

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996

Edgard Varèse / Bill Viola

Théâtre des Champs-Élysées

Samedi 12 octobre 1996



## Edgard Varèse

### Intégrales (1924-1925), pour ensemble

Effectif : 2 piccolos, hautbois, 2 clarinettes (I en mi bémol, II en si bémol), cor, 2 trompettes (I en ré, II en ut), trombone ténor, trombone basse, trombone contrebasse, 4 percussionnistes

Durée : 10' environ, création : New York, 1er mars 1925, direction, Leopold Stokowski

### Ionisation (1929-1931), pour 13 percussionnistes

Durée : 6' environ, création : New York, 6 mars 1933, direction, Nicolas Slonimsky ; dédicace, *To Nicolas Slonimsky*

## Edgard Varèse / Bill Viola

### Déserts (1950/1954), pour ensemble et interpolations sur bande magnétique

#### Film de Bill Viola

Effectif : 2 flûtes (également piccolos), 2 clarinettes (I également clarinette en mi bémol, II également clarinette basse), 2 cors, 3 trompettes (I en ré, II et III en ut), 3 trombones, tuba basse, tuba contrebasse, piano, 5 percussionnistes ; 2 bandes magnétiques

Révision des interpolations sur bande 1960 et 1961. Durée : 26' environ

Création : Paris, 2 décembre 1954, Théâtre des Champs-Élysées, direction, Hermann Scherchen ; dédicace, *To Red Heller*

Commande et production du film *Déserts* de Bill Viola : ZDF/Arte

entracte

## Edgard Varèse / Bill Viola

### Déserts, seconde présentation

#### Ensemble Modern

Direction, Peter Eötvös

En collaboration avec Siemens-Kulturprogramm

Avec le concours de la Caisse des dépôts et consignations ; en association avec le Théâtre des Champs-Élysées

## In memoriam : Edgard Varèse

### Morton Feldman

Qu'aurait été ma vie sans Varèse ? Car en mon for intérieur le plus secret et retors, je suis un imitateur. Ce n'est pas sa musique, son «style» que j'imité ; c'est son attitude, son art de vivre. Et ainsi, de temps à autre, j'allais au concert pour entendre une de ses compositions, ou je lui téléphonais pour prendre rendez-vous, en ne me sentant pas très différent de ceux qui font le pèlerinage à Lourdes et qui espèrent une guérison.

Au lieu d'inventer un système comme Schoenberg, Varèse a inventé une musique qui nous parle par son incroyable ténacité plutôt que par sa méthodologie. En écoutant Varèse, nous nous demandons : «Comment a-t-il fait, lui ?» et non «Comment cela a-t-il été fait ?».

