
BARRAQUÉ : LE pari de la discontinuité

André HODEIR

“La tonalité sérielle”

J. Barraqué disait qu'il avait ressenti de façon assez négative certaines mécanisations de la série, celles qu'on peut trouver parfois chez A. Webern ; ceci, à son avis, créait, dans ses premières œuvres comme *Séquence*, une couleur qu'il n'aimait plus. Il avait donc des réticences d'ordre esthétique et technique en ce qui concerne ses premières œuvres et particulièrement à l'égard de *Séquence* dont il disait : “on y sent encore la présence de tonalités sérielles”. Pour ma part, je parlais plutôt à l'époque de “modalités sérielles” ; ce terme me paraissait plus pertinent pour désigner l'emploi classique que Schoenberg et Webern faisaient de la série, emploi qui limitait le champ possible des douze sons et faisait qu'on reconnaissait, ça et là, les mêmes dessins musicaux qui ne pouvaient pas, avec ce système, ne pas se reproduire. C'était pour Barraqué un poids de plus en plus inacceptable et c'est ce qui l'a conduit à inventer sa technique des “séries proliférantes”.

Le modèle Debussy

Barraqué n'était pas du tout mathématicien : cette technique des séries proliférantes n'était pas, pour lui, un pur jeu combinatoire ; c'était seulement une façon de s'affranchir de ce qu'il ressentait comme une limitation. Il en parlait d'ailleurs comme

d'un "truc". Les problèmes de combinatoire ne l'intéressaient pas beaucoup ; ce qui l'intéressait au plus haut point, c'était les problèmes de forme et c'est ce qui motivait sa profonde admiration pour Debussy. Il ne me paraît pas contradictoire que quelqu'un essaye d'un côté de trouver un processus rigoureux d'orientation du discours musical et s'intéresse, de l'autre, à l'aspect sensuel de la musique, au timbre ; Debussy est ici le grand modèle, lui qui savait composer une apparence d'improvisation en vérité très structurée. Il n'y a donc pas d'antithèse entre le fait d'être un grand constructeur et le fait de jouer d'une grande sensualité ; ces deux aspects coexistent chez Barraqué.

"Les séries proliférantes"

Les séries proliférantes ont ceci de curieux que l'application de leur règle de formation conduit au retour périodique d'une même série ; il se produit ainsi un cycle à l'intérieur des chaînes de notes, cycle qui crée, pour les événements, un cadrage que Barraqué trouvait important. Il se fondait sur ce principe pour organiser ses développements selon une nouvelle vision de la série. Il faut se rappeler qu'on pouvait fort bien ressentir, au début des années 60, une certaine lassitude face au phénomène sériel. Y a-t-il eu d'ailleurs beaucoup d'œuvres sérielles majeures qui aient vu le jour après ces années 60 ? Cela reste encore à prouver. Il y avait donc un sentiment de lassitude, de terre brûlée et Barraqué tentait de se donner, par ce moyen, un peu d'air. Cette persistance d'une tonalité sérielle, ça l'embêtait ; il disait : "cela m'ennuie que, après qu'on a choisi une série, le déroulement soit quasiment prévisible d'avance". En formulant cela, je vais un peu plus loin que lui qui ne parlait que "d'une certaine prévisibilité". C'est très difficile de parler à la place de Barraqué et j'essaye seulement de me souvenir des discussions qu'on a eues ensemble. Mais je me souviens très bien que lorsqu'il parlait de "tonalité sérielle", cela l'agaçait.

La préoccupation du son

Barraqué avait été attiré par l'expérience de la musique concrète. Il détestait Pierre Schaeffer et Pierre Henry mais il était fasciné par les possibilités de manipulation des sons qui commençaient alors de s'offrir. Il a passé beaucoup de temps à travailler à son *Etude pour bande* qui, à l'époque (1954), représentait quelque chose de très différent de ce que l'on avait l'habitude d'entendre en musique concrète.

Je pourrais donner un exemple de son intérêt pour le phénomène sonore : quand est parue la version américaine de mon livre *La Musique depuis Debussy*, il m'avait fait une scène car, en relisant rapidement les épreuves, j'avais omis sur les exemples musicaux relatifs à ses œuvres de reporter les indications de modes de jeu instrumental (telles que : baguettes douces, sul tasto...) et n'avais fait attention qu'à l'exactitude des hauteurs et durées. Il me reprochait d'avoir transcrit le texte avec légèreté et d'avoir négligé des dimensions qui pour lui, loin de constituer un simple habillage, étaient très importantes.

L'exigence vis à vis de l'auditeur

J'ai eu avec Barraqué beaucoup de discussions quant à la forme. On se demandait : "qu'est ce qui fait qu'un morceau a une forme discernable à l'audition ?" Dans une fugue, bien sûr, il est facile de reconnaître les éléments qui se superposent. Barraqué attendait de l'auditeur qu'il puisse s'y retrouver, y compris dans des situations qui m'apparaissaient pourtant inextricables. Par exemple dans *Séquence*, il y a une première série qui intervient dans le premier mouvement, une seconde dans le mouvement suivant et le troisième mouvement utilise conjointement les deux séries précédentes en sorte qu'il joue le rôle d'une sorte de récapitulation. Barraqué voulait que cela s'entende comme tel ; quand il m'expliquait : "ce tremolo sur une blanche dans le dernier mouvement correspond à telle intervention au début de l'œuvre", je lui demandais s'il pensait que cela pouvait se percevoir ; il me répondait : "on devrait pouvoir". Il avait une très grande confiance dans les facultés d'assimilation de sa musique par l'auditeur.

La Forme

J'ai avancé autrefois l'image suivante : dans les grandes œuvres classiques, les architectures sont dressées par dessus la terre, au vu et au su de tout le monde ; dans les œuvres de la période contemporaine, les architectures sont enfouies, en sorte qu'il faut désormais les deviner. Ainsi le sens de la forme de Barraqué consistait à dissimuler les points d'analogie ou de symétrie et non pas à les révéler ; en cela il prolongeait l'expérience de Debussy. Je pense cependant que dans certaines de ses œuvres comme *Séquence*, ce jeu est poussé trop loin. Il demande alors trop à l'auditeur ; on ne peut attendre de celui-ci qu'il soit constamment génial et, à force de construire des labyrinthes, on peut aussi bien l'égarer complètement. Dans l'exemple que je donnais précédemment, si l'auteur sait qu'il

faut relier tel tremolo final à tel geste initial, comment par contre l'auditeur peut-il faire ce rapprochement ?

Le discontinu

Barraqué travaillait beaucoup dans le discontinu. Il pensait que notre époque exige le discontinu. C'est là un point qui l'a beaucoