

LA MÉTAPHORE BORÉALE CHEZ VARÈSE

Philippe Lalitte*

Louise Varèse relate, dans son livre de souvenirs *A Looking-Glass Diary*, une expérience sensorielle vécue par Edgard Varèse vers 1910 : « Il me raconta qu'une fois, en regardant une aurore boréale, il ressentit une incroyable exaltation, une indescriptible sensation et qu'à la vue de ces pulsations incandescentes de banderoles de lumière, non seulement il les voyait, mais il les entendait. Dès son retour chez lui, il mit sur papier les sons qui avaient accompagné les mouvements de lumière »¹. Cette expérience synesthésique nous laisse supposer que perceptions visuelles et auditives sont particulièrement intriquées chez ce compositeur qui fut également peintre à ses heures. C'est « l'incroyable exaltation » et « l'indescriptible sensation » éprouvée lors de la perception conjointe de lumières et de sons qui déclenche chez Varèse le processus créateur. Sous l'effet du choc psychologique, vécu comme une véritable expérience extatique, le compositeur a la révélation d'un monde sonore nouveau. La vision-audition de l'aurore boréale se traduit tout d'abord par le projet d'une pièce pour orchestre, intitulée *Mehr Licht*. Mais l'œuvre ne resta qu'à l'état d'esquisse et fut remaniée en 1912 pour devenir *Les Cycles du Nord*. On ne sait pas si cette pièce a été terminée. En tout cas, elle a disparu comme beaucoup d'œuvres d'avant 1915 détruites ou brûlées, selon les dires du compositeur, dans un incendie à Berlin. *Les Cycles du Nord*, œuvre charnière, constitue la première pièce qui trouve son modèle dans un phénomène physique – la transposition de phénomènes lumineux dans l'univers des sons – et la dernière œuvre de Varèse avant son départ pour l'Amérique le 18 décembre 1915².

À partir de l'Entre-deux-guerres, Varèse va souvent avoir recours aux métaphores pour parler de sa musique. De nombreuses métaphores transposent souvent des phénomènes visuels – et plus par-

* Musicologue. LEAD-CNRS.

ticulièrement des phénomènes lumineux et célestes – dans le domaine sonore³. On en retrouve la trace dans les textes fondateurs d'*Arcana* ou de *L'Astronome*⁴. Mais la métaphore apparaît également à propos d'*Hyperprism*, d'*Intégrales* et d'*Ionisation*⁵ dans les titres desquels apparaissent les notions scientifiques de décomposition prismatique, de projection, de diffraction, etc. Les exégètes de Varèse ont longtemps cherché les traces de ces métaphores dans l'écriture des œuvres. Qu'en est-il réellement ? Les métaphores varésiennes ne sont-elle que le reflet d'un tempérament porté vers l'imaginaire ou bien s'agit-il d'une véritable adaptation de modèles scientifiques à une pensée musicale ? Dans quelle mesure les métaphores lumineuses sont-elles transposées dans l'univers sonore varésien ?

Les biographes de Varèse ont souvent dépeint la dualité de sa personnalité⁶. Les deux facettes de l'homme – le rationnel et l'irrationnel – se reflètent dans les titres qui sont à eux seuls des métaphores. Certains renvoient à l'univers des sciences, des découvertes et du progrès, tels *Hyperprism*, *Intégrales*, *Ionisation*, *Espace*⁷, comme pour signifier tout à la fois la nouveauté de sa musique et le projet d'un art-science, d'un art musical qui trouve ses fondements dans l'observation scientifique du son et dans la recherche de nouveaux moyens de production sonore. Mais ces titres révèlent également l'esprit rebelle du compositeur, son goût pour la provocation et son attitude de rejet face à tout sentimentalisme. Ainsi dira-t-il : « J'emprunte souvent mes titres aux mathématiques ou à l'astronomie parce que ces sciences stimulent mon imagination et me donnent une impression de mouvement, de rythme. Je trouve plus d'inspiration musicale dans la contemplation des étoiles – surtout à travers un télescope – et dans la haute poésie d'une démonstration mathématique que dans le récit le plus sublime des passions humaines »⁸.

Prenant exactement le contre-pied de ce besoin de rationalité, d'autres titres évoquent le monde du mystère, du rêve et de l'inconscient ou se réfèrent au mythe, à l'hermétisme et au ritualisme incantatoire tels *Offrandes*, *Arcana*, *Ecuatorial*, *Nocturnal*⁹. Ils reflètent l'autre facette de Varèse : celui qui fut l'ami du Sâr Péladan, qui fut lié aux dadaïstes et aux surréalistes, qui fut fasciné par l'alchimie et les carrés magiques. Ils correspondent également à la part mystérieuse et irréductible de toute création. En 1937, Varèse déclara : « L'art ne prend pas naissance dans la raison. C'est le trésor enfoui dans l'inconscient – cet inconscient qui a plus de com-

préhension que n'en a notre lucidité. Dans l'art, un excès de raison est mortel. La beauté ne provient pas d'une formule. C'est l'imagination qui donne la forme aux rêves »¹⁰. L'attitude de Varèse, tiraillé entre les « lumières » et « l'obscurantisme », est d'ailleurs assez courante chez les artistes de cette première moitié du xx^e siècle, notamment chez Marcel Duchamp capable de transférer dans le champ de l'art des notions de perspectives, d'optique et de mesure du temps (*Stéréoscopie à la main*, 1919) et de faire référence au « grand œuvre alchimique » (*Le Grand Verre*, 1915-23)¹¹. On surimpose au raisonnement scientifique une pensée analogique ou alors on enrobe une pensée magique des atours de la science. Au-delà de cette contradiction, raisonnement scientifique et pensée analogique sont inextricablement liés chez Varèse. C'est pourquoi la métaphore constitue le médium idéal pour l'expression de sa pensée.

L'expérience sensorielle qu'eut Varèse en assistant à une aurore boréale ne fut pas unique. Une expérience similaire, vécue cette fois-ci en rêve, va être à l'origine d'*Arcana*. La composition d'*Arcana* débute peu de temps après la création d'*Intégrales*, le 1^{er} mars 1925. Varèse quitte New York pour Paris où il séjournera d'août à décembre 1926 pour des raisons médicales. Lors de son séjour sur l'Île Saint-Louis, Varèse envoya à sa femme de nombreuses lettres où il relate l'avancée de son travail. Ainsi, le 9 octobre, il lui décrit un rêve étrange, sorte de vision apocalyptique, où se mêlent projections de lumières, incandescences célestes et fanfares de trompettes :

« J'ai rêvé de deux Fanfares. J'étais sur un bateau qui tournoyait en plein océan vertigineusement en grands cercles. Au loin, on voyait un phare très haut – et tout en haut, un ange – et c'était toi – une trompette dans chaque main. Alternativement : projections de toutes couleurs – rouge – verte – jaune – bleue – et tu jouais la Fanfare n°1 – trompette main droite. Puis brusquement le ciel devenait incandescent, aveuglant, tu portais ta main gauche à ta bouche, et la Fanfare n°2 éclatait. Et le bateau tournait et filait et les alternances de projections et d'incandescence devenaient plus fréquentes – intensifiées – et les Fanfares plus impatientes... et puis merde, je me suis réveillé mais ce sera quand même dans *Arcanes* »¹².

Varèse prend le soin de transcrire en notation musicale ces deux fanfares. Celles-ci sont constituées d'accords « gratte-ciel » où les sons se superposent par tuilage, procédé très fréquent chez Varèse. La première occurrence de la fanfare n°1 (cf. exemple 1) se ren-

contre dès la troisième mesure de la partition, la première occurrence de la deuxième fanfare (cf. exemple 2) se situe à la mesure 19 (l'orchestration est différente entre la version manuscrite du rêve présentée ci-dessous et celle de la partition éditée) :

Exemple 1

Arcana,
fanfare n°1

ALLEGRO

3 Picc.

2 Fl.

2 Cl. Mi b

Trpt. 1.2.3.
4.5.

8 Cors

etc

Exemple 2

Arcana,
fanfare n°2

Trpt. 1.2.3.
4.5.

8 Cors

Flbn 1.2.3.
Flbn 4. Tuba

Variante du début (rythmique et mélodique)

Ce rêve va avoir une influence déterminante dans le processus d'écriture puisque Varèse décide de tout réécrire. En effet, dans une lettre du 25 octobre, le compositeur apprend à sa femme les

bouleversements dus au rêve : « Etais arrivé à moitié, ai tout détruit et brûlé, et j'ai recommencé »¹³. Puis il affirme, le 11 novembre : « *Arcanes* marche, ou plutôt va marcher bien. Je suis content de les avoir déchirées et d'avoir recommencé »¹⁴. Cette citation délibérée d'une révélation onirique, visuelle et sonore, provenant de l'inconscient est tout à fait révélatrice de l'état d'esprit de Varèse à cette époque. Au moment de la composition des premières esquisses, Paris est encore sous le choc du surréalisme et Varèse connaît fort bien nombre de ses protagonistes (Masson, Miro, Marchand, Buñuel, etc.), ayant lui-même participé, de près ou de loin, au mouvement Dada¹⁵. D'autre part, son intérêt pour les mythes et l'hermétisme l'a certainement rapproché des conceptions esthétiques surréalistes. D'ailleurs le texte de *La Croix du Sud* (de José Juan Tablada), deuxième pièce des *Offrandes* (1921), s'approche également de cet esprit surréaliste par ses images oniriques (parmi lesquelles on trouve également une métaphore boréale) et son humour sous-jacent :

« Les femmes aux gestes de madrépore ont des poils et des lèvres rouge d'orchidée.

Les singes du Pôle sont albinos ambre et neige et sautent vêtus d'aurore boréale.

Dans le ciel il y a une affiche d'Oléo margarine.

Voici l'arbre de la quinine et la Vierge des Douleurs.

Le Zodiaque tourne dans la nuit de fièvre jaune la pluie enferme tout le Tropique dans une cage de cristal.