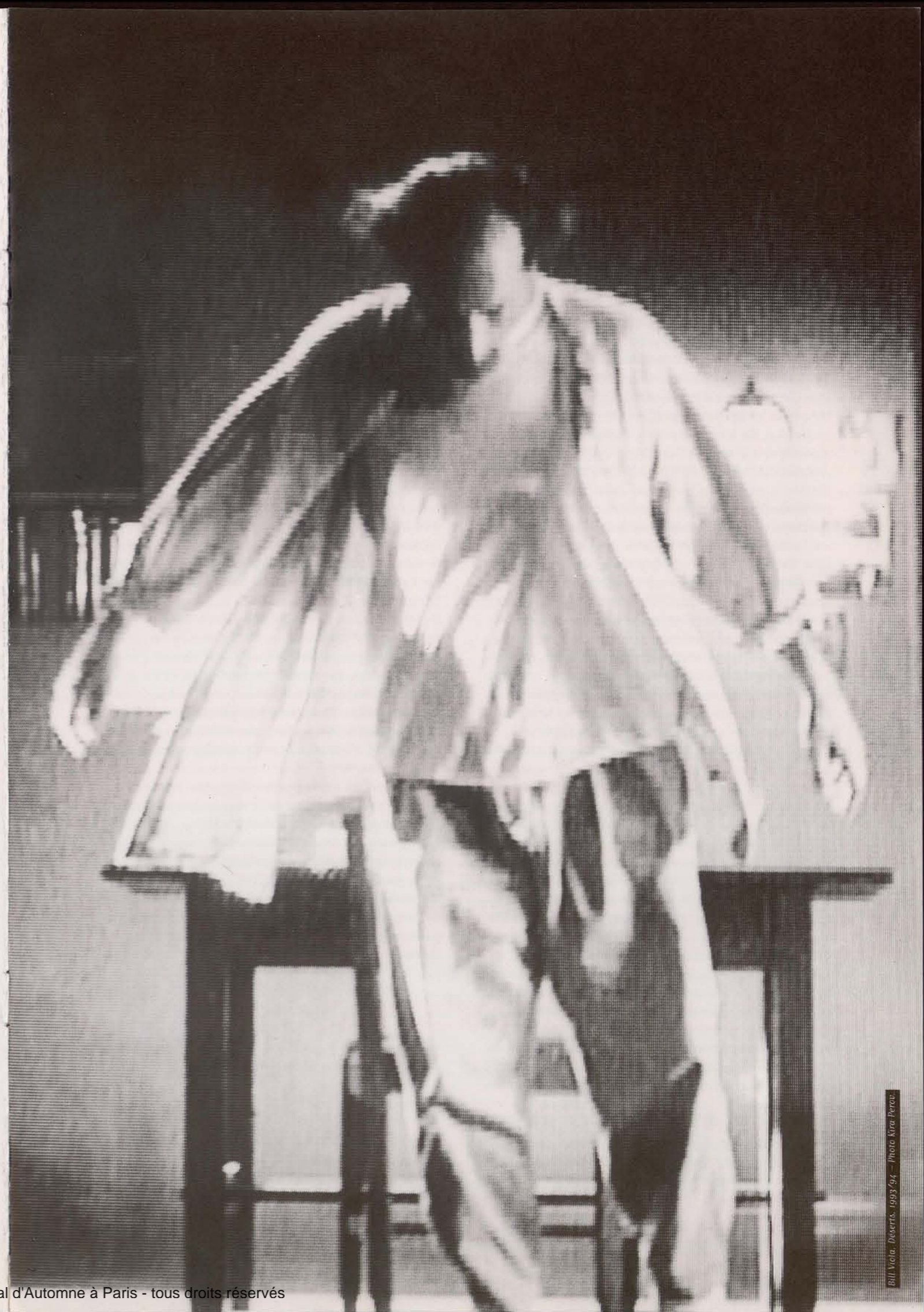
Soudain, vers la fin de sa vie, Kierkegaard commença à s'inquiéter de la réponse qu'il pourrait donner si, aux Cieux, on lui demandait : «Avez-vous été clair ?». Il réalisa que pour être clair, il devait faire savoir qu'aucun de ceux qui servaient l'Église du Danemark n'avait le moindre sentiment pour Dieu.

Et nous ? Si nous nous retrouvions face à la même question ? Etant donné que la musique est notre vie, dans la mesure où elle nous a donné une vie — avons-nous été clairs ? C'est-à-dire, aimons-nous la Musique, et non les systèmes, les rituels, les symboles — la gymnastique mondaine et cupide que nous lui substituons ? C'est-à-dire, donnons-nous tout — un engagement total à notre propre singularité ?

N'avons-nous aucun exemple de ceci ? Varèse n'en est-il pas un ? N'avons-nous de modèles que pour bricoler des gammes et faire grincer des instruments ? Pensons-nous que Varèse soit aujourd'hui matière à disséquer ? Préparons-nous les éprouvettes ? Souvenez-vous, il n'y a pas eu de funérailles. Il s'est échappé.

