

## Les sons en mouvement (sur Varèse)

Gilles Tremblay

Volume 6, numéro 1, 1995

Tremblay/Varèse/Messiaen : Gilles Tremblay analyste

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902117ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902117ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, G. (1995). Les sons en mouvement (sur Varèse). *Circuit*, 6(1), 15–22.  
<https://doi.org/10.7202/902117ar>

## Les sons en mouvement (sur Varèse)

---

Paru dans *Liberté*, n° 5, septembre 1959, pp. 297-303. (En hommage à Varèse).

L'idée même de Varèse me donne davantage envie d'écrire de la musique que d'écrire un article, même en hommage. Car l'hommage le plus réel sera celui de la musique que j'aurai faite, où la leçon de ce musicien sera plus vivante. Aussi pour être utile essaierai-je de dégager les principales caractéristiques de sa musique afin de la mieux saisir, ce qui aidera à prolonger en nous le courant qui la meut.

**PLÉNITUDE DU SON.** Ce qui frappe avant tout, c'est la plénitude du son. Son épanouissement est beau en lui-même : il vise le total. D'ailleurs, sa dynamique générale est presque toujours le *crescendo* qui ne semble interrompu que par l'impossibilité d'aller plus loin. Varèse n'a pas eu peur du son et c'est le musicien qui s'est avancé le plus en ce sens. Je n'ai jamais, pour ma part, entendu de sonorités aussi éclatantes, pour ne pas dire aveuglantes.

**MATIÈRE.** La forte personnalité de certains sons leur confère en quelque sorte une pesanteur, un volume, une densité, une résistance à pétrir. Ceci peut d'ailleurs être vérifié : il y a des sons qui en absorbent d'autres, les empêchent de passer, rendent inaudibles ceux qui les contraignent ou au contraire gonflent et accroissent l'intensité de ceux qui sont dans le même champ acoustique. Des groupes s'associent dont certains éléments se détachent, provoquant des dissociations vers de nouveaux ensembles. Et chaque élément est solidaire du tout. La sonorité d'une note est elle-même affectée par celle qu'elle affecte. C'est ce qu'on pourrait appeler « une certaine responsabilité d'une note vis-à-vis d'une autre<sup>(1)</sup> ».

Varèse aime définir la musique en citant cette phrase d'Hoene Wronski, élève de Kant : « La corporification de l'intelligence qui est dans les sons. »

Imprimer les mouvements de l'intelligence dans cette matière, trouver l'intelligence de la structure qui est dans cette matière (comme les peintres des grottes préhistoriques utilisant les saillies rocheuses pour localiser l'épaule d'un taureau) : l'échange de la forme venue de l'intelligence et celle venue de la matière sera indispensable à l'acte compositionnel réel.

Vouloir faire de la composition un acte cérébral pur serait la couper de toute perception extérieure et risquerait fort d'atrophier la perception intérieure

(1) Pierre Boulez à propos du contrepoint dans une conférence donnée le 13 mai 1958 au Collège philosophique à Paris.

elle-même. Au moment où la transformation du langage musical entraine dans la phase gigantesque dont nous sommes témoins et à laquelle nous participons, scruter cette matière s'imposait de toute nécessité. C'était la première chose à faire. Il s'agissait d'écouter une foule de sons inouïs au sens propre. (Dans des domaines différents, souvent extra-sonores bien que musicaux, l'observation pratiquée par Couperin, Rameau, Debussy et Messiaen est très analogue.) Varèse a exploré avec puissance la *matière musicale brute* dont la beauté nous est retransmise avec une passion véritablement contagieuse dans ses œuvres. Par extension, leur enseignement le plus utile aura été d'affiner nos oreilles et les inviter à tout percevoir musicalement, à entendre la musique qui est dans les bruits. D'ailleurs, la musique n'englobe-t-elle pas sons et bruits ? Laissons s'évanouir l'illusion d'une frontière linéaire et remplaçons-la par une progression entre deux états dont les extrêmes sont distincts mais dont la zone intermédiaire est un mélange subtil de l'un et de l'autre.

CORPS SONORE, HARMONIE. Un des principaux apports de Varèse est d'avoir élargi l'harmonie et de l'avoir, par conséquent, renouvelée et libérée en lui redonnant son rôle primitif de résonance et de timbre. Essayons de définir une notion indispensable à l'analyse, débordant la notion d'accord et beaucoup plus globale : celle de *corps sonore*. Voilà une expression dont on parle souvent mais sans savoir au juste de quoi il s'agit, comme plusieurs expressions à la mode. Peut-être aussi est-elle véritablement floue, en voulant trop englober ? De toute façon, elle est extrêmement pratique, c'est pourquoi je me risque tout de suite à une définition : le *corps sonore* est la superposition simultanée des différentes couches de sons. Traduisons couches par régions ou ambitus résonnants et ajoutons comme qualité à ces couches l'épaisseur plus ou moins grande. Je m'explique en commençant par donner quelques exemples.