C'est l'heure d'enjamber le crépuscule comme un zèbre vers l'Île de jadis où se réveillent les femmes assassinées »¹⁶.

La citation de Paracelse mise en exergue de la partition d'*Arcana* a fait couler beaucoup d'encre. C'est encore une métaphore céleste et lumineuse :

« Une étoile existe, plus haut que tout le reste. Celle-ci est l'étoile de l'Apocalypse. La deuxième est celle de l'ascendant. La troisième est celle des éléments, qui sont quatre ; il y a donc six étoiles établies. Outre celles-ci il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et un nouveau ciel »¹⁷.

Malgré l'avertissement de Varèse « Le titre de mon œuvre et la citation de Paracelse placée en exergue n'ont aucun lien avec le travail de composition de l'œuvre »¹⁸, certains commentateurs n'ont pu s'empêcher de chercher une correspondance entre la forme

d'*Arcana* et les sept étoiles de Paracelse. Ainsi, Manfred Kelkel s'appuie sur la deuxième version¹⁹ de l'œuvre pour proposer une segmentation en sept parties : « L'œuvre comporte sept sections différentes qui sont mises en rapport avec les sept "étoiles" de Paracelse. La première section (mes. 1-66) correspond ainsi à l'étoile de l'Apocalypse et la deuxième section (mes. 67-103) à l'étoile de l'ascendant (celle du Bélier selon la tradition astrologique). Ces deux sections forment ensemble une première grande partie (mes. 1-103). Les quatre sections suivantes, 3, 4, 5 et 6 se rapportent aux étoiles des quatre éléments (FEU - AIR - EAU - TERRE), autrement dit aux mesures 104-161 (FEU), 162-217 (AIR), 218-300 (EAU) et 301-351 (TERRE). [...] La septième étoile est celle de l'IMAGINATION. Le passage correspondant (mes. 352-426) se termine par une CODA de 83 pulsations (mes. 427-445) »²⁰. Manfred Kelkel n'explique pas pourquoi il ajoute une coda absente de la citation de Paracelse et surtout passe sous silence le choix des correspondances entre les quatre éléments et les sections de la deuxième partie. Pourquoi choisir l'élément feu comme symbole de la première section plutôt qu'un autre ? Il reconnaît cependant plus loin : « Il faut admettre cependant qu'à l'écoute de l'œuvre, la forme tripartite paraît plus évidente que notre découpage en sept parties, une impression fondée en particulier sur l'alternance de périodes, tantôt calmes, tantôt mouvementées, ainsi que sur les différentes reprises du motif initial, composé de onze sons »²¹. Comme souvent chez Varèse, les grandes formes sont tripartites (mais jamais strictement A/B/A). On peut d'ailleurs segmenter *Arcana* en trois grandes parties séparées chacune par une pause (I : *mm.* 1 à 161, II : *mm.* 162. à 351, III : *mm.* 352 à 445) sans y chercher une improbable correspondance avec quelque symbolique alchimique que ce soit. Par contre, le processus formel semble se calquer sur un modèle métaphorique : celui de la nébuleuse extra-galactique en spirale²². La forme cyclique de la pièce, notamment le retour de l'élément thématique initial dans un contexte toujours plus tourmenté, renvoie au rêve d'*Arcana* lui-même métaphore d'un mouvement spiralé (exemple 3).

Exemple 3

Arcana,
thème initial

(mes. 1)

Peu après la création d'*Arcana*, en 1927, Varèse se lance dans le projet d'un spectacle total dont le personnage principal est un astronome qui scrute les étoiles. L'action débute sur une place publique, quelque part dans une ville qui pourrait être à New York, au début du XIX^e siècle. Le jour ne se lève pas, l'opéra commence dans l'obscurité, l'absence de lumière. Insensible aux clameurs et à la panique de la foule, « The One-All-Alone, a Miracle » (Celui qui est tout seul, un miracle), contemple une nouvelle étoile. L'Annonciateur de catastrophes est lapidé. Tout à coup un grand silence, une imploration, telle une prière, et c'est le lever du jour. L'Astronome, du haut de sa tour, continue de contempler le ciel.

Il est curieux de signaler, par ailleurs, que l'idée génératrice de ce « mystère » provient d'une tradition des Indiens *Pueblos* du Nouveau Mexique qui avait attiré l'attention de Louise Varèse lors de la lecture d'un ouvrage consacré au folklore de certaines régions de l'Amérique du Nord. D'après les Indiens *Pueblos*, le jour où le soleil n'aura plus d'adorateurs, il cessera de se montrer aux hommes et le monde sera désormais plongé dans de profondes ténèbres.

La première ébauche de *L'Astronome* commençait par ces lignes :

« Découverte de la radiation instantanée – vitesse 30 000 000 fois celle de la lumière. Variation rapide de la grandeur de Sirius (éclat) qui devient une nova. [...] Réception inattendue de signaux – nombres premiers indivisibles – 1, 3, 5, 7. Les gouvernements décident qu'il faut répondre 11, 13. Réponse 17, 19. [...] Messages réguliers de Sirius. Mystérieux, en ondes musicales (souples, fluctuantes). Les savants les étudient. C'est peut-être le langage acoustique de Sirius. L'éclat de Sirius augmentant toujours, d'autres radiations interviennent du Compagnon, précipitant les catastrophes. Explosions, obscurité, etc.»²³.