In Morton Feldman *Essays*, Beginner Press, Walter Zimmermann, 1985

Couverture, Bill Viola, Hatai Yume, (*First Dream*) 1981 ; photo : Kira Perov  
Imprimerie Jaraeh - La Ruche, Paris





## Commentaires sur les œuvres d'Edgard Varèse

Laurent Feneyrou

### Intégrales

«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». Les titres de Varèse n'ont jamais eu de valeur figurative, tout au plus comportent-ils ce que le compositeur appelait des «associations de fantaisie». Leur but est essentiellement de libérer la musique de toute tentation subjective pour un ordre emprunté à celui de la raison scientifique et pour une vérité qui ne peut exister qu'en tant que la musique seule lui donne un sens. Cependant Varèse s'intéresse moins aux résultats, théorèmes, ou démonstrations, qu'à la modification des systèmes et des modes de pensée. Comme l'architecture, la musique sera donc un art-science.

*Intégrales* détruit l'héritage du XIXe siècle. L'œuvre est une réaction à un contexte historique, social, politique, intellectuel et moral. Celui des années marquées par les nationalismes, le militarisme et le bellicisme qui succomberont bientôt aux sombres attraits d'un culte du sang, de l'élite raciale et d'une politique abandonnée à une esthétique crépusculaire et à un singulier culte aristocratique de la beauté. Virulentes et subversives, les valeurs de Varèse sont précisément celles que son époque ne pouvait accepter, préférant persister dans son illusion : la ville, la modernité, le cosmopolitisme, l'industrialisation, la démocratie de masse et l'«expérimentation audacieuse» dans une Europe rurale, élitiste et qui refuse encore les forces de son développement. «Je préfère la ville à la campagne et ses insectes, et ma salle de bains au ruisseau de la *Pastorale*», avait écrit Varèse, goguenard.

La chair d'une œuvre n'est plus une série de tiroirs, mais le résultat d'un processus. Varèse jure la métaphore du cristal : les formes musicales sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux — *Arcana* (1927) rappelait les alchimistes et leurs transmutations. Le puissant mouvement des plans, des masses ou des volumes sonores qui se meuvent les uns contre les autres implique un espace où les éléments disparates ne peuvent que s'accumuler ou se disperser en un silence mortifère. Une scission n'aboutirait qu'à d'autres plans, d'autres masses, d'autres volumes dont les registres et les timbres s'opposeraient à nouveau.

Seule une déflagration peut alors mettre fin à leurs antinomies : erratique, marginal et solitaire, l'art de Varèse est un art du paroxysme et de la convulsion, de l'irruption et du soubresaut. Il ignore le développement, ou plutôt, la répétition incantatoire et granitique lui tient lieu de développement — ainsi le persuasif appel de la clarinette sur lequel s'ouvre l'œuvre. Il mesure la tragédie de la crise extrême, le cataclysme qui brise permanence et continuité, l'imminence d'un instant où le créateur s'apprête à décider de toutes intensités et de toutes tensions.

### Ionisation

Parmi d'autres sentences varésiennes : «Le violon n'exprime pas notre époque». Les treize percussionnistes, qui se substituent dans *Ionisation* à l'électronique que *Déserts* inaugure, abolissaient déjà les différences entre le son et le bruit, prononçaient la dissolution de la mélodie, désormais anecdotique, et mettaient un terme au système harmonique immuable et séculier qui était celui de l'Occident et de ses tablatures.

L'effet de l'œuvre s'ajoute à celui des multiples sédimentations de notre histoire : ainsi le son des deux sirènes échappe à ce que les compositeurs appelaient alors un son musical. Alejo Carpentier rapporte cette définition de Varèse par lui-même : «Ne me voyez pas comme un compositeur, je suis un artisan qui spéculé sur des fréquences». Refusant de se soumettre aux seuls timbres de l'orchestre et fasciné par la musique cubaine où se mêlent timbales, güiros, claves, maracas ou bongos, *Ionisation* s'attache à la précision toute moderne des attaques et à une libération de ses intuitions musicales — reprise à La Havane peu après sa création new-yorkaise, cette partition n'est d'ailleurs pas l'unique apparition de l'Amérique du Sud dans l'œuvre de Varèse : *Equatorial* (1934) s'inspire en effet de mythes guatémaltèques. Le mot «ionisation» désigne la transformation des électrons en ions par scission ou modification de leur nombre au sein de l'atome. Si la note est particule, il revient au compositeur d'en révéler, avec discipline, les infinis possibles. Où la matière se transforme en énergie. Varèse aimait à citer le philosophe Hoëné Wronsky : «La musique est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons».

