
lier avec profit les harmoniques psychanalytiques de cette relation. La vérité, comme "vérité pour l'inconscient"⁽⁵¹⁾, par exemple, pose également le problème de la priorité théorique adoptée.

Il demeure probablement quelques résidus d'épistémologie humaniste dans les vues heideggeriennes que j'ai décrites ; et si ma lecture de Broch et de Barraqué erre du côté de Heidegger, c'est parce qu'il me semble nécessaire de développer une pensée avant d'en réfuter l'aspect théorique ou l'interprétation. Enfin, si pour une œuvre, le fait de se prêter à tant de commentaires "extra-musicaux" peut sembler une faiblesse, dans ce cas précis, le besoin provient de ce que les inachèvements de l'œuvre et la difficulté de ses motifs esthétiques induisent, pour nous, la nécessité de se montrer conséquent en maintenant ouvertes de telles interprétations.

Traduction de Jean-Philippe Guye.

51. M. Bowie, "Jacques Lacan", *Structuralism and Since*, ed. J. Sturrock, OUP, 1979, p. 47.

LE TEMPS DE L'AMITIE

Michel FANO

Je suis toujours un petit peu ému pour parler de Barraqué car il a eu une très grande importance dans ma vie musicale et intérieure. Barraqué avait un caractère à vrai-dire difficile ; il était très entier, très exclusif ce qui en faisait un ami parfois difficile à vivre, d'autant que sa maladie a bien vite aggravé cette situation. Il avait un ascendant certain sur les gens qui vivaient autour de lui. Je l'ai connu lorsqu'il avait 21 ans c'est-à-dire à un âge où l'on est malléable et où l'on se cherche des modèles. Je l'ai ensuite très bien connu pendant 10 ans, période qui fut, pour moi, fondamentale. Puis, à une époque de ma vie qui fut très difficile, scandée par le "rappel" (dans des conditions très perturbatrices) des réservistes en Algérie, cette amitié s'est brusquement arrêtée à la suite d'une discussion sur un point, en soi, futile. Par réflexe d'autodéfense, je suis parti au milieu d'un dîner et je ne l'ai plus jamais revu jusqu'à sa mort (si l'on excepte une fois où nous nous sommes croisés lors d'un concert). On a donc vécu dans l'absence de l'autre et cette absence, je dois dire, fut aussi lourde qu'avait été dense la présence. Cette rupture est intervenue aux environs de 1963 ; j'avais de ses nouvelles par des amis communs mais je ne le voyais plus.

Le conservatoire.

L'importance qu'il a eu pour moi se situe avant tout au niveau musical. Je l'ai rencontré dans la classe d'analyse de Messiaen. Cette classe avait ce côté bizarre qu'elle était obligatoire pour les élèves de composition mais que, à mon exception près, presqu'aucun de ces élèves ne venait ; si bien que la quasi-totalité des personnes présentes étaient des auditeurs libres ; Barraqué était l'un d'eux. Il n'a fait "officiellement" aucune classe du Conservatoire ; mieux, il n'a jamais, je crois, présenté de concours alors que, pour ma part, j'achevais à cette époque un cursus complet. La scolarité au Conservatoire était alors la chose la plus stupide qui puisse s'imaginer. Cette classe de Messiaen fut pour moi, a contrario, quelque chose de considérable car c'était tout simplement la première fois que j'entendais vraiment parler de musique ! J'ai donc tout recommencé à zéro et j'ai réappris la musique dans cette classe. Barraqué m'a ouvert les portes sur la modernité de l'époque, dépassant largement le plan strictement musical. On se voyait alors deux à trois fois par semaine ; on discutait de littérature, de peinture et, naturellement, de musique. Barraqué avait une culture intellectuelle que je n'avais pas du tout et il a été tout à fait déterminant dans mon orientation créatrice. Une de ses boutades favorites était : "Il n'y a qu'une seule chose importante dans la vie : c'est la musique ; et dans la musique, il y a deux compositeurs importants : Beethoven et moi". Bien sûr, cela n'encourageait pas mon travail de compositeur !

