

SYLVAIN MARQUIS

Depuis Varèse jusqu'aux arts audio : Espaces d'un héritage

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 perpétuel expansion.

Edgard Varèse - 1939¹

Faire violence à la musique

Parmi les influences diffuses et globales devenues arrière-fond de la création sonore au vingt-et-unième siècle, Edgard Varèse se trouve encore aujourd'hui régulièrement cité comme une des principales figures tutélaires dans laquelle se retrouvent nombre d'artistes du son. Comme certains autres acteurs historiques - tels Alexandre Mossolov, Georges Antheil ou Luigi Russolo pour la première partie du vingtième siècle en particulier, mais tout autant John Cage ou Erik Satie - Varèse reste un jalon marquant par le rôle inédit qu'il donne à l'activité musicale dans son époque, et ce d'une façon qui lui est propre.

Le portrait que nous gardons de Varèse aujourd'hui est celui d'une force de l'imagination qui a fait violence à la musique. Par la volonté d'un individu qui se dresse face aux conventions, l'activité musicale devient un acte de différenciation radicale et se fantasmait comme création de son propre paradigme. Le geste varésien demeure celui de cet affranchissement de la musique, de cet effort pour la porter au-delà de ses propres règles : plus loin que la note vers la beauté de la matière sonore, plus loin que l'espace harmonique vers les promesses de l'espace myriaphonique de l'écoute.

Au fil des témoignages des créateurs actuels, on comprend que Varèse n'a pas seulement réalisé une œuvre originale faisant date dans les livres d'histoire. Il a contribué sa vie durant, dans sa confrontation aux technologies naissantes du vingtième siècle, à rendre performatives les potentialités de médiums dont l'impact sociohistorique n'était pas encore envisagé : potentialités techniques médiatrices d'un bouleversement plus profond. En ce sens, l'action de Varèse constitue historiquement une des amorces principales du glissement des conceptions musicales, et pourrait se reconnaître comme une origine majeure de la diffraction des pratiques sonores qui nous entourent aujourd'hui, indistinctement savantes et populaires, musicales et non-musicales.

Dans le moment même où son action créatrice actualisait l'affirmation d'une personnalité indéniablement charismatique, elle paraît avoir concouru au déplacement tellurique d'une *épistémé* que l'on pouvait, et pourrait encore croire fixe et connue : celle de la musique.

Au lendemain du prophète

Aujourd'hui, que l'on observe la musique contemporaine, les tenants des musiques improvisées

¹ Edgard Varèse, *Causerie prononcée lors du séminaire d'études musicales avancées de Princeton*, in Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, éditions Pierre Belfond, Paris, 1970, p. 83.

libres à tendance bruitiste, l'art radiophonique ou les plasticiens sonores, Varèse semble omniprésent. Ses conceptions paraissent agir comme les matrices inconscientes des pratiques d'aujourd'hui, ou tout du moins comme un des nœuds principaux d'un réseau historique dans lequel se reconnaît une grande partie de la création vivante - pour peu que celle-ci spéculé sur ou par le son (au sens philosophique plutôt que financier).

Cette présence de Varèse nous intéresse particulièrement s'agissant des milieux hétérogènes de ce qu'il est coutume d'appeler aujourd'hui les arts sonores ou musiques expérimentales, corpus complexe et éclaté que nous réunirons sous le terme "arts audio".

En effet, ce corpus - mot qui désigne ici un ensemble de pratiques sonores plutôt qu'un groupe d'œuvres - s'inscrit en grande majorité dans la continuation d'un certain glissement des repères qui permettaient anciennement de distinguer ce qui est musical de ce qui ne l'est pas. Le goût de l'exploration libre de contraintes et la fascination pour le phénomène sonore - deux valeurs hautement varésiennes - n'ont cessé de se ramifier en d'innombrables pratiques, et ce de manière conjointe à la démocratisation des technologies du son et de l'enregistrement, donnant le sentiment que chaque artiste s'engouffrait dans une brèche béante qui traversait les concepts historiques du musical, brèche dont la fissure principale passe par Varèse, qui a fortement contribué à l'élargir. Aujourd'hui, à l'époque des *e-réseaux* dynamiques et du *home studio*, l'exploration va en tout sens sans qu'il soit véritablement possible d'en dresser une carte. Les artistes, enjambant allègrement les clivages sociaux, indistinctement musiciens, plasticiens, critiques, fabulateurs, acteurs, puisent aux ressources de plusieurs domaines épistémologiques dont ils gommant les frontières historiques dans le silence ou le fracas. Cette manière de rendre caduque les repères anciens, les artistes la reconnaissent chez le compositeur de *Déserts*.

Même s'il faudra encore une dizaine d'années avant de pouvoir prétendre faire les premiers bilans des transformations du paysage artistique en cours à l'heure actuelle, il est d'ores et déjà possible de jauger l'importance d'une personnalité comme celle de Varèse dans la métamorphose du musical qui continue dans l'ombre, contredisant en sourdine les théories de la dépression postmoderne obnubilées par les arts en pleine lumière... Mutilations numériques comme critique des icônes de la culture, fabrication des automates d'une sorte de *musica povera*, processus de traitement en direct via l'ordinateur portable, utopie radiophonique d'une libération des esprits, jouissance d'un magma sonore éphémère, silence infini d'une auscultation auditive du micro-acoustique : le phénomène musical international qui émerge lentement depuis les années quatre-vingt-dix connaît, et reconnaît, une dette variable en regard de Varèse et de son action dans l'histoire.