Le rythme unit la composition, un rythme immobile et violent. Varèse se souvient de Debussy, d'une musique où l'effet est parfois produit par son contraire : l'écoute du rythme est aussi écoute des relations entre les différents timbres, entre les différentes catégories d'instruments employés (peau, bois ou métal), qui, par la volonté et l'imagination du compositeur, donnent vie à la musique : «Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres systèmes sanguins», écrivait Varèse.

Editeur des œuvres d'Edgard Varèse :  
Ricordi/Colfranc Music Publishing Corporation

### Déserts

La création de *Déserts* au Théâtre des Champs-Élysées en 1954 provoqua un des plus retentissants scandales de l'après-guerre. Un journaliste du *Monde* écrivit : «Le public a tenu généreusement sa partie. Murmures d'abord, puis, crescendo, vagues de vociférations coupées de vagues applaudissements, barytons et ténors lançant des "Assez !", "Vous n'avez pas honte !", etc., gloussements féminins. Les hauteurs du Théâtre des Champs-Élysées, grâce à Dieu, sont solidement arrimés au sol». Dans une critique intitulée *Cacophonie radiophonique*, nous relevons ces quelques lignes : «Un inconscient qui préside à l'élaboration des programmes a commis ce qu'on veut croire une imprudence : insérer en sandwich entre la *Grande ouverture en si bémol* de Mozart et la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky une œuvre de fou, pompeusement baptisée "électro-symphonique", avec grands bruits de casseroles, soli de chasse d'eau et fanfares de stockcars. [...] Ce M. Varèse devrait être fusillé séance tenante. C'est le Dominici de la musique ! Et puis non, ça ferait encore du bruit, il serait trop content. C'est la chaise électrique qui convient à cet "électro-symphoniste».

Le dépouillement de *Déserts* fait suite à près de vingt années de silence. Une guerre le sépare de *Density 21.5* (1936) : l'horreur, la souffrance et le désespoir mènent ici à l'austérité d'une partition qui s'interroge sur l'anéantissement et la constitution d'un univers après le désastre. Le poète dadaïste Ribemont-Dessaignes pressentit dès la création la dimension presque cosmologique de l'œuvre : «Varèse crée à la fois l'espace et les êtres qui l'occupent, c'est-à-dire un monde ne devant rien au monde connu, mais qui lui est comme un masque. Un masque aussi réel et vivant que la réalité connue». Issues de bruits d'usine et de sons instrumentaux, les interpolations sur bande qui interrompent à trois reprises l'ensemble manifestent une absence d'intérêt pour les différences de nature entre les phénomènes sonores. Abrupt, Varèse écrivait : «L'usage de l'aéroplane n'empêche pas de monter à cheval». La question de la mort de l'interprète, désormais remplacé par la machine, ne se pose donc pas. Pas plus que celle du fétichisme d'une technologie qui ne serait que refuge si le compositeur devait l'utiliser de manière exclusive et systématique. Supplétive, la bande magnétique élargit l'univers acoustique et offre un autre espace de liberté où se superposent des éléments qui n'ont parfois aucun rapport entre eux : composer avec tous les sons pour atteindre l'inouï.

Mais les deux mondes, l'instrumental et l'électronique, s'ignorent. Ils alternent. La structure antiphonale de *Déserts* renoue avec la pratique des premiers chants du Moyen Âge, ceux qui résonnèrent notamment en l'abbaye Saint-Philibert de Tournus où Varèse aimait à se rendre.

Dans ses entretiens avec Georges Charbonnier ou avec Abraham Skulsky, Varèse esquissa l'idée d'une composante cinématographique de *Déserts* :

«Avez-vous écrit pour le cinéma ?

Non. Mais je veux qu'on fasse un film sur *Déserts*. Souhaitez-vous que, sur *Déserts*, on fasse le contraire de ce qu'on fait d'habitude ? Qu'on parte de la partition pour bâtir le film ?

Oui. *Déserts* a été calculé pour cela.

Les images devront-elles avoir un caractère abstrait ?