Beethoven.

Le grand modèle et même l'idole de sa vie musicale était Beethoven. Le côté dramatique de la vie de Beethoven était également un modèle pour lui ; il avait en effet la volonté de dramatiser sa vie personnelle et, s'il ne l'avait pas eue, il pourrait sans doute être aujourd'hui encore parmi nous. Il y a eu entre Foucault, Barraqué et d'autres amis de cette époque une circulation d'idées tout à fait particulière ; il se passait ce qui arrive bien souvent avec des personnalités remarquables : les rapports étaient fondés sur la légèreté et l'humour. Ce qu'on se disait d'important était toujours latent et dissimulé sous un tissu d'"apparence" superficielle.

L'après-guerre.

Pour comprendre cette époque de l'après-guerre, il faut comprendre que, contrairement à beaucoup de compositeurs post-

sérieux, nous avons vécu dans notre chair musicale cette découverte de l'Ecole de Vienne et ses prolongements sont devenus notre solution ; ceci explique le désarroi qui a sévi dans le public de l'époque face au résultat sonore de tout cela. Il faut bien voir que l'écart qu'il y avait alors entre les œuvres de Barraqué ou Boulez et l'écoute "moyenne" de ce temps était inimaginable ; c'était un écart beaucoup plus important que celui qu'a provoqué en peinture le cubisme. Il y avait par exemple des critiques musicaux qui disaient tout simplement : "il faut les enfermer !"

Barraqué, tout en étant doué d'une écoute extrêmement sensible de la musique, n'avait pas le même contact avec la matérialité sonore qu'un compositeur comme Boulez, quotidiennement présent dans les orchestres de théâtre à cette époque. Barraqué, lui, "imaginait" la réalité instrumentale. En assistant aux répétitions de *Séquence* il a pris conscience de cette réalité, remodelant sans cesse certains détails d'écriture ou d'instrumentation pour rejoindre son imaginaire musical. Son goût du plaisir sonore s'est considérablement développé à partir de ce moment : sa *Sonate* pour piano était antérieure et, comme il n'avait pas suffisamment de technique pour la jouer lui-même, celle-ci lui était restée partiellement dans la tête. De plus, la réalisation sonore de cette sonate semblait avoir moins d'importance pour lui que le déploiement formel qui en était l'essence. Cela fut tout différent quand il s'est mis à utiliser les instruments de l'orchestre, instruments qu'il connaissait très bien mais qu'il entendait davantage sur le papier plutôt que quotidiennement, lors de répétitions d'orchestre.

Le plaisir sonore et la série.

La jouissance sonore est devenue pour lui une préoccupation de plus en plus essentielle ; et celle-ci entraînait bien souvent, à l'époque, en conflit avec la combinatoire. Le génie est de les faire se générer mutuellement. Lorsque Barraqué a commencé d'écrire des œuvres pour orchestre, son langage s'est éclairé en direction du résultat sonore. Barraqué a contribué au "retour à Webern", compositeur qu'il admirait beaucoup. Il avait cependant une grande préoccupation : celle d'éviter "la tonalité serielle" comme il l'appelait. Son souci de la prolifération l'a amené à tenter de totalement brouiller les cartes dans ses partitions ; il écrivait des structures qui étaient non directement perceptibles. Cela l'intéressait, dans l'utilisation de la série, d'éviter un effet "tonal" c'est-à-dire un effet de polarisation entraîné par la répétition incessante de la même série (ce qui

était la voie alors suivie par beaucoup) ; il souhaitait sortir de ce cadre monolithique et, pour cela, utilisait sa technique de prolifération des séries.

Le développement.

Le développement est le point le plus important dans l'œuvre musicale. Mais que peut-on appeler aujourd'hui développement ? C'est très loin du développement Beethovenien bien sûr. On n'a pas trouvé de mot nouveau ; on parlera de "dynamique d'écriture", de "prolifération", de "variation continue", mais quelle est la différence entre la variation continue et le développement ? Barraqué était tout à fait obsédé par l'idée que tout doit bouger tout le temps. La musique de Messiaen est à l'exact opposé de cette attitude : elle ne bouge jamais, elle procède par états successifs. C'est d'ailleurs en cela que Messiaen a fait école ; il y a ainsi un point de contact certain entre sa musique et celle des répétitifs américains. Cela était le contraire même de ce que Barraqué imaginait.

Ceci est devenue une espèce de drame intime chez lui. Il était tout à fait angoissé par la façon dont il était manœuvré par sa propre œuvre. Cela entraînait chez lui un état de surexcitation qui se mêlait à ses désordres de santé. Pour lui, un matériel de départ est chargé de potentialités de développement ou de variation et il réfléchissait énormément sur ce point. A certains moments, il ne se sentait plus écrire ; il pensait que l'œuvre s'écrivait d'elle-même. C'était pour lui un point de conflit terrible que de sentir ce matériau qui lui échappait et qui proliférait tout seul. Il avait beaucoup de respect pour le matériau en même temps qu'il savait que composer, c'est avoir une action sur ce matériau.

La forme ouverte.

Il était violemment contre la forme ouverte telle qu'on la pratiquait à l'époque, c'est-à-dire d'une façon non contrôlée ; pour lui, c'était une sorte d'abdication du pouvoir. Le concept de forme ouverte est tout à fait passionnant ; j'ai moi-même beaucoup travaillé sur la 3^e Sonate de Boulez et j'en ai fait un film ; je me suis aperçu ce faisant que les interprètes parcouraient généralement le même circuit "personnel". Je trouve par contre qu'*Eclats*, œuvre majeure de Boulez, s'adapte mieux au concept de forme ouverte car Boulez le concilie ici avec une réalité sonore ; en effet le chef a le choix (choix à vrai-dire extrêmement limité) entre différentes successions d'évène-

ments ou de durées de résonances selon la qualité de "réaction" des interprètes ou même selon les possibilités de réverbération de la salle dans laquelle l'œuvre est exécutée. Il s'agit dans ce cas d'une ultime construction laissée à l'imagination du chef. Cela me fait penser à l'opération de mixage dans un film où l'on procède au mixage de micro-éléments ; il s'agit là du stade ultime de la création qui permet de faire ressortir telle ou telle chose ; on pourrait dire qu'à cet instant du mixage, il y a une forme ouverte qui se fige.

De la littérature.

Le rapport de Barraqué à la littérature était pour lui très important. C'était quelqu'un d'extrêmement cultivé mais d'une culture très orientée ; il appréciait beaucoup Kafka. Lorsqu'il s'intéressait à un auteur, il l'appréhendait à fond ; ainsi il connaissait par cœur Dostoïevsky et en particulier *Les possédés*. On peut s'interroger sur son rapport à *La Mort de Virgile*, sur la façon dont il a utilisé cette œuvre. Autant on comprend bien comment ce que Boulez retient d'une œuvre poétique fonctionne musicalement, autant ce rapport est plus complexe à cerner chez Barraqué. Il y a certes des rapports de structure entre la musique et le texte littéraire mais rien de tout cela n'est évident ; Barraqué institue en ceci un nouveau rapport à des éléments littéraires extérieurs.

Il y avait pour lui un antagonisme profond entre le pouvoir absolu du compositeur (tel qu'il s'exerce dans la composition d'une sonate pour piano, sans confrontation à quelque matériau extérieur que ce soit) et le poids qu'un élément littéraire extérieur peut faire intervenir lors du processus de composition de certaines œuvres. Il a adopté un système qui tient à la fois du support vocal et de la provocation poétique. *La Mort de Virgile* correspondait parfaitement à son univers mental mais le rapport de l'œuvre musicale au roman de Broch me paraît beaucoup plus énigmatique. Barraqué connaissait également bien l'œuvre de Heidegger ainsi que celle de Kirkegaard.

Austérité.