Ainsi l'héritage varésien des arts audio dessinent plusieurs espaces disposés entre un pôle esthétique dont les filiations apparaissent à travers les objets sonores, et un autre plus axiologique qui concerne une éthique de vie s'exprimant dans l'activité créatrice. Conséquemment il est intéressant de procéder à l'analyse de cet héritage en gardant à l'esprit ces deux éclairages.

Le premier, relevant d'une historiographie des pratiques, s'efforcera de tracer au sein des filiations esthétiques établies par les artistes sonores de ces arts en cours d'émergence, celles qui s'inscrivent plus spécifiquement dans la continuité des problématiques de Varèse. On étudierait les façons dont ces filiations se ramifient en plusieurs problématiques divergentes.

Le second, axiologique, s'attacherait à identifier la présence de Varèse au sein des activités des arts sonores les plus récents, tant par son positionnement idéologique que par sa démarche artistique. Il faut en effet accorder une grande importance à cet héritage indépendant des styles et des techniques comme des milieux sociaux. L'influence de Varèse dépasse les simples questions musicales, et va plus loin qu'une lutte intra - savante pour le bruit. D'une façon plus intime et complexe, son plus fort héritage a trait à son humanisme aussi mesuré que volontaire, à la transmission d'une manière de vivre.

Nous préférons procéder à partir d'un nombre restreint de cas significatifs plutôt que de prétendre à

un regard panoramique exhaustif qui diluerait la problématique dans les cas de figure. A défaut de constituer un bilan général, cette analyse cherche à déterminer certaines pistes utiles pour comprendre les manières de faire sens du modèle varésien dans les arts audio. En 1984, Marc Bredel disait de Varèse : « *Il n'a pas de disciple, mais on lui découvre partout des enfants naturels qui vont leur chemin sans connaître leur père et portant d'autres noms.* »² Nous tâcherons de rapporter ici certains de ces parcours à travers lesquels Varèse reste parmi nous.

Cinétique du musical

Nous commencerons par suivre l'intéressant tracé de ce qu'on pourrait appeler une "cinétique du musical". Répondant aux questions de Georges Charbonnier à propos d'une musique qui exprimerait son temps, Varèse indiquait en 1955 que « *notre temps est percutant, oui. Notre temps est celui de la vitesse.* »³

Tout à fait perceptible dans le tempérament des œuvres varésiennes, cette sensibilité trouve probablement une descendance légitime en la personne de Paul Dolden, compositeur canadien né en 1956, dont l'opus intitulé *L'ivresse de la vitesse* a été remarqué par les critiques de la presse écrite spécialisée.⁴

La façon qu'a Dolden de manipuler des contrastes abrupts entre blocs de sons qui d'abord s'infectent puis se subsument les uns aux autres dans un clignement d'yeux est tout à fait unique. (...) L'impact dramatique de cet événement effrayant aurait fait la fierté d'Edgard Varèse.

Le curieux processus de création de Dolden a tout des douze travaux d'Hercule, travaillant un mois à raison de cinquante heures par semaine pour obtenir une seule minute de musique enregistrée.

L'ivresse de la vitesse est typique de la méthode compositionnelle de Dolden. Elle se trouve construite à partir de centaines de pistes d'instruments acoustiques qui se voient étendues, réduites et agencées par couches. A l'origine, toutes ces parties ont été écrites. Elles se trouvent accompagnées de pistes donnant la pulsation, et à partir desquelles les interprètes travaillent. Via des traitements, Dolden accélère habituellement les lignes musicales jusqu'à des vitesses hyperkinétiques, les poussant jusqu'à des extrémités non-idiomatiques, bien au-delà des capacités de l'interprète humain.

Avec la même énergie que celle de Varèse jadis lorsqu'il défendait l'organisation du matériau sonore face à la démarche des futuristes italiens jugée peut-être trop farfelue, Dolden exige que ses gigantesques compositions soient d'abord entièrement écrites, et l'architecture globale déterminée, avant que le moindre instrument ne soit enregistré en studio. Ceci rappelle avec force les conceptions qui furent celles de Varèse quant à la nécessité d'une structure organique rigoureuse de l'œuvre de "sons organisés". Et c'est d'une façon qui aurait pu être celle de Varèse, s'il avait connu les moyens techniques actuels, que Dolden déplore la facilité d'une relation affective à l'objet sonore, et la séduction clinquante des techniques si répandues de nos jours à laquelle cèdent nombre de musiciens électroacoustiques contemporains. « *Je veux écouter de la musique, pas des effets sonores* - déclare-t-il lorsqu'on lui demande son avis sur la création actuelle.