Il n'y a rien d'abstrait. Qu'appellez-vous «abstrait» ?

Envisagez-vous des images figuratives ou non ?

Tout est figuratif.

Oui, tout est figuratif. Tout est signe. Tout est image. Je veux dire : l'enchaînement des images doit-il raconter quelque chose ?

Non. Non. Ne rien raconter. Simplement suggérer. Éveiller l'imagination. Oter tout repos au spectateur. Le spectateur doit aussi apporter sa contribution. C'est par la contribution seulement que peut s'établir un contact entre l'homme qui fait et l'homme qui écoute ou qui regarde. Entre celui qui donne et celui qui reçoit.

Comment faut-il traiter le son et l'image pour éviter la paraphrase ?

Il faut que le film soit tout à fait en opposition avec la partition. Seule l'opposition permet d'éviter la paraphrase. [...] On évitera les voix, donc le dialogue. Il n'y aura pas de mélange de l'élément humain, vocal, avec le son organisé et l'ensemble instrumental.

Pourrait-on dire cependant que le film comporte un «scénario» ?

Bien évidemment, les images s'organiseront selon une succession logique. Des séquences calculées d'images correspondront — ou mieux : s'opposeront — à certains fragments de l'œuvre musicale.

Mais en aucun cas ne pourra apparaître ce que l'on est communément convenu d'appeler «action».

Il n'y aura pas d'action. Il n'y aura pas d'histoire. Il y aura des images. Des phénomènes purement lumineux. Les images dont ce film sera constitué répondront-elles à l'idée courante d'image : un message chargé de sens, descriptif ou reconnu comme tel ?

On peut faire représenter aux choses gratuites tout ce qu'on veut. Dans l'intention, les images ne seraient pas descriptives, mais successives. Successions, oppositions de plans visuels, comme il y a des successions et des oppositions de plans sonores».

Les citations sont extraites de : Odile Vivier, *Varèse*, Seuil, 1973

Edgard Varèse, *Œuvres*, Édition Christian Bourgois, 1983

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Édition Beljond, 1970

Alejo Carpentier, *Varèse vivant*, Le Nouveau Commerce, 1980

Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Édition Christian Bourgois, 1989



## Commentaires sur Déserts, le film de Bill Viola

En 1993, en préparant une série de concerts consacrés à des œuvres de Varèse, des membres de l'Ensemble Modern prirent connaissance de notes laissées par le compositeur et se rapportant à une composante cinématographique de sa composition *Déserts* qui n'avait pas été réalisée. Ils invitèrent alors Bill Viola à créer un film/vidéo qui serait projeté lors du concert. Varèse n'avait donné que de très vagues renseignements quant aux images qu'il envisageait pour sa musique, préférant laisser au cinéaste le soin d'une description précise.

La citation de Varèse qui suit évoque dans une large mesure l'approche de Bill Viola, aussi bien dans cette vidéo que dans la plupart de ses œuvres : *-J'ai choisi comme titre Déserts parce que c'est pour moi un mot magique qui suggère des correspondances à l'infini. Déserts signifie pour moi non seulement les déserts physiques, du sable, de la mer, des montagnes et de la neige, de l'espace extérieur, des rues désertes dans les villes, non seulement ces aspects dépouillés de la nature, qui évoquent la stérilité, l'éloignement, l'existence hors du temps, mais aussi ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre, où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle.*

*Déserts* se distingue par son utilisation des collages sur bande qui interrompent l'ensemble à trois reprises dans la partition. Le film utilise cette structure de base de la partition pour décrire le violent contraste entre l'espace intérieur d'un homme seul, dans une pièce sans fenêtre, et différentes scènes d'un monde extérieur en expansion, sans homme — horizons désertiques miroitants, paysages sous-marins ondoyants, rues vides et nues la nuit, et la chaleur lumi-neuse et intense d'un feu déchaîné. Les images de désolation et de destruction violente ne signifient pas nécessairement ici une négation, une perte ou un anéantissement final, mais elles deviennent plutôt le véhicule d'une transcendance et d'une transformation, finalement concentrées sur une connaissance approfondie de soi-même. A la fin, le relief saillant qui s'établit entre l'intérieur et l'extérieur, la solitude et l'espace, s'effondre dans un crescendo de destruction et de libération, aussi bien musical que visuel, alors que les apparences sont brisées et que les deux mondes isolés au-dessus et au-dessous de l'eau ne font qu'un.