On retrouve dans ces quelques phrases la métaphore synesthésique mêlant ondes lumineuses et acoustiques. *L'Astronome* (*The One-All-Alone*) devait d'ailleurs être une œuvre protéiforme, à la fois un opéra, une sorte de « mystère », un cirque, un spectacle interactif faisant intervenir le public et un « happening » pour lequel un immense train traverserait un pays entier. Perceptions auditives et visuelles devaient se combiner pour produire un spectacle total. Varèse eut beaucoup de mal à obtenir le scénario qu'il désirait. En 1929, il confia à Alejo Carpentier et Robert Desnos le soin de mettre en forme l'argument mais la collaboration n'aboutit pas.

Varèse se tourna, en 1932-33, vers Antonin Artaud. Celui-ci intitula son texte *Il n'y a plus de firmament* mais n'écrivit que quatre mouvements sur cinq. *L'Astronome* ne vit jamais le jour, mais se métamorphosa à nouveau ! Au milieu des années 30, Varèse se tourna vers un projet moins ambitieux et plus spécifiquement musical dénommé *Espace* qui devait durer environ 15 minutes. Henri Miller cite un extrait de l'argument dans *Le cauchemar climatisé*²⁴ :

« Des Voix dans le Ciel, comme si des Mains magiques et invisibles tournaient les Boutons de Postes de Radio fantastiques, des Voix emplissant tout l'Espace, se croisant, se chevauchant, s'interpénétrant, se brisant, se superposant, se repoussant, s'écrasant, se broyant les unes contre les autres. Des Phrases, des Slogans, des Formules, des Chants, des Proclamations : la Chine, la Russie, L'Espagne, les Etats fascistes et les Démocraties brisant toutes les gangues qui les emprisonnent... ».

Le texte (qui annonce *Hymnen* ou *Kurzwellen* de Stockhausen) évoque à la fois l'espace en tant que milieu extra-terrestre et univers céleste, l'espace géographique terrestre des nations, l'espace musical de la polyphonie, l'espace linguistique de la polysémie et l'espace acoustique où les voix se croisent se chevauchent, s'interpénètrent, se brisent, etc. De ce projet, Varèse n'en a réalisé qu'une partie : *Etude pour Espace*, pour 2 pianos, percussion et chœur mixte, achevée en 1947 (exemple 4).

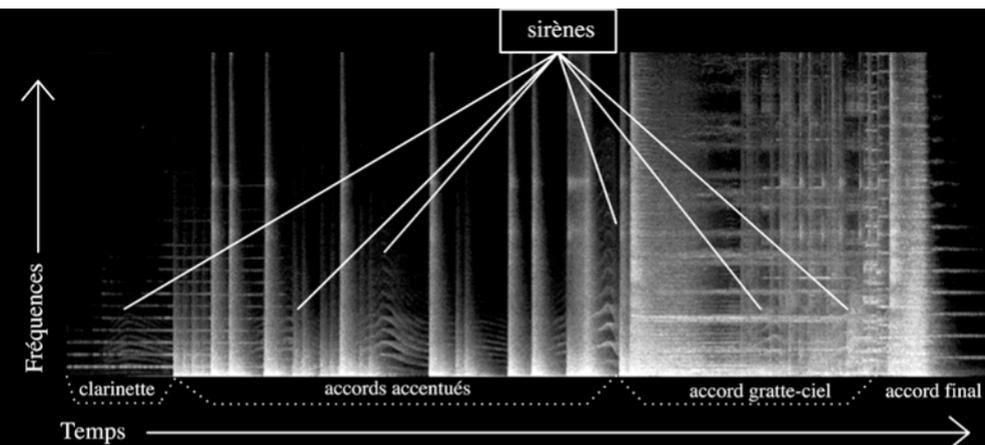
Exemple 4
Esquisse
d'Étude pour
*Espace*²⁵

Pour mener à bien le projet de *L'Astronome* puis d'*Espace*, Varèse espérait disposer d'instruments électroniques pour produire ces « ondes musicales souples et fluctuantes » afin de remplacer avantageusement les sirènes qu'il avait employé dans *Amériques*, *Hyperprism* et *Ionisation*. On parlait alors beaucoup des nouvelles possibilités offertes par ces instruments. L'ingénieur Russe Theremin avait présenté un des premiers instruments électroniques lors d'un concert-conférence à Paris en 1927, soit l'année précédant la première ébauche de *L'Astronome*. Cet instrument, appelé étherphone, se jouait en déplaçant les mains devant une antenne qui permettait de moduler la hauteur et l'intensité. L'étherphone produisait des sons purs et des *glissandi*. C'est aussi à la fin des années 20 que René Bertrand inventa le dynamophone et que Maurice Martenot présenta à l'Opéra de Paris les Ondes Martenot. Varèse cherchait des soutiens financiers et techniques pour ses propres recherches. Dans une lettre de 1933 adressée à la Fondation Guggenheim, Varèse décrit ce qu'il attend de ces nouveaux instruments : « Obtenir des sons fondamentaux purs. Obtenir des timbres qui engendrent des sons nouveaux en chargeant ces sons fondamentaux d'une série d'harmoniques. Expérimenter avec les nouveaux sons obtenus en faisant intervenir deux dynamophones ou plus qui pourraient alors devenir un seul instrument combiné. Étendre le registre de l'instrument, afin d'obtenir de hautes fréquences qu'aucun autre instrument ne peut donner avec une intensité suffisante »²⁶.