Je trouve que dans la plupart des pièces électroacoustiques, ce que nous entendons est une histoire d'amour entre

2 Marc Bredel, *Edgard Varèse*, éditions Mazarine, collection Musique, Paris, 1984, p. 84.

3 Charbonnier, *Op. Cit.* p. 48.

4 Nous faisons référence à la revue *The Wire, adventures in modern music*, n°229, Londres, mars 2003, ainsi que *Revue & Corrigé*, [noté ici R&C], n°21, Grenoble, septembre 1994, mais aussi à la bonne visibilité sur Internet de Dolden.

un compositeur et ses sons favoris. Nous devenons voyeurs de relations que nous n'apprécierons pas autant que les participants (c'est-à-dire que je n'aime pas forcément les sons des bruits de pas, de l'eau qui coule, des radios, des claquement de boules... comme beaucoup de compositeurs, et particulièrement ceux de l'école française, l'aiment.) »

5

Enfin, dans le droit fil de l'idée varésienne selon laquelle *le compositeur d'aujourd'hui, lorsqu'il élève ses constructions sonores, devrait avoir une connaissance complète des lois [acoustiques] et des possibilités que la science a placées (...) au service de son imagination*⁶ - position que Xenakis extrapolera en déclarant que *l'artiste-concepteur [doit] acquérir une sorte d'universalité*⁷ couvrant depuis les mathématiques, les sciences humaines, jusqu'à la paléontologie - Dolden appelle de ces vœux une amélioration des compétences techniques des compositeurs d'aujourd'hui s'agissant des technologies du son, et juge, arguments en mains, la musique électroacoustique de son temps pauvrement réalisée⁸, les compétences liées à l'enregistrement étant plutôt l'apanage des milieux musicaux que Varèse aurait nommés *entertainment musics*.

Par ailleurs, il est remarquable de constater la manière dont le rapport entre instruments acoustiques et technologies électroniques se trouve renversé entre l'auteur de *Déserts* en 1954, et celui de *L'ivresse de la vitesse* en 1994, alors même que les deux hommes s'accordent remarquablement à quarante ans de distance quant à la prépondérance de l'outil technologique dans la musique et la nécessité pour le compositeur de se faire ingénieur.

Si Varèse prévoyait à son époque ce « *nouveau moyen de libération - l'électronique* »⁹, nouvel élément qui viendrait enrichir la palette déjà existante des instruments acoustiques, Dolden, observant maintenant la totale disponibilité de ces outils rêvés, constate que « *la grande promesse de la musique électroacoustique, d'interminables nouveaux mondes sonores, est devenue un camp stylistique* »¹⁰. Mue par la volonté d'obtenir un monde sonore riche et organisé, Dolden considère que « *la musique, (...) n'est pas seulement une collection de sons* »¹¹ et affirme l'importance du recours à des organisations spectrales et temporelles qu'il ressent comme le propre du musical. On croirait lire Varèse qui déclarait il y a quatre-vingt dix ans :

*Ce qui n'est pas synthèse d'intelligence et de volonté est inorganique. Certains compositeurs n'ont en vue dans leur œuvre qu'une succession et un frôlement d'agrégats sonores (...).*¹²

Spectateur de la faillite des augures du son non-instrumental, Dolden opère en conséquence le syncrétisme étrange des instruments de la musique passée comme présente, et engloutit l'instrumentarium classique - seule instance musicale qui ne sent pas « *le flux de l'électricité sous sa peau* » - dans un processus d'enregistrement et de montage sonore - peut-être les deux opérations les plus symboliques des médias électriques. Il embarque ainsi boyaux, perces et peaux pour un électrochoc ultra-contrôlé proprement varésien.

5 Paul Dolden R&C p. 17.

6 Edgard Varèse, *Son organisé, Art-science*, in Charbonnier Op. Cit. p. 79.

7 Iannis Xenakis, *Kêleütha, Ecrits*, L'Arche, Paris, 1994, p. 16

8 Dolden R&C p. 19.

9 Charbonnier Op. Cit. p. 84.

10 Dolden R&C p. 17.

11 Dolden R&C p. 18.

12 Odile Vivier, *Varèse*, Editions du Seuil, collection solfèges, Paris, 1973, p. 31.

Enfants maudits

En contrepoint de cette filiation rectiligne, une certaine part des arts audio actuels pourrait être considérée comme les “enfants maudits” de Varèse. Maudits car, suite à « *la bombe qui [a fait] exploser le musical et [a laissé] entrer tous les sons par la brèche, sons qu’à l’époque - et parfois encore aujourd’hui on [appelle] bruit* »¹³, ces artistes se sont également affranchis des dimensions formelles et structurelles du musical auxquelles Varèse tenait farouchement, augurant l’art des bruits libérés comme chaos pulvérisant la musique plutôt que l’art-science des bruits canalisés dans un art musical renouvelé.

Ainsi, les collages hallucinatoires de platinistes tels que Martin Tétreault, Christian Marclay, ou Philip Jeck rappellent comment « *Varèse s’est efforcé de produire une musique qui pourrait contenir le monde entier* »¹⁴. Le mélange bouillonnant de sources sonores multiples produit par de tels artistes évoque cette « *vitalité émanant de mille sources* »¹⁵ qu’observe Varèse dans sa propre musique, mais se départit des savoir-faire que le génial orchestrateur voulait conserver dans l’aventure du son.

A ce titre, le positionnement de Francisco López - artiste radical qui depuis plus de vingt-cinq ans « *a dessiné un paysage sonore fait d’empreintes acoustiques et d’électronique minimaliste* »¹⁶ - nous incite à penser qu’une ligne de clivage pourrait être repérée avec pertinence dans l’héritage varésien autour de la question du savoir-faire musical - compris comme ensemble de règles et de procédures identifiant une activité sonore comme musique.

A l’opposé d’une posture qui voudrait faire perdurer le musical comme ensemble de pratiques compositionnelles, López se place en défenseur des “bruits” pensés en opposition à l’acception courante du terme “musique”. Notons que celle-ci se trouve décrite sous un jour institutionnel dont Varèse lui-même n’appréciait pas forcément non plus l’immobilisme à son époque.