### Exposition Bill Viola Trilogy

Fire - Water - Breath  
Installation vidéo et son

Du 11 octobre au 10 novembre 1996  
Tous les jours de 12h30 à 15h30 et de 16h30 à 18h30

Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière  
47 boulevard de l'Hôpital 75013 Paris

Exposition réalisée avec le concours de  
The Bohem Foundation,  
du Cerec, de la Caisse des dépôts et consignations,  
de la Galerie Anthony d'Ojffay, de l'American Center  
et de la Fondation de France, dans le cadre de son programme  
Initiative d'artiste

En collaboration avec Savannah College of Art and Design,  
Georgia/USA et l'Aumônerie pour les Arts, région Nord-Est  
de l'Angleterre, Durham.

## Biographies

### Bill Viola

Bill Viola est reconnu sur le plan international parmi les artistes qui travaillent dans le domaine de la vidéo et les installations sonores comme l'un des plus importants. Ses œuvres peuvent être vues dans les collections des principaux musées et des principales galeries du monde. Né à New York en 1951, Bill Viola commence à travailler la vidéo et les sons électroniques alors qu'il est encore étudiant. Au cours des vingt-cinq dernières années, il a utilisé des technologies multi-media innovatrices pour explorer le phénomène de la perception sensorielle en tant que langage du corps et chemin vers la connaissance. Dans son œuvre, Viola a intégré de nombreuses disciplines et philosophies afin d'établir en perspective, la pertinence de l'art contemporain par rapport au monde moderne, un regard qui trouve ses racines dans l'histoire de l'art occidental comme de l'art oriental.

Viola a été boursier de la Rockefeller Foundation, de la J.S. Guggenheim Memorial Foundation, du National Endowment for the Arts et a reçu le prestigieux MacArthur Foundation Award. En mai 1995, il est reçu Docteur honoris causa de l'Université de Syracuse.

Les vidéos de Viola ont été largement diffusées par les télévisions. De 1976 à 1980, il a été artiste-en-résidence au WNET/Thirteen TV Lab (New York) et plus récemment il a reçu des commandes de la ZDF, Mayence. En 1981, il est devenu le premier artiste-en-résidence des Sony Corporation's Atsugi Laboratories au Japon. Ses œuvres ont été présentées, lors d'expositions personnelles au Museum of Modern Art de New York, au Art Institute de Chicago, au Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, à la Tate Gallery de Londres et au Centre Georges Pompidou à Paris. Viola a représenté les Etats-Unis à la 46ème Biennale de Venise en 1995.

En 1996, il réalise pour la Cathédrale de Durham, la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière (Festival d'Automne à Paris), et Savannah College, *Trilogy-Fire, Water, Breath*, constitué de *The Crossing* et *The Messenger*.