Les expériences d'Helmholtz dans sa *Théorie physiologique de la musique*, parue en édition française en 1874, ont fasciné Varèse lorsqu'il avait 22 ans. Il va y trouver une justification de l'emploi des dissonances, des bruits et des masses de sons. Mais ce sont surtout les expériences avec les sirènes dont il va tirer parti dans *Amériques*, *Hyperprism* ou *Ionisation*. Interviewé à propos d'*Amériques*, il dira : « J'emploie ces instruments (deux sirènes) à une hauteur définie et fixe pour faire un contraste de sonorités pures. Il est étonnant de voir à quel point le son pur, sans harmoniques, donne une autre dimension à la qualité des notes musicales qui l'entourent. Vraiment, l'emploi de sons purs en musique agit sur les harmoniques comme le fait le prisme de cristal sur la lumière pure. Cette utilisation les irradie en mille vibrations variées et inattendues »²⁷. Cette métaphore du prisme fait référence à la décomposition de la lumière blanche du soleil (appelée aussi

polychromatique) dans les couleurs de l'arc-en-ciel, du rouge au violet (appelées radiations *monochromatiques*). Mais la façon dont Varèse s'exprime porte à confusion. Lorsqu'il mentionne qu'il emploie « deux sirènes à une hauteur définie et fixe pour faire un contraste de sonorités pures », on a l'impression que les sirènes sont bloquées sur une hauteur fixe, ce qui ne se produit jamais dans sa musique (mais les propos de Varèse ont pu être déformés par le journaliste). L'expression « lumière pure » prête aussi à confusion. La « lumière pure », c'est la lumière blanche considérée comme pure et non polluée (en réalité, quel que soit le prisme, le spectre contient toujours des raies noires dues à l'hélium de l'atmosphère terrestre). Par analogie, Varèse compare la lumière blanche, une et indivisible à l'œil nu mais décomposable par le prisme, avec un son dont on va faire ressortir les harmoniques grâce aux sons purs, c'est-à-dire aux sons des sirènes (qui en réalité ne sont ni sinusoïdaux, ni purs). L'intensité et la hauteur étant indissociables pour les sirènes, plus l'intensité sera forte plus les harmoniques supérieurs seront dégagés. Le passage situé peu après le chiffre 4 de la partition d'*Amériques* permet de bien comprendre l'utilisation que fait Varèse des sirènes. L'exemple 5 présente un sonagramme de ce passage.

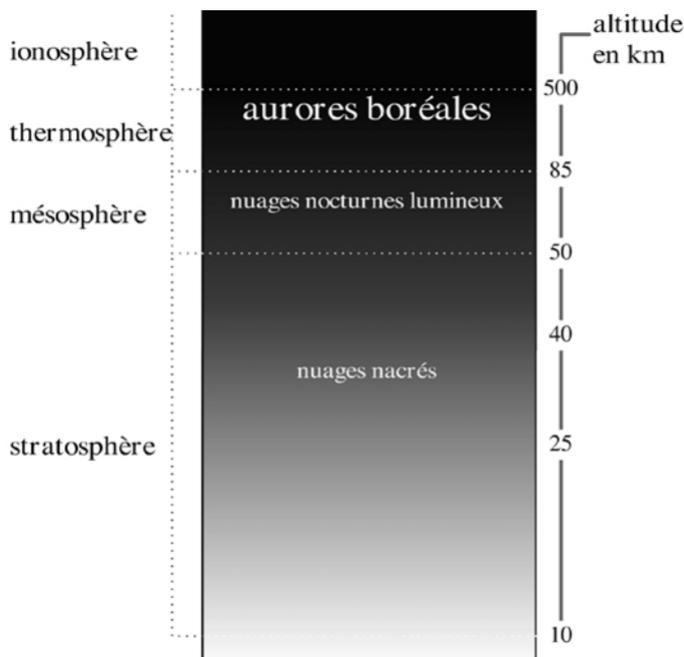
Exemple 5
Amériques
 (mes. 46-59),
 enregistrement
 de P.Boulez,
 CD Sony
 SK 4584428



La clarinette en *mi b* émet un *si* tenu (provenant du motif principal d'*Amériques* joué précédemment par la flûte alto). Sous cette note tenue sont plaqués des accords accentués (le style « télégraphique ») entrecoupés de silences qui aboutissent à un accord

« gratte-ciel » occupant deux bandes de fréquences (grave / aigu). Un accord final, joué par les trompettes, trombones et flûtes, dans le registre aigu, conclue le passage. L'intervention de la sirène se fait en plusieurs paliers d'intensités croissantes. Au début, lorsque la clarinette joue seule, elle ne balaye que les premiers harmoniques. Lorsque le son tenu disparaît, le contraste s'accroît entre la sonorité « pure » de la sirène, des agrégats accentués. L'accord « gratte-ciel » forme un complexe de sons *fortissimo*, presque un bruit blanc filtré de ses fréquences médianes, dont les harmoniques sont irisées par les courbes de la sirène²⁹.