Je vois plus d’impasse dans ce qu’on appelle communément “musique” que dans le “bruit”. Le travail d’une myriade d’artistes du “bruit” sur le siècle entier a ouvert de nouveaux mondes en expansion et évolution continues. C’est évident dans la scène underground, pas franchement dans la scène académique, qui est enfermée dans son paradigme classique, et qui est complètement aveugle à ce qui se passe hors de sa sphère.

Le ton critique vis-à-vis d’une certaine sclérose institutionnelle, joint à l’image astrophysique d’une expansion des mondes sonores, rappelle à s’y méprendre certains coups de sang varésiens. Néanmoins, dans le même temps, le propos de López vise à s’affranchir des processus de structuration proprement musicaux, ce qui ne correspond pas à la position peut-être plus complexe de Varèse : à la fois inscrit dans une intelligence du passé musical, et dans le dépassement de ses catégories de perception.

La position de López montre bien que la conservation du “métier” est un point essentiel de la question du dépassement du musical vers un art sonore autre, ou, d’une manière plus subtile, de sa diffraction en une nouvelle cartographie des compétences et des pratiques musico-sonores. A cet égard, sa critique de Cage donne un éclairage particulier sur celui que nombre de musiciens considère encore

13 Vivier, *Op. Cit.* p. 30.

14 David Toop, *Ocean of sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l’éther* (1996), Kargo & L’Eclat, Paris, 2004, p. 91.

15 Vivier, *Op. Cit.*, p. 36.

16 R&C n°40, Grenoble, Juin 1999, p. 40.

« comme un messie »¹⁷ pour avoir parachevé les révolutions de pensée initiées par Varèse, Russolo, mais aussi Duchamp.

López paraît ressentir comment cette synthèse cagénienne qui donne les apparences d'une non violence intellectuelle, à travers l'attitude perceptive et ouverte de l'interpénétration sans obstruction des phénomènes sonores, relève en réalité d'une philosophie volontaire extrémiste, s'inscrivant dans un progressisme paradoxal imposant l'ouverture aux sons du monde, comme leur devenir musical. López analyse cette main de fer dans un gant de velours comme une sublimation du désir de maîtrise compositionnelle qui dépasserait sa mainmise sur les matériaux classiques de la musique pour entrer en possession de tous les sons entendus. Cette exhaustivité volontaire voit en parallèle toute situation d'écoute devenir du même coup "musique".

Ainsi la démarche de Cage, que l'on pourrait résumer par l'abandon de l'écriture de la partition au profit de l'écriture d'un programme chronométrique ou conceptuel acceptant dans sa structure des matériaux indéterminés, se comprend selon López comme une extrapolation des processus traditionnels de l'écriture musicale.

Je pense que son influence a été - et est toujours - très pernicieuse pour la musique, et que la philosophie cagénienne est dans son essence même une version exacerbée du paradigme classique de la musique traditionnelle occidentale. Chaque lutte dans la philosophie de Cage est centrée sur les processus de la création musicale (ou bien en est issue), sans qu'il se soucie du radicalisme, ou de l'anti-créativité de ses propositions.¹⁸

Le problème principal qui se pose ici pour López réside dans l'illusion agissante lorsque la centration sur la manière de faire se présente en lieu et place du phénomène sonore lui-même.

Ca déporte l'attention des pratiquants de musique (créateurs, auditeurs ou autres) de la musique vers la manière dont elle a été faite. La procédure devient une valeur en tant que telle. (...) Je crois que la "révolution" cagénienne, plutôt que de "libérer la musique du goût et des traditions" la restreint à nouveau dans les barrières du vieux paradigme occidental de formalisme et de procédures.¹⁹

Cette sentence qui fait d'un libérateur historique du son l'agent procédurier d'une culture savante aride, López la ferait probablement remonter jusqu'à Varèse et à la pensée organique de l'œuvre qu'il défendait - quoique cela puisse paraître anachronique. On constate ainsi comment le recul historique peut faire voir l'idée de "sons organisés" comme un cadrage musical de la création, alors que précisément Varèse préférerait penser son activité créatrice par ce terme pour qu'elle ne soit pas assimilée à l'idée historique de musique.

On observe donc une problématique à tiroirs qui, au sein d'une attitude de dépassement du musical, dévoile un antagonisme interne qui déterminera la modalité de se dépassement. Que la sensibilité et la passion du créateur penchent d'abord en faveur de ses racines historiques et des savoir-faire dont il hérite et nous entendons les cathédrales cinétiques de Paul Dolden, que celles-ci soient plus enclines au plaisir proprioceptif de l'immersion empirique dans les sons, et c'est l'océan acoustique lópezien qui nous accueille.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

Cependant cette division interne à l'héritage varésien n'est que la première d'une longue liste qui a eu tout le loisir de s'étoffer en différentes voies et embranchements au cours du siècle d'Armstrong et de Beckett. L'agonistique complexe entre histoire définissante et son envoûtant - c'est-à-dire entre cadre externalisant la relation à la musique et vécu intense incommensurable à la verbalisation - traverse les problématiques de nombreux artistes se posant la question du statut du musical depuis la seconde guerre mondiale.