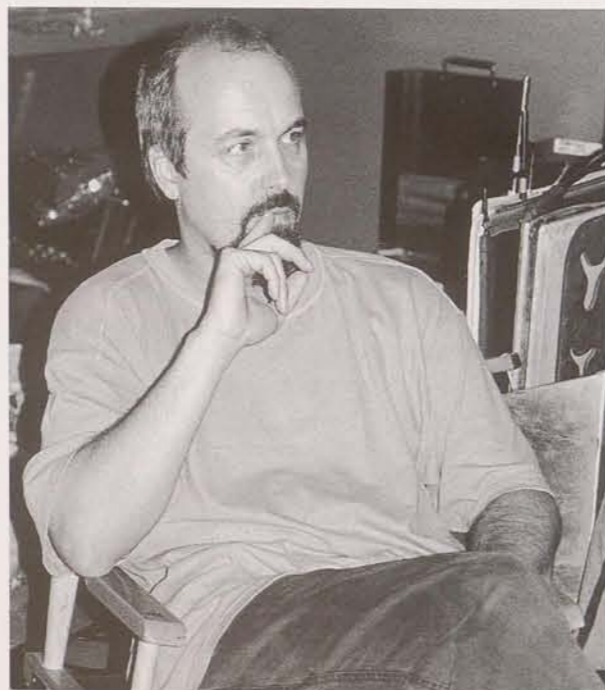


Photo Kira Perov

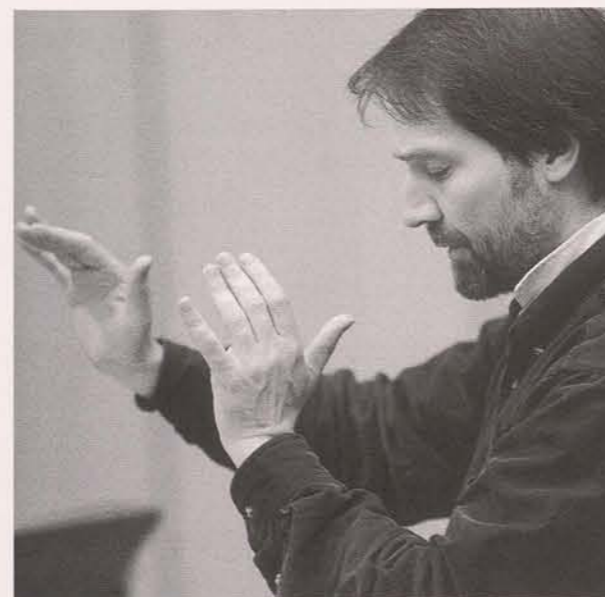


Photo Hans Jörg Michel

### Peter Eötvös, direction

Né en 1944 en Transylvanie, Peter Eötvös étudie la flûte, le piano, le violon, les percussions puis la composition à l'Académie de musique de Budapest et la direction à la Musikhochschule de Cologne, tout en composant régulièrement pour le cinéma, la télévision et le théâtre. Membre de l'Ensemble Stockhausen (1968-1976), il collabore au studio électronique du Westdeutscher Rundfunk. Invité par Pierre Boulez, il est nommé directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain (1979-1991), puis premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC à Londres (1985-1988). Peter Eötvös est aussi collaborateur du Zentrum für Kunst und Medientechnologie et professeur



Photo Hans Jörg Michel

au Séminaire Bartók de Szombathely et à la Hochschule für Musik de Karlsruhe. Parmi ses œuvres, citons *Intervalles/Intérieurs* (1981), *Chinese Opera* (1986), *Drei Madrigalkomödien* (1963-1990), *Korrespondenz* (1992).