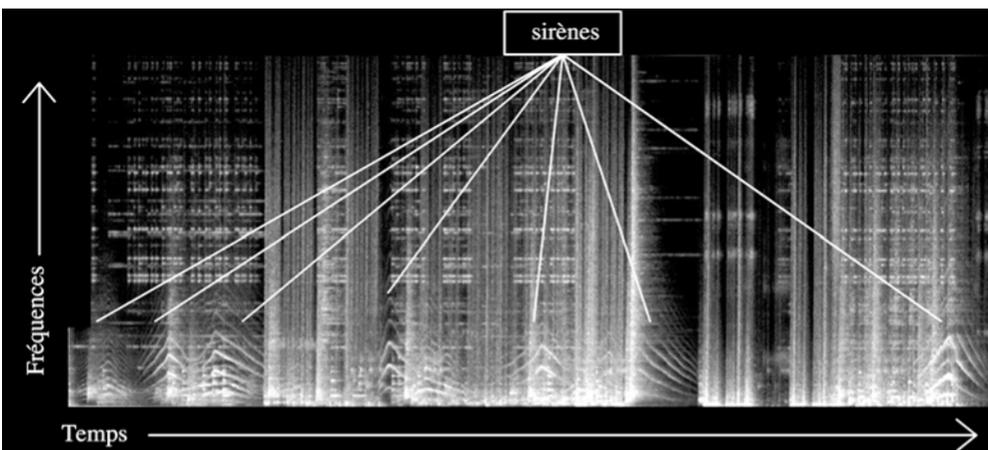
Le terme « ionisation » choisi par Varèse comme titre de sa célèbre pièce pour treize percussionnistes, écrite entre 1929 et 1931, se réfère, selon Nicolas Slonimsky, à la dissociation des électrons du noyau de l'atome et à leur transformation en ions³⁰. Mais ce titre renvoie aussi à l'ionosphère : zone de la haute atmosphère terrestre, caractérisée par la présence de particules chargées (électrons et ions), formées par ionisation des gaz sous l'effet du rayonnement solaire. L'ionosphère est une zone située au-dessus de la thermosphère où se produisent les aurores polaires (à environ 500 km) (exemple 6). Celles-ci résultent de la fluorescence de certaines molécules de l'atmosphère excitées par le vent solaire électriquement neutre³¹. Métaphoriquement *Ionisation* suggère donc un phénomène de « luminescence », une sorte d'aurore boréale sonore.



Exemple 6
Les couches atmosphériques (figure réalisée d'après une illustration de *L'Encyclopédie Larousse Multimédia*)

La nomenclature d'*Ionisation*, comporte deux sirènes qui sont les seuls instruments de l'œuvre n'appartenant pas à la famille des percussions (mis à part le piano employé à la fin comme une percussion résonante). Varèse les emploie pour obtenir, dit-il « de merveilleuses courbes sonores paraboliques et hyperboliques »³². Contrairement aux exemples précédents, où la sirène trace des courbes paraboliques, certains passages d'*Ionisation* font entendre des métaphores d'hyperboles sonores. Pour produire cet effet, Varèse combine deux sirènes de registres différents (une grave et une aiguë) et les décale temporellement. Les courbes qui se croisent suggèrent des hyperboles sonores. Le passage s'étendant du chiffre 9 au chiffre 13 de la partition illustre particulièrement bien ce phénomène. Situé à mi-parcours de l'œuvre (à environ 2'30), ce moment, qui conduit à l'arrivée des instruments à hauteurs déterminées, est un des plus agités de la partition. Les textures et sonorités entendues lors des sections précédentes se superposent ou fusionnent donnant lieu à des jeux de croisement et de spatialisation. Les particules sonores, excitées par un « vent sonore », s'entrechoquent frénétiquement dans une polyphonie complexe. L'exemple 7 présente un sonagramme de ce passage d'*Ionisation*.

Exemple 7
Ionisation
(mes. 51-72),
enregistrement
de Z. Metha,
CD DECCA
448 580-02



Quelques années après avoir écrit *Ionisation*, Varèse déclara lors des conférences de Santa Fe : « Dans mes propres œuvres, ces masses organisées de sons évoluent les unes contre les autres, modifiant ainsi leur rayonnement et leur volume sonore. Je re-

cherche, dans la projection du son, la qualité d'une troisième dimension dans laquelle les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière balayés par un projecteur... un prolongement, un voyage dans l'espace »³³. Il semble donc que l'idée de Varèse serait d'utiliser les sirènes comme des projecteurs qui viennent éclairer de leurs rayons lumineux les textures mouvantes de la percussion. Elles créent une impression de mouvement dans l'espace. Ce voyage dans l'espace, Varèse le qualifiait, d'une façon plus exacte, de quatrième dimension : « La musique, aujourd'hui, connaît trois dimensions : une horizontale, une verticale, et un mouvement de croissance et de décroissance. Je pourrais en ajouter une quatrième, la projection sonore (cette impression que le son nous quitte avec l'idée qu'il ne reviendra pas, une impression qui ressemble à ce qui émerge des rayons lumineux émis par un puissant projecteur) : un sentiment de projection, de voyage dans l'espace, pour l'oreille comme pour l'œil »³⁴.

Les deux grands concepts qui révolutionnent la physique moderne, théorie des quanta de Max Planck et la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein, naissent au moment où Varèse s'installe à Paris en 1903. Ces concepts n'ont certainement pas manqué d'intéresser Varèse. Selon la théorie de la relativité restreinte, l'espace et le temps sont considérés comme des éléments d'un unique espace-temps continu à quatre dimensions. Dans les quatre dimensions de l'espace-temps, un objet placé sur le diagramme espace-temps a toujours la même longueur. Pourtant, suivant son angle par rapport aux deux axes, sa longueur sur les axes d'espace et de temps va être différente. En tournant l'objet, l'ombre sur l'axe du temps va s'allonger et celle sur l'axe de l'espace va se raccourcir.

Il se peut que Varèse ait pris appui sur les concepts de la physique post-newtonienne pour introduire de nouvelles catégories dans la pensée musicale. En 1954, évoquant *Intégrales*, Varèse expliquait : « 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. La forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative qui existe entre la figure et le plan au même moment. Si, maintenant, vous laissez le plan et la figure suivre leur propre mouvement, vous pouvez réaliser, avec l'aide de la projection, une image d'une grande com-

plexité et apparemment imprévisible. Puis vous pouvez en intensifier l'effet en laissant la forme de la figure géométrique varier autant que sa vitesse... »³⁵. Dans la musique « rêvée » de Varèse, les catégories musicales traditionnelles – hauteur, durée, intensité, timbre – sont assujetties au concept de projection dans un espace-temps à quatre dimensions : c'est une conception globale du son. Ainsi, à l'intérieur d'un complexe sonore, ce sont moins les rapports intervalliques, les notions de dissonances ou de consonances qui interviennent que les rapports de densité et d'intensité entre les sons – les masses et les volumes, comme il les appelle – et leurs variations dynamiques. L'espace-temps délimite un champ dans lequel la matière sonore est projetée à travers différentes vitesses, divers mouvements giratoires ou spiralés et divers états de concentration. Cependant, comme l'a fait remarquer Hugues Dufourt, les nouvelles catégories musicales initiées par Varèse « étaient plus d'ordre programmatique et problématique que véritablement accomplies »³⁶. Si l'on peut déceler quelques traces de cette conception du « son organisé » dans ses œuvres, il n'a jamais pu la rendre totalement opératoire. Il lui a fallu trouver des subterfuges, des métaphores acoustiques – l'utilisation des sirènes pour créer des phénomènes de luminescence sonore en est un exemple – pour transposer ses idées dans le monde du son³⁷. En ce sens, l'œuvre de Varèse incite à une « écoute métaphorique » et c'est certainement pourquoi elle produit tant d'analyses et d'interprétations contradictoires. Alors, c'est peut-être dans ses rêves et ses métaphores que transparaît le mieux la musique de Varèse. Antonin Artaud l'avait bien senti comme en témoigne sa dédicace d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné* : « À mon cher Edgar Varèse dont j'aime la musique sans l'avoir entendue et parce que de vous entendre parler de la musique vous m'avez permis d'en rêver... »³⁸.

NOTES

1. LOUISE VARÈSE, *A Looking-Glass Diary*, New York, Norton & Compagny, 1972, p. 100-101.

2. Dans une lettre (citée par FERNAND OUELLETTE, *Edgar Varèse*, Paris, Seghers, 1966, p. 238) de Léon Deubel, poète et ami de Varèse, à Emile Bernard, on trouve mention de deux œuvres du jeune Varèse, alors âgé de 22 ans, qui révèlent son attrait pour la lumière céleste. Le *Prélude à la fin d'un jour* devait être un poème sym-

phonique destiné à servir de prologue à une œuvre de plus grande envergure, intitulée *Fin d'un jour*, d'après un des poèmes de la *Lumière natale* de Léon Deubel. Le *Fils des étoiles* devait être un opéra d'après un texte du Sâr Joséphin Péladan.

3. Varèse était autant visuel qu'auditif, beaucoup de ses amis étaient peintres ou sculpteurs, lui-même peignait.

4. *Arcana* pour grand orchestre (1925-27), *L'Astronome* spectacle resté à l'état de projet (1927-33).