Aujourd'hui c'est ce conflit histoire/son qui peut aussi se trouver mis en scène dans les monstrueuses déferlantes bruitistes de Masami Akita. Celui que l'on connaît plus sous le nom de Merzbow semble injecter lui aussi « le monde entier »²⁰ dans les bandes magnétiques ou les supports numériques d'œuvres bruiteuses saturant l'écoute à des niveaux sonores douloureux. De Ligeti à Carcass, générations synthétiques et traitements électroniques à l'appui, Akita produit des objets sonores qui immobilisent autant l'écoute que l'histoire musicale, toutes deux se trouvant englouties dans le maelström sonore de ce démiurge du soleil levant. Le conflit se trouve non seulement mis en scène, mais il se voit avalé par l'œuvre-environnement sonore elle-même, brouillant les niveaux de lecture de l'œuvre - de l'épidermique au plus abstraitement symbolique, et se trouve en finalité complètement neutralisé par le gel indistinctement sensible et intelligible que produit cet art non plus du bruit, mais de l'extrême et de la saturation.

Loin d'un art-science varésien, le radicalisme sonore du fils illégitime Akita n'en est pas moins une cristallisation de son temps, le contraire d'un art soporifique, et une nouveauté certaine dans le paysage musical des vingt dernières années : trois qualités si l'on se réfère à l'auteur du poème électronique.²¹

Indistinction

Les cas de Dolden, López et Akita permettent de prendre conscience que la filiation des arts audio à Varèse ne saurait se résumer à une ligne causale passant mécaniquement, par exemple, des positions de Varèse dans les années soixante à l'élargissement cagéen concomitant, pour s'étendre ensuite aux différents artistes du bruit qui peuplent certains réseaux musicaux encore relativement obscurs aujourd'hui.²² La reprise de la question d'un au-delà, d'un après ou d'un à-côté de la musique, si elle reste une posture intellectuelle et artistique identifiable à travers l'histoire récente, n'en produit pas pour autant des démarches automatiquement commensurables entre elles. Lire le travail des artistes actuels dans la perspective de l'héritage varésien amène plutôt à constater comment les éléments esthétiques se trouvent réinvestis sous des jours nouveaux dans chaque cas de figure, comment « *chaque existence nouvelle transfigure l'héritage qu'elle a reçu* » - pour reprendre Aron²³. Par là même, on constate d'une manière bien tautologique que lorsque l'héritage est celui d'un dépassement de la musique, il semble cohérent que les héritiers le dépasse lui-même.

En ce sens, la filiation varésienne peut se trouver revendiquée par toutes sortes d'activistes des

20 David Toop, *Ibid.*

21 Charbonnier, *Op. Cit.*, p. 38, p. 70, p. 90. La brutalité du sonore chez Akita contraste en apparence avec la finesse des critiques culturelles que ce dernier déploie dans ces nombreux écrits.

22 La relation Varèse-Cage montre déjà un glissement significatif. Le premier travaille pour la musique fonctionnant dans des dispositions sociales déjà connues, mais pour un renouvellement de ce avec quoi entend se faire cette musique. Le second travaille contre la disposition sociale de la musique, et en conséquence accepte tout matériau. Néanmoins, dans sa manière de proposer quelque chose de nouveau et d'inouï à l'oreille de ces auditeurs offusqués, Varèse, trop intelligent pour croire « à l'imbécillité du public », lui demandait d'accueillir l'inconnu sans parti pris d'une manière qui fait fortement écho à l'ouverture prônée par Cage. (Charbonnier, *Op. Cit.* p. 37 et p. 59.)

23 Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire* (1938), Gallimard, Tel, 1986, p. 125.

musiques expérimentales actuelles. L'attraction vers la matière sonore, lorsqu'elle se trouve assortie de la confrontation critique aux normes tant musicales que sociales, se retrouve par exemple dans le large mouvement de l'improvisation libre. Celui-ci comprend les bruitismes et la *japanoise* proches de Merzbow, mais aussi les *laptop performances* ou les pratiques de *sampling*, ou *post-sampling* - c'est-à-dire de manipulations originaires du studio effectuées sur scène - avec des artistes de tous les pays : Otomo Yoshihide, Sachiko M., Ryoji Ikeda, Christian Fennesz, Kaffe Matthews, Dominique Répécaud, Günter Muller, Xavier Charles...

A l'opposé, une autre filiation esthétique peut se retrouver à divers égards dans des travaux qui divergent complètement du vacarme varésien du point de vue sonore. Cette ligne ténue trouve ses prolongements aujourd'hui dans les silences méditatifs de Bernhard Günter, les rituels de la musique *Onkyo*, les micros de Brandon Labelle et Steve Roden, dans les paysages sonores, *drones* ou *field recordings* de David Dunn et Chris Watson, ou certains minimalismes *glitch* et *sine-wave*. L'engendrement de problématiques de second, troisième ou quatrième degrés constitue une part très importante d'un travail de reconstruction historiographique effectué par les artistes, et à travers lequel on observe les transformations sous divers avatars de cette impulsion de liberté qui habita Varèse durant toute son existence. Ces métamorphoses demandent à être pensées en regard de leurs situations socio-historiques particulières. C'est un travail complexe et détaillé - proche de la démarche microhistorique de Ginzburg²⁴ - qui reste à entreprendre : il nous faut peut-être une micro-esthétique.