### Ensemble Modern

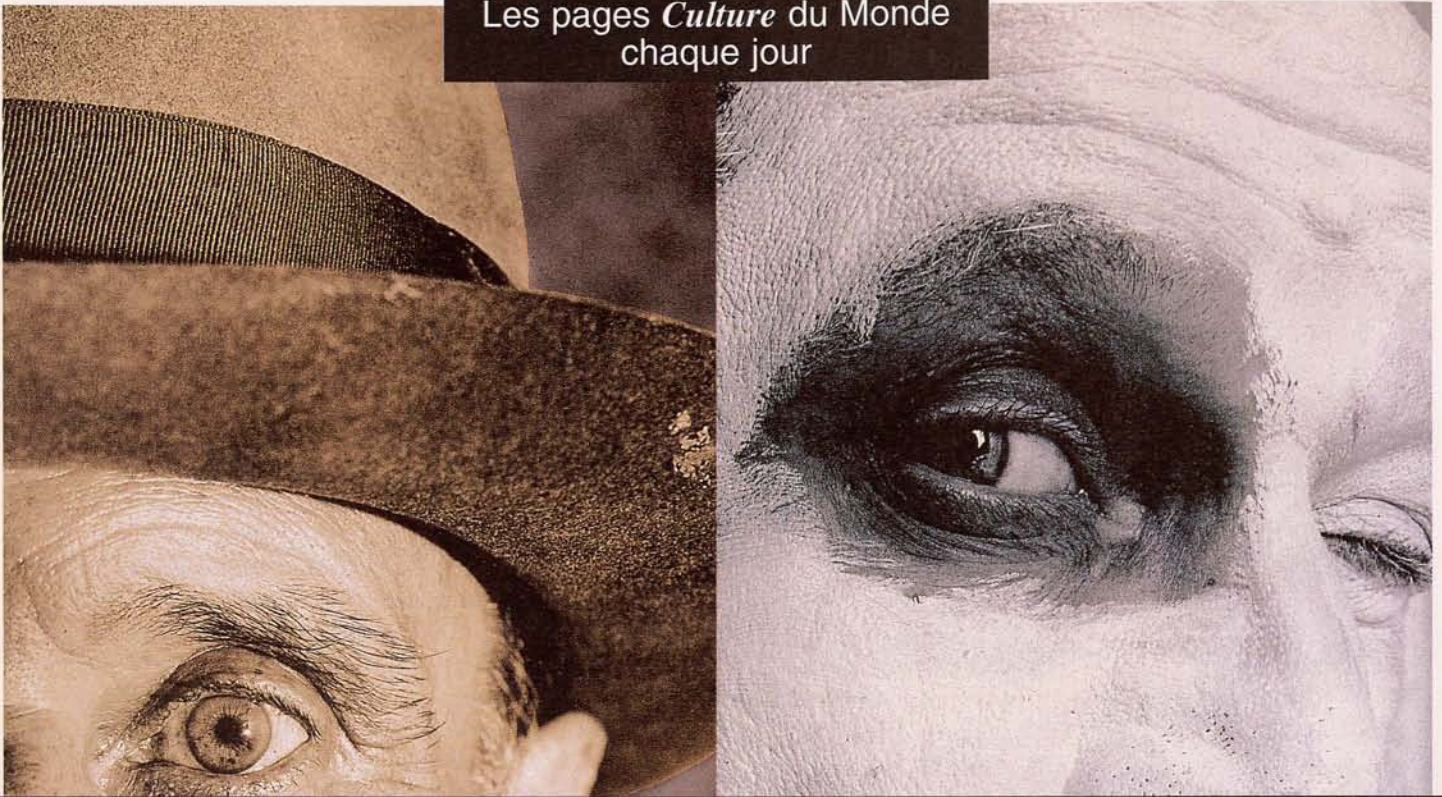
Né en 1980 du BundesStudentenOrchester, l'Ensemble Modern est lié à la structure de la Junge Deutsche Philharmonie. Installé depuis 1985 à Francfort et devenu autonome en 1987, il compte vingt-cinq membres permanents qui décident en commun des programmes. Connu pour ses interprétations des classiques du XXe siècle, pour ses nombreuses créations ainsi que pour ses séminaires et workshops, l'Ensemble Modern participe à différentes manifestations théâtrales, chorégraphiques ou cinématographiques et enregistre notamment Feldman, Goebbels, Henze, Holliger, Kurtág, Nancarrow ou Nono. Depuis *Prometeo* de Luigi Nono en 1987, le Festival d'Automne à Paris l'accueille tous les ans.

#### Musiciens

Dietmar Wiesner, Thaddeus Watson, flûte  
Catherine Milliken, hautbois  
Roland Dury, Olivier Voize, clarinette  
Franck Ollu, Martin Owen, cor  
William Forman, Bruce Nockles, Michael Gross, trompette  
Uwe Dierksen, Benny Sluchin, Uwe Füssel, trombone  
Josef Juhasz, Jörg Seggelke, tuba  
Rumi Ogawa-Helberich, Rainer Römer, Andreas Hepp,  
Martin Köhler, Marcus Linke, Stephan Meier, Boris Müller,  
Timothy Phillips, Stefan Rapp, Gregory Riffel,  
Yuko Suzuki, Adam Weisman, percussion  
Hermann Kretschmar, piano



Les pages *Culture* du Monde  
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO  
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

*C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.*



**Le Monde**

BDDP. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

FRFAP-1996-M-01-PRG