Écoutons une grosse cloche. Qu'y discernons-nous ? Grosso modo un groupe de sons principaux formant une couche résonnante médiane, puis une couche résonnante aiguë provoquant des battements rapides et finalement la couche grave que l'on nomme « hum » et dont le son semble continu. Ces couches entendues simultanément forment le corps sonore.

Pour illustrer plus précisément la notion d'épaisseur, voici deux exemples : un son de violon est mince tandis que celui d'une cymbale sera épais (l'épaisseur étant formée par des couches tissant un mélange très serré) ; ou encore un bourdonnement de moustique sera relativement mince ou sinusoïdal par rapport au grondement d'une chute d'eau, véritablement « bruit blanc » à sonorité épaisse, pour employer le vocabulaire électronique.

Cette notion de *corps sonore* englobe aussi l'idée de timbre, d'attaque, d'intensité et de mode d'émission, mais ces éléments sont tellement responsables et ont une telle action les uns sur les autres (par exemple, les harmoniques et l'épaisseur créent des timbres, les timbres ont leur résonance propre,

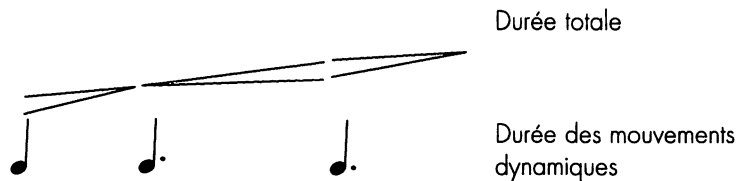
l'attaque modifie le timbre et les intensités lui ajoutent des harmoniques, etc.) que ce grand corps sonore sera un peu lourd à manipuler pour l'analyse et caractérisera moins ce dont il est question et dont l'emploi est quasi continu dans les œuvres de Varèse et de ceux qui le suivent ; aussi m'en tiendrai-je à la signification plus restreinte du début, quitte à me réserver le droit de me servir à l'occasion d'un sens plus vaste (et même au sujet d'œuvres antérieures si elles le justifient).

Pour faire suite à mon illustration, écoutons maintenant les vingt-neuf premières mesures d'*Intégrales*. Nous entendons d'abord un motif d'une note seule, longue, ponctuée par des durées intérieures et précédée de deux « petites notes » jouées par la clarinette en *mi* bémol. Cette note forme une couche mince et médiane que viennent éclairer ou assombrir une couche stridente (plus épaisse) dans l'aigu jouée par la clarinette en *si* bémol et les deux petites flûtes, suivie d'une couche grave (encore plus épaisse) qu'exécutent trois trombones. Pour que notre *corps sonore* soit complet, n'oublions pas la transformatrice érosion de la percussion. Les vingt-quatre premières mesures d'*Intégrales* sont faites de cet unique corps sonore statique d'une part (seul bougera un peu le motif d'appel de la note solitaire, progressivement ornée par broderie et agrandissement d'intervalles vers le grave), mais extrêmement fluctuant de l'autre, nous allons voir comment.

DYNAMIQUE, RYTHME, ESPACE. Reprenons notre exemple et décrivons ce qui se passe de façon plus détaillée. Un motif d'un son précédé de « petites notes » servant d'anacrouse. Il est proclamé avec un rythme différent à chaque redite et entrecoupé pendant ce qu'on pourrait appeler sa désinence par une clameur aiguë suivie d'une clameur grave. À chaque répétition, le rythme et la dynamique sont renouvelés. Donc, puisque les sons demeurent, seules les fluctuations du rythme et de la dynamique assurent le mouvement. De plus, comme le corps sonore est dissocié en trois couches (si l'on fait abstraction bien entendu de la percussion), nous avons un véritable contrepoint de dynamiques entre les deux formants analogues : celui de la couche aiguë et celui de la couche grave. L'élément qui mène est celui de la note seule au rythme dont la fluctuation est discontinue, auquel répondent les doubles dynamiques de sa résonance aiguë et de sa résonance grave, au rythme dont les fluctuations sont continues. La progression de ce triple mouvement à l'intérieur d'un même corps est extrêmement belle. (Quel autre mot le dirait ?) Les fréquences sont immobiles mais les sons semblent s'être mis en mouvement car les dynamiques les projettent dans l'espace. Au loin, je vois converser un groupe mais je n'entends rien. Dans la discussion, quelqu'un vient à élever la voix et j'ai entendu, le son a franchi l'espace. Dans *Intégrales* et dans d'autres œuvres instrumentales, ces bouffées de sons qui s'approchent et qui s'éloignent contenaient en germe les bonds prodigieux, les flèches et les palpitations sonores qui dansaient dans le *Poème électronique*.