L'héritage que nous laisse Varèse déborde très largement les questions de style ou d'écriture musicale. Kasper T. Toeplitz, musicien composant pour les orchestres les plus officiels tout en participant activement aux manifestations underground des improvisations sonores libres à travers le monde, traduit très bien cet état de fait lorsqu'il déclare que « *La musique n'est pas une chose qui ne travaille que sur son objet, ce n'est pas uniquement une spéculation sur la musique, encore qu'il faille cela justement pour avancer ou trouver plus ; c'est aussi un placement politique, en tout cas éthique, par rapport au moment historique où [l'artiste vit].* » Toeplitz, connaisseur de Varèse dont il interprète étonnamment le *Density 21.5* pour flûte à la basse électrique, exprime cette manière dont le musical n'est dissociable du social et de l'idéologique que parce que l'ensemble de ces dimensions sont une et indissociées dans la réalité musicale vécue par chacun. Il est évident à la lecture des différentes monographies varésiennes que les questions morales soulevées par Varèse rejoignent les problèmes les plus techniques de sa pratique de compositeur. A travers une lecture favorisant cette dimension morale plutôt que les réalisations techniques, lecture plus proche de celle qu'effectuerait un plasticien ou une personne non musicienne, Varèse fait figure d'exemple archétypal d'une attitude esthétique de par son amour du son, et éthique de par l'action qu'il entreprend au nom de cet amour.

Cette indistinction entre esthétique et éthique, généralement liée à la pratique d'un art libérateur et critique, se trouve ramifiée en divers courants et pratiques en aval de Varèse. Que ce geste devienne dégradation et destruction et l'on se dirige, via les expériences sonores d'un plasticien tel que Milan Knizac à partir des années soixante, vers le mouvement *broken music* actuel. Même survivance de la violence dans l'art des pilleurs culturels *plunderphones* et des artistes-programmeurs, descendants de l'artiste-ingénieur, faisant du logiciel un art du virus sonore, comme Terre Thaemlitz, Akira Rabelais ou John Oswald²⁵. Qu'à ce geste indistinct se mêle l'indistinction supplémentaire entre signifiant et signifié et l'on plonge jusqu'aux confins des travaux radiophoniques mystérieux ou de certains *voiceworks* de John Watermann, Gregory Whitehead²⁶ ou Christof Migone, retournant une nouvelle fois le rapport au sonore en le faisant devenir l'auxiliaire d'un dire verbal.

24 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (1986), Nouvelle bibliothèque scientifique, Flammarion, Paris, 1989

25 *The Wire*, *adventures in modern music*, n°180, Terre Thaemlitz, *rewiring the man-machine*, Londres, Angleterre, 02/1999, et n°219, John Oswald, *copyrights and wrongs*, Londres, Angleterre, 05/2002.

26 Douglas Kahn & Gregory Whitehead (dir.), *Wireless imagination, Sound, radio, and the avant-garde*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1992.

Profil d'un mode de vie

Sans plus multiplier les exemples il est important d'approfondir sur un cas précis les implications de cette sorte de "morale artistique" qui était celle de Varèse, puisque c'est peut-être elle qui en réalité lui a valu la reconnaissance de tous, de Strauss à Zappa, et qui nous incite aujourd'hui encore à parler de lui. Pour se faire, le mieux est encore de tendre l'oreille et d'écouter comment, à travers le calme tendu des œuvres longues de Morton Feldman, se lie indissociablement fascination acoustique et attitude personnelle, nous ramenant au moment indécidable où la spéculation artistique se confond avec une manière de vivre.

« Qu'aurait été ma vie sans Varèse ? Car en mon for intérieur le plus secret et tortueux, je suis un imitateur. Ce n'est pas sa musique, son « style » que j'imité ; c'est son attitude, sa manière de vivre dans le monde. Ainsi, de temps à autre, j'allais au concert pour écouter une de ses œuvres, ou bien je lui téléphonais pour prendre rendez-vous, ne me sentant pas très différent des gens qui font un pèlerinage à Lourdes et en espèrent une guérison. »²⁷

La leçon morale de Varèse est indissociable de son intérêt pour le son en tant que phénomène acoustique. Varèse définit la musique comme « la corporification de l'intelligence qui est dans les sons »²⁸, en référence à Hoene Wronski. Dans cette conception du musical, il n'est pas encore question des contextes qui interviennent dans la relation au sonore, comme la notion d'héritage formel ou de pratique instrumentale. Il n'est même pas encore question de rapport à la technologie ou à la situation historique dans laquelle s'effectue l'art.

Ce détachement vis-à-vis des contextes mondains pourrait faire croire à une conception transcendantale. Ce serait cependant mal lire cette définition qui relève à notre sens d'une conception profondément empiriste. Remarquons que l'appréciation qui identifierait l'empirisme à partir de la maxime "l'intelligible vient du sensible", et qui penserait donner dans le cas présent cette sentence en vertu du fait qu'il est ici question des sons, s'égarerait quant au véritable argument à considérer ici. Car, si la vision varésienne d'une corporification de l'intelligence relève de l'empirisme - et plus précisément de l'empirisme anglais du début du vingtième siècle²⁹ - c'est parce qu'il est question ici non pas d'une qualité qui siègerait au sein du son mais d'une relation. Varèse nous invite à apprécier ses actes à l'aune d'une relation bien précise : la relation entre phénomène acoustique et spéculation individuelle. Plutôt qu'un attribut du son, qu'une qualité intrinsèque ou vérité ultime typique d'une pensée transcendente ou essentialiste, Varèse choisit la description dynamique de la "corporification" d'un élément par un autre, le musical advenant à l'occasion de cette rencontre. On reconnaîtra bien là une définition de physicien, en la personne de Wronski, habitué à réfléchir à partir des effets obtenus dans la rencontre des corps physiques et formulant ensuite une hypothèse générale.

En gardant en mémoire cette disposition d'esprit qui interdit de réduire la fascination pour le sonore à une béatitude, on comprend mieux l'importance de l'expérience sonore pour Varèse, mais aussi sa capacité à prévoir les expériences futures. Varèse regardait avec dédain l'idolâtrie pour les maîtres du passé, tout en les respectant - disait-il - comme « des confrères »³⁰. Ce dédain ne provenait pas d'une

27 Morton Feldman In memoriam : Edgar Varèse (1966) in *Ecrits et Paroles*, traduction Jean-Yves Bosseur, éditions L'Harmattan, Paris 1998, p. 139.

28 Vivier, *Op. Cit.*, p. 15.

29 Voir par exemple William James, *Essai d'empirisme radical* (1912), collection Banc d'essais, Agone, Marseille, 2005.

30 Vivier, *Op. Cit.*, p. 12.

quelconque hauteur inexplicable de l'esprit. D'une manière pragmatique au sens philosophique d'une méthode, Varèse avait une conscience aiguë du fait que l'idolâtrie - par son influence et les interdits qu'elle implique - est un voile empêchant d'expérimenter dans de bonnes conditions. Or Varèse, en laborantin spéculatif, voulait pouvoir observer les relations des choses entre elles indépendamment d'une préconception historique qui l'enfermerait d'entrée de jeu dans un mètre carré de pensée musicale.

Si l'on suppose que cette vision de la musique prime en son for intérieur, le fait que les mises en forme et les habitudes musicales de son époque lui apparaissent comme autant d'obstacles devient tout à fait clair. Les conventions représentent un obstacle entre l'esprit spéculant et son objet. D'où la volonté de retourner toujours au phénomène sonore, volonté qui deviendra une des dimensions les plus importantes dans la vie de Feldman. Ce dernier héritera également cette méfiance vis-à-vis des continuateurs des logiques de l'écriture. Pour lui aussi la création musicale est toujours et d'abord une question acoustique.

J'ai reçu une leçon de Varèse dans la rue, une seule leçon dans la rue, ça a duré une demi-minute et ça a fait de moi un orchestrateur. Il m'a demandé : « Qu'êtes-vous en train d'écrire en ce moment, Morton ? » Je lui racontai. Il disait : « Assurez-vous bien de penser au temps que cela prend, depuis la scène pour arriver jusque là-bas dans le public. Faites-moi savoir lorsque vous la donnerez en concert, j'aimerais bien l'entendre ». Et il s'éloigna. Ce fut mon unique leçon, ça n'a pris qu'un instant, une leçon et j'ai démarré. J'avais environ dix-sept ans quand je l'ai connu et, dès ce moment-là, j'ai commencé à écouter.³¹

Ainsi, avant même sa rencontre avec John Cage, Morton Feldman, via l'exemple de Varèse, était plus sensibilisé à l'aspect sensuel qu'à l'aspect architectural du sonore. Le son en lui-même, l'objet acoustique, dépasse en importance tout problème de nature compositionnelle. Feldman déplore la médiocrité des conflits entre certains compositeurs concernant les systèmes d'écriture. Ces querelles de clochers sont une affaire interne à l'histoire musicale alors que le problème du son est, pour lui, d'une autre importance : il exige une remise en question totale plutôt qu'un positionnement au sein des camps musicaux.

En ce qui me concerne, il n'y a que la réalité acoustique qui compte. Ce qu'on dit être la réalité compositionnelle, ça n'existe pas pour moi.³²

C'est en ce sens qu'il ne se sent pas du tout "compositeur", puisque se positionner par rapport à l'héritage historique du langage musical n'est pas son propos ni sa préoccupation. Pour autant, l'engagement moral de Feldman envers le musical ne fait aucun doute, et cet engagement est reconnu comme un héritage varésien.

(...) Aimeons-nous la Musique, et non pas les systèmes, les rituels, les symboles – la gymnastique mondaine, cupide que nous lui substituons ? C'est-à-dire, donnons-nous tous, un engagement total à notre propre individualité ?

N'avons-nous pas un exemple pour cela ? N'est-ce pas le cas de Varèse ?³³

C'est dans l'individualité de cet engagement que se trouve peut-être le moment le plus indistinct

31 Morton Feldman, *The future of local music* (1984), in *Give my regards to eight street, collected writings of Morton Feldman*, B. H. Friedman (ed.), Exact Change, Cambridge, 2000, p. 170.

32 Morton Feldman Entretien avec Morton Feldman par Walter Zimmermann in *Contrechamps n°6 – Musique Nord Américaines*, éditions L'Age d'Homme, Lausanne 1986, p. 144.

33 Morton Feldman In memoriam : Edgard Varèse (1966), in *Ecrits et Paroles*, traduction Jean-Yves Bosseur, éditions L'Harmattan, Paris 1998, p140.

entre vie et création. Et de même que Varèse retint les encouragements de Debussy lui déclarant : « *Vous avez le droit de composer ce que vous voulez, s'il en sort de la musique et qu'elle est vôtre. Votre musique sort, et elle est de vous.* »³⁴ - Feldman reconnaît sa propre façon d'être dans le "désert intérieur" qu'évoque Varèse, « *ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre, où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle.* »³⁵ Cette solitude essentielle est le lieu de l'individualité, c'est pourquoi Feldman ne souhaite qu'une chose aux jeunes artistes, c'est d'être seul.³⁶

- *Quels sont les problèmes qui se posent, d'après vous, à la plupart des compositeurs d'aujourd'hui ?*