Son œuvre est austère. Chez Barraqué, il y avait ce goût de l'austérité musicale dont il ne s'est jamais déparé. C'est une chose très singulière car il était, dans la vie ordinaire, un grand jouisseur. En sortant de la classe de Messiaen, on allait ainsi bien souvent goûter des vins blancs rue Blanche ; il était très fine gueule, aimait beaucoup le plaisir en même temps qu'il en

a toujours eu peur. Il s'est progressivement mis au plaisir sonore. Cette découverte du plaisir sonore explique son amour pour Debussy mais, pour Barraqué, c'est comme si le plaisir était fait pour être reçu, pas pour être donné. Ce qui est donné, c'est la rigueur.

Révolte.

Son principe éthique était la révolte, dans son côté le plus entier, le plus universel. Cela condamnait, de sa part, tout engagement politique qui lui paraissait quelque chose de nécessairement figé. Était-il en fait plutôt anarchiste ? La révolte nourrissait son œuvre, sa vision du monde. Il se situait toujours en dehors de la Loi et ne pouvait avoir que des réactions négatives vis-à-vis d'elle.

Messiaen

Messiaen était un "déclencheur" de musique. En vérité, il analysait peu mais il avait une façon inégalable de communiquer la musique. C'étaient toujours les mêmes œuvres qui revenaient cycliquement dans son cours. Quand j'ai rencontré Barraqué, Messiaen "analysait" Pelléas ; il chantait tous les rôles d'une façon à la fois très musicale et très drôle. Il arrivait ainsi à faire passer l'essentiel sans dire un seul mot. Nous avons passé d'extraordinaires moments - graves, passionnantes, parfois très drôles - avec Barraqué dans cette classe.

L'amitié.

Barraqué est la seule personne que j'ai connue qui investissait à ce point dans l'amitié. Il donnait énormément ; j'ai deux ou trois très grands amis mais aucun qui investisse à ce point. Cette qualité d'amitié est quelque chose de tout à fait rare. C'était une époque où l'on avait le temps de l'amitié, de cette amitié-là. Je me souviens : on se téléphonait souvent à la suite de la lecture d'une partition, d'un livre et l'on discutait pendant une heure. Cela n'existe plus.

Propos recueillis par A. Bonnet et F. Nicolas.

LES SERIES PROLIFERANTES SELON BARRAQUÉ : APPROCHE FORMELLE⁽¹⁾

André RIOTTE⁽²⁾

"Une musique qui s'invente sur elle-même et se détruit à mesure"
(Jean Barraqué à propos de *la Mer de Debussy*).

1. Cet article est une réédition du texte écrit pour figurer dans le dossier Jean Barraqué, publié par 2e2m quelques mois après sa mort.

2. André Riotte, compositeur, assistant-associé à l'université Paris 8, membre fondateur du CRIME (Collectif de Recherche Informatique, Musique, Etc...)

3. dont j'ai transcrit depuis l'analyse.

Cf. : "From traditional to formalized analysis : in memo riam Jean Barraqué". Actes de la Conférence de Modène "Musical Grammars and Computer analysis" (Florence 1984).

C'est par ses cours d'analyse musicale, organisés dans la semi-clandestinité par le Guide du Concert - hebdomadaire d'alors - que j'ai connu Jean Barraqué.

Il y assurait en effet en alternance avec Pierrette Mari la rédaction de courtes fiches analytiques sur des œuvres du répertoire - dont certaines n'étaient certainement pas au plus haut de ses intérêts. Mais leur laconisme me laissait sur ma faim.

Et c'est ainsi que j'ai commencé à assister à ses cours, qu'il a donnés de 1956 à 1959 dans des lieux divers - parmi lesquels l'appartement de Hubert Rostaing. Restés jusqu'à la fin hautement confidentiels (nous étions rarement plus de quatre ou cinq) ces cours ont été pour moi une étape déterminante dans la découverte des arcanes de la musique.

De l'allegrò misterioso de la *Suite Lyrique* de Berg aux *variations pour piano* de Webern⁽³⁾, de la *5ème symphonie* de Beethoven aux subtilités harmoniques de *la Mer*, nous entrions dans une poétique de la création libérée de toute emprise chronologique stricte. Tapi derrière son extrême myopie, il réinventait