Le rôle essentiel du rythme et de la dynamique sera de modeler le son, de faire le tour de toutes ses dimensions et de le sculpter. Aussi sera-t-il souvent soumis à cause de ces instruments à un temps double : celui de sa durée totale (dimension) et celui des durées intérieures créées par les mouvements dynamiques.

### Exemple 1



Nous dirons donc que les durées donnent la dimension du temps sonore tandis que les dynamiques le modèlent. Ici, le rythme de la musique est fait de la combinaison des deux et axé sur la formation du son, car chez Varèse, c'est le son qui est maître avant tout. Et quand, avide de mouvement, il se déplacera dans l'espace, un temps nouveau naîtra pour lui en s'ajoutant aux autres. Après les efforts des dynamiques, ce sera en somme son destin normal de conquérir une autre face temporelle par le déploiement dans l'espace de sa forme et de sa vitesse. Je laisse au lecteur le soin d'imaginer et de réfléchir sur les possibilités que cette conquête implique. Pour mieux comprendre cette richesse, mettons-nous simplement à l'école de la nature et de la vie ambiante. Écoutons la perspective et le panorama. En plus de la stéréophonie qui s'adresse à nos oreilles, soyons perméables à la musique silencieuse des mouvements spatiaux. Empreintes sur nos sens du vol de l'oiseau, de la transformation du nuage, de l'intensité cosmique des étoiles, des pressions sur nos corps, etc.<sup>(2)</sup>

VARÈSE MÉLODISTE. J'ai beaucoup parlé de statisme à travers lequel passent rythmes et intensités de déplacement, imprimant au son leur propre mouvement, ce qui risque d'éclipser un aspect important lui aussi : l'aspect mélodique. Quand le corps sonore s'amincit jusqu'à la monodie, la trame musicale, comme allégée, s'anime, devient mélodique. Est-ce là une transmutation du vertical en horizontal, pour employer ce mot d'alchimie que Varèse, qui aime citer Paracelse (*Arcanes*), emploie souvent ? Quand la mélodie bouge, elle est entièrement dépouillée et monodique. Sans parler de *Densité 21.5* pour flûte seule, prenons comme exemples les soli de hautbois (mesures 1 à 9) au début et à la fin du premier mouvement d'*Octandre* et ceux de la dernière partie d'*Intégrales*, dont les neumes aux intervalles purs sont continuellement variés par des rythmes souples aux valeurs irrationnelles.

(2) Contemporaines du *Poème électronique* et explorant l'espace elles aussi, quelques œuvres instrumentales ou électroniques sont nées. Je ne cite que celles que j'ai pu entendre : le *Chant des adolescents* (électronique) et les *Gruppen* (pour trois orchestres) de Karlheinz Stockhausen, *Doubles* (pour orchestre divisé en deux) de Boulez.

L'ORCHESTRATION. Quant aux timbres, ils sont le prolongement direct du corps sonore ; ils le développent et l'accroissent. Les doublures affaiblissantes sont presque toujours absentes. Nul recul devant l'instrumentation et les registres à employer, et les formations orchestrales. Varèse a même été le premier à utiliser dans une même œuvre, *Déserts*, des instruments d'orchestre traditionnels auxquels répondent en antiphonie des sons de « musique concrète » diffusés par des haut-parleurs (les fractions de l'œuvre ont été réalisées à Paris au Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F.). Et il suffit de regarder la partition d'*Ionisation* pour se rendre compte de la diversité des instruments employés tant traditionnels qu'exotiques, ou simplement pour le besoin de la cause, depuis le tambour militaire jusqu'aux sirènes en passant par le tambour à corde et les chaînes.

UNE EXPÉRIENCE ÉLECTRONIQUE. Bruxelles, Foire internationale 1958, pavillon Philips. On voit annoncé : « Poèmes Électronique » de Le Corbusier. Musique de Varèse. Architecte : Iannis Xenakis. Au moyen des techniques les plus perfectionnées, on veut ici créer un spectacle total : son-lumière-architecture. Voilà les collaborateurs dont s'entoure Le Corbusier à qui la maison Philips avait confié son projet. Le spectacle dure huit minutes (nous dit-on, et on a le besoin de nous le dire car là-dessus le temps est pulvérisé). Deux minutes de battement pour permettre au public de se renouveler. Tout se fait rapidement, car dans cet « estomac », le public qui est entré par un bout sort par l'autre. — Avant de pénétrer, je cède la parole à Xenakis, en soulignant ce détail important, à savoir que cet architecte est en même temps un compositeur remarquable réunissant en lui des qualités uniques pour une synthèse qu'il aura, je lui souhaite, l'opportunité de réaliser :

