excepte un enregistrement de *Densité 21.5*. C'est par ce disque que la plupart des jeunes compositeurs découvrirent les œuvres de Varèse, et cela, généralement, bien avant d'avoir pu entendre l'une d'elles en concert, ou même d'avoir pu étudier une partition » (Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 170). Quant à l'événement organisé par Nabokov, IX dit dans son entretien avec H.L. de La Grange : « Festival International de Musique Contemporaine, organisé par Nicolas Nabokov, en 1952, où il y a eu des conférences avec des bandes de Varèse » [note MS].

étaient blanches. Le Corbusier disait : « Ah ! si je savais écrire, quelle musique j'aurais faite ! ». Et Varèse s'esclaffait en disant : « Vous vous rendez compte, quelle prétention ! alors que j'ai inventé le *son organisé* bien avant lui ! ». Il refusait de parler de « musique concrète », et se montrait très soucieux d'affirmer sa priorité.

Q. Il avait quelque droit à cela, il est vrai. J'ai été frappé du caractère prémonitoire d'un texte, en particulier, extrait d'une conférence faite à Santa-Fe pendant l'été 1936 : « Je suis sûr que le jour viendra où le compositeur, après avoir réalisé graphiquement sa partition, la verra placée automatiquement dans une machine qui en transmettra fidèlement le contenu musical à l'auditeur. Comme des fréquences et des rythmes nouveaux devront être indiqués sur la partition, notre notation actuelle sera inadéquate. La nouvelle notation sera probablement sismographique »². Ne dirait-on pas déjà une description de votre Upic ?

IX. Je ne connaissais pas ce texte étonnant. Varèse était effectivement très en avance. Les Martenot et Theremin ne correspondaient pas alors à cette idée d'une synthèse directe à commande graphique.

Q. Un autre texte me fait penser à votre technique des arborescences graphiques et à leurs pivotements : « Dans l'œuvre à laquelle j'ai rêvé, les valeurs changeaient constamment par rapport à une constante [...] Imaginez la projection mouvante d'une figure géométrique et d'un plan qui bougent dans l'espace, selon leur propre loi et à des vitesses variées de translation et de rotation. [...] Vous pouvez en intensifier l'effet en laissant la forme de la figure géométrique varier autant que sa vitesse... »³.

IX. Varèse soulève là deux questions : la continuité, par exemple le glissando qui est une échelle variant de façon continue ; et les relations imbriquées les unes dans les autres.

Q. L'idée de variation non linéaire, de fonctions complexes.

IX. Oui, c'est le pain quotidien du mathématicien à un niveau presque élémentaire, mais cette catégorie de pensée est encore peu répandue chez les musiciens, et ne l'était pas du tout à l'époque de Varèse, qui était dans le cœur même de la musique d'une manière universelle et plus générale que la musique de son temps. Si j'ai moi aussi cette approche graphique, c'est à cause de ma formation d'ingénieur, et non pas à cause de Varèse. Quant au continu et au discontinu, c'est un problème fondamental. Il faut avoir un mélange d'évolutions continues et discontinues. Il y a cela dans quantité de musique ; dans les dernières œuvres de Beethoven par exemple, où il arrête net un processus, et en amorce un autre.

Q. La discontinuité implique souvent l'antithèse, la lutte.

IX. Non, pas forcément. Elle peut être issue de la continuité comme par une nécessité interne, et cette oscillation entre les deux pôles, qui sont immédiatement perceptibles, permet de faire une musique plus riche, et plus globale. Dans un fleuve on a des tourbillons qui vont dans le sens contraire à celui du courant, et aussi des interruptions par des troncs d'arbres, des barrages, des cascades. Il n'empêche que le flux s'écoule. C'est un caractère très universel, et qu'on retrouve jusque dans les musiques de l'Inde et du Japon.

² Edgar Varèse, extrait de conférence, *Santa Fe New Mexican*, 24 août 1936, repris in Edgar Varèse, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, traduction de l'anglais par Christiane Léaud, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 92 [note MS].

³ Edgar Varèse, Interview par F. Grundfeld, « The Well-tempered Ionizer », *High Fidelity*, septembre 1954, p. 39ss., repris in Edgar Varèse, *Écrits*, op. cit., p. 128.

Q. C'est aussi une image très varésienne. Il paraît qu'à quatorze ans déjà il rêvait de transmuier en sons les flux différents du fleuve Zambèze⁴. Plus tard, c'est l'astronomie qui l'a fait rêver, avec son projet d'opéra.

IX. C'était original à l'époque. L'astronomie était devenue populaire, mais la quasi-totalité des compositeurs ne regardaient pas au-delà de la musique. Schönberg peut-être s'intéressait à la peinture moderne. Mais presque toujours la musique restait enfouie dans la musique.

Q. C'est peut-être pour franchir ces limites que Varèse disait en février 1933 : « Il nous faut un grand romantique... Je dis bien romantique, car j'estime, en effet, que tous les grands créateurs en science et en art, ont été des romantiques : le génie est romantique. C'est l'œuvre qui est classique, lorsqu'elle a subi l'épreuve du temps »⁵.

IX. Je crois comprendre ce qu'il voulait dire. C'est qu'il faut une pulsion interne, et une grande générosité, et dans ce sens je pense qu'il a raison. Il n'y a rien qui puisse s'inventer, surtout dans les sciences, sans une vision très au-delà des conventions et des outils techniques. Un homme comme Cantor, l'inventeur de la théorie des ensembles, a lutté toute sa vie, grâce à une impulsion interne, grâce à un rêve très riche. Tous les physiciens, les astronomes, etc. sont dans ce cas.

Q. Varèse avait emprunté à Hoene Wronski, et surtout au traité d'harmonie de son disciple Camille Durutte, l'idée d'un « art-science ». Vous vous inscrivez aussi dans cette lignée...

IX. ... qui remonte à l'Antiquité. L'idée d'une fusion de l'art et des mathématiques a été reprise de siècle en siècle. Le Corbusier aussi la défendait. Comme je l'ai illustrée de façon insistante et personnelle, on a parfois voulu me réduire à un utilisateur d'équations, ce qui fait que j'aborde moins souvent aujourd'hui ce thème. Mais je persiste à croire, comme Varèse, cette alliance plus que jamais nécessaire.

⁴ « À l'âge de quatorze ans, le jeune musicien a eu l'intuition de son esthétique musicale et de sa vocation de compositeur, d'"organisateur" de sons. En lisant une étude sur le Zambèze, grand fleuve africain où il était question de la variété des courants et de leurs vitesses différentes, Varèse imagina une transmutation, sur la plan sonore, de cette polyphonie des courants d'eau. Dès lors toute sa pensée musicale et sa vision des structures sonores en seront imprégnées » (Fernand Ouellette, *op. cit.*, p. 31) [note de MS]

⁵ Edgar Varèse, interview par Marius Richard, « Sur Wagner et la musique dramatique, *La liberté*, Paris, 14 février 1933, repris in Edgar Varèse, *Écrits*, *op. cit.*, p. 70 [note MS].