5. *Hyperprism* pour ensemble (1922-23), *Intégrales* pour ensemble (1924-25), *Ionisation* pour 13 percussionnistes (1930-31).

6. Notamment LOUISE VARÈSE (*op. cit.*), FERNAND OUELLETTE (*op. cit.*), ODILE VIVIER (*Varèse*, Paris, Solfège-Seuil, 1973), HILDA JOLIVET (*Varèse*, Paris, Hachette-Littérature, 1973), ALEJO CARPENTIER (*Varèse vivant*, Paris, Le nouveau commerce, 1967), etc.

7. Projet d'une pièce d'environ 15 minutes datant des années trente dont il reste *Etude pour espace* pour chœur deux pianos et percussion (1947 – non publié).

8. Edgard Varèse, Note de programme pour la création d'*Intégrales* à New York, le 1er mars 1925, in *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 41.

9. *Offrandes* pour soprano et orchestre de chambre (1921), *Ecuatorial* pour voix de basse, 8 cuivres, piano, orgue, 2 Theremins et percussions (1933-34), *Nocturnal* pour soprano solo, chœur de basses et orchestre de chambre (1959-61).

10. Edgard Varèse, aphorismes parus dans *Eolus* et dans le *New Mexico Sentinel*, in *Ecrits*, *op. cit.*, p. 98.

11. Lire à ce sujet le chapitre « Sciences et machines » in FRANÇOIS SABATIER, *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 603-623.

12. EDGARD VARÈSE, lettre à Louise Varèse, in *Ecrits*, *op. cit.*, p. 44-45.

13. LOUISE HIRBOUR, « La correspondance de Varèse », in *La revue musicale*, « Varèse, vingt ans après », triple numéro 383-384-385, éditions Richard Massé, 1985, p. 177.

14. *Idem*.

15. En 1917, Varèse a écrit, pour la célèbre revue dadaïste *391*, un poème intitulé *Oblation*, dédié à Francis Picabia, qui recèle des métaphores célestes : « Le ciel attend. [...] Les étoiles s'allument et le fleuve roule le chagrin du monde. [...] Le soleil a refusé l'anneau nuptial à la lune... » (*Ecrits*, *op. cit.*, p. 24).

16. New York, Colfranc Music Publishing Corporation, Col. 11.
17. New York, Colfranc Music Publishing Corporation, Col. 2.
18. EDGARD VARÈSE, *Ecrits, op. cit.*, p. 47.
19. La première version d'*Arcana*, celle de la création, est achevée en février 1927. La deuxième version date de 1931, pour la publication chez Eschig. La dernière version (1961) établie en vue de l'enregistrement de R. Craft pour Columbia, a subi d'importantes modifications : changement de certains tempi, réécriture du passage situé des chiffres 33 à 34 et reformulation de la fin de la partition (chiffre 41).
20. MANFRED KELKEL, « *Arcana* d'Edgar Varèse, éléments d'analyse formelle », *Analyse Musicale* n°3, avril 1986, p. 61.
21. *Idem.*
22. LOUISE VARÈSE (*op. cit.*, p. 76) mentionne les photos de l'œil d'un cyclone et d'une nébuleuse en spirale au-dessus de sa table de travail.
23. EDGARD VARÈSE, *Ecrits, op. cit.*, p. 53.
24. HENRI MILLER, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Editions Gallimard, 1954, p. 182.
25. Source : TIMOTHÉE HORODYSKI, *Varèse : héritage et confluence*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, annexe II, p. 83.
26. EDGARD VARÈSE, *Ecrits, op. cit.*, p. 68-69.
27. EDGARD VARÈSE, « Varèse Answers Amériques Critics », *The Evening Bulletin Philadelphie*, le 12 avril 1926, in *ibid.*, p. 44.
28. Les sonagrammes ont été réalisés avec l'Acousmographe du GRM. Le sonagramme est présenté ici en négatif.
29. Une utilisation similaire de la sirène se trouve dans *Hyperprism*. Elle intervient lors des deux sections extrêmes de la partition, toujours pour iriser les harmoniques d'une note tenue.
30. Nicolas Slonimsky cité par ODILE VIVIER, *op. cit.*, p. 98.
31. Le vent solaire est neutre car composé d'autant de particules positives (protons, ions) que négatives (électrons).
32. EDGAR VARÈSE, *Ecrits, op. cit.*, p. 180.
- 33 *Ibid.*, p. 89.

34. EDGARD VARÈSE, extrait d'une conférence donnée à la Mary Austin House à Santa Fe, été 1936, in *ibid.*, p.91.
35. EDGARD VARÈSE, in *ibid.*, p. 128.
36. HUGUES DUFOURT, « Art et science », in *Varèse, vingt ans après, op. cit.*, p. 102.
37. À ce sujet, lire l'article de PASCAL DECROUPET « Varèse, la série et la métaphore acoustique », in IRÈNE DELIÈGE ET MAX PADDISON, *Musique contemporaine, Perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2001, p. 165-178.
38. ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, tome II, p. 84ss.