*L'art de la couleur et des formes peut à l'heure actuelle non seulement se rafraîchir à la pellicule d'une projection filmée mais bondir réellement dans l'espace<sup>(3)</sup>. Nous constatons (...) l'importance de la forme architecturale de la salle, qui, de par sa diversité adaptée aux effets stéréophoniques totaux, est obligée de puiser dans les nouvelles surfaces plus générales, les formes gauches (...) Il est d'autre part connu que les surfaces planes et les surfaces à rayon de courbure constant créent des endroits privilégiés de réverbération perturbatrice. Par contre les surfaces gauches qui ont des rayons de courbure variables, sont toutes désignées.* (Xenakis, 1959 : 29)

| (3) C'est moi qui souligne.

Parmi la foule un peu saturée de cette Exposition universelle, nous étions là debout dans l'obscurité silencieuse. Après un court interlude de l'architecte, le spectacle commence, farandole de musique dans l'espace. Sur les surfaces, des images veulent traduire la genèse, l'homme ; ce sont des photos. Ce que l'on voit est indépendant de ce que l'on entend. Puis l'on sort de l'« estomac », digérés<sup>(4)</sup>.

Il est difficile de porter un jugement sur ce qui ne veut être qu'une expérience, et c'est la première. Cependant, j'aurais personnellement préféré que

| (4) Ce mot est employé dans un livre nouvellement paru sur le « Poème électronique ». Je le déteste violemment, premièrement à cause de sa prétention d'une fatuité grotesque, deuxièmement parce que je refuse d'être digéré.

les images de Le Corbusier dansent davantage au rythme de la musique et de l'architecture. J'attendais des zones de lumière en mouvement, des formes en évolution, précises et floues, tout cela « bondissant » avec rythme dans l'espace. Je me garderai de décrire une musique bien en mouvement dans l'espace, lancée par une infinité de haut-parleurs.

Les musiciens utilisant les techniques musicales électroniques considèrent Varèse comme un précurseur non seulement à cause des œuvres récentes qui se servent de ces techniques, mais surtout à cause de la façon nouvelle dont il traite la matière sonore avec, dès les premières œuvres instrumentales, une prescience des moyens actuels. Plus justement, peut-être, disons que cette matière sonore aperçue par lui transcende en réalité les techniques.

## Quelques rencontres

Un jour, enthousiasmé par l'audition d'un disque des œuvres de Varèse, je me rendis à New York et sonnais chez lui, présenté par des amis communs. Si je rougis aujourd'hui de mon audace qui avait fait taire ma timidité, je ne la regrette nullement, car ce dépouillement d'une mienne partition-balbutiement que j'avais apportée fut le prétexte d'une admirable leçon d'acoustique que je n'ai cessé depuis lors d'approfondir. Rien de théorique dans cette leçon, qui n'en était pas une au sens scolaire ; peu de mots, peu d'explications, seulement quelques exemples concrets, surtout la grâce de silences où par la seule présence tout s'illumine. Plus tard, nous nous retrouvâmes sur un même bateau qui se dirigeait vers Le Havre et sur lequel j'eus la chance de lire *Déserts*, qui allait être donné quelques semaines après. Je me souviens qu'il descendit pour rencontrer le mécanicien qui lui fit visiter les machines. On a souvent voulu faire de lui un peintre de la « civilisation des machines » en y attachant tous les clichés péjoratifs que cela suppose. Si Varèse a contemplé les machines, c'est en poète et de façon bien vivante. Rien de plus révélateur et de moins morbide à ce sujet que cette fin d'*Octandre* où il indique aux instrumentistes : « Animé et jubilatoire ». Quant à cette boutade : « moi, je n'aime pas la nature », elle ne l'empêchait pas, en regardant le mouvement des vagues, de parler de rythme véritable, de chimie splendide en cette eau de mer distillée, sillage bleu-vert-blanc.

Varèse, sans doute marqué par Debussy qu'il a connu, ne se rattache à aucune école. Et si étrange que cela puisse paraître, la musique qui offre le plus d'analogies avec la sienne est celle des rites tibétains. (Pourtant, le machinisme ici...)

Pour finir, et subjectivement, ce qui me frappe le plus dans cette œuvre, ce n'est ni le rythme, ni le mouvement, c'est la *beauté métaphysique du son*. En elle est le souffle qui animera et engendrera le mouvement déjà germé dans la

perturbation vibratile de l'air. Cette beauté sonore nous aura rempli d'enthousiasme et donné envie d'y participer.

Ce monolithe servira de tremplin.

---

XENAKIS, I. (1959), « Notes sur un geste électronique », *Revue musicale* (n° 244), numéro spécial, pp. 25-30.