- *Les problèmes sont toujours personnels, jamais collectifs.*³⁷

Ce lien entre individualité, authenticité créatrice, et revendication critique est un fil varésien identifiant un certain type d'artistes à travers le temps. Aujourd'hui, un artiste sonore comme Frédéric Acquaviva qui déclare respecter « *tous ceux qui ont une personnalité réelle, même si leur esthétique est à l'opposé de la [sienne]* »³⁸, est un exemple de ce positionnement. Acquaviva échappe autant aux milieux institutionnels qu'à ceux de l'underground.³⁹ Cet isolement s'accompagne d'un certain mépris pour les créateurs se voulant proche de l'officialité. Feldman argumentait cette idée à travers l'opposition entre originalité artistique et culture, via un éloge de l'amateur qui rappelle Satie.

En musique, lorsque vous faites quelque chose de nouveau, quelque chose d'original, vous êtes un amateur. Vos imitateurs - ce sont eux les professionnels.

*Ce sont ces imitateurs qui sont intéressés, non pas par ce qu'a fait l'artiste, mais par les moyens utilisés pour le faire. C'est ici que le métier émerge comme un absolu, comme une position d'autorité qui elle-même divorce de l'impulsion créatrice de son auteur. L'imitateur est le plus grand ennemi de l'originalité. La « liberté » de l'artiste l'ennuie, parce que dans la liberté il n'a plus la possibilité d'établir le rôle de l'artiste. Il y a cependant un autre rôle qu'il peut jouer et qu'il joue. C'est celui de cet imitateur, ce « professionnel », qui introduit l'art dans la culture.*⁴⁰

Amériques

A travers ce retour de la question du métier, nous fermons provisoirement notre survol des questions axiologiques et esthétiques que porte le modèle varésien. Critiquer depuis certains points de vue pour sa défense des catégories musicales, mais critiquant lui-même l'engourdissement de la création qui lui est contemporaine, la postérité de Varèse est celle d'un rapport critique aux institutions artistiques au nom

34 Vivier, *Op. Cit.*, p. 21.

35 Vivier, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

36 Contrechamps, *Op. Cit.*, p. 23.

37 A l'écart des grandes villes (1967), entretien entre M. Feldman et J-Y. Bosseur, in *Ecrits et paroles*, *Op. Cit.*, p. 157.

38 R & C N°49, Grenoble, Septembre 2001, p. 7.

39 Parallèlement, il est étonnant de remarquer que, comme dans le cas de Varèse et de Feldman, Acquaviva côtoie plus volontiers les milieux des autres arts que ceux de la musique.

40 Morton Feldman, *The anxiety of art in The music of Morton Feldman*, Thomas Delio, éd. Excelsior, New York 1996, p. 206.

des valeurs fortes que l'artiste a fait siennes. Aujourd'hui la situation n'est pas différente de celle qu'a vécu Varèse au cours de sa vie. Et pour ce qui est d'un *underground* que l'on pourrait croire subversif par nature, il faut constater que le milieu des arts audio secrète ses *intelligentsias*, ses conduites de monstration autant que ses dévotions les plus fanatiques et stériles envers l'art, d'une manière qui n'a rien à envier aux scènes officielles. Cependant il faut rappeler que le message de Varèse est aussi celui d'une confiance : confiance en l'émergence des volontés tenaces qui sont toujours les vainqueurs de l'histoire.

*Les excès de publicité et de profits, les cachets hors des limites de raison, les célébrités artificielles disparaîtront avec le maniérisme de l'époque. La vie n'abdique jamais ses droits. Le temps tient ses archives à jours.*⁴¹

Le *kairos* prophétique de l'artiste auquel croyait Varèse, cette expression du rapport juste entre forme artistique, technologie et mentalité d'un temps, fait voir sous les meilleurs auspices les arts "post-musicaux"⁴² proliférant de toute part aujourd'hui, créations indifféremment plasticiennes, littéraires et musicales. L'incompréhension de la presse, et ses images péremptoires de bestiaires continueront et muteront elle-aussi avec les arts sonores de demain.⁴³ Ainsi, de même que Cage pensait avoir conservé le « feu sacré » du professeur Schönberg aussi différent qu'il puisse être de lui, les artistes audio conservent, chacun à leur manière, une part du brasier qui enflammait le regard de Varèse.

Ce que Varèse représente pour nombre d'entre-eux, c'est le colon des Amériques, exemple de toutes nos Amériques à venir. La prolifération des arts sonores actuels est d'ores et déjà un ailleurs au-delà de la machine, au-delà de la musique, au-delà de nos distinctions artistiques et sociales. La brèche qui fend le musical est devenue si grande que les parois en sont hors de vue, laissant l'espace d'une création sonore libérée. Peut-être avait-il imaginé tout cela, après tout, il signait "Varèse" comme on écrivait "Victoire".

⁴¹ Charbonnier, *Op. Cit.*, p. 70.

⁴² Livret du disque de Terre Thaemiltz, *Interstices*, Licence Comatonse Recordings, éditions Mille Plateaux, 2000, MP 94.

⁴³ Alan Rich, *American Pioneers*, éditions Phaidon Press Limited, London, 1995, p. 90. Peut-être s'enrichira-t-elle de références entomologiques à l'écoute des *Parasites* de Diane Labrosse et Martin Tétréault, éditions Ambiances magnétiques, DAME, 2001, AM 096 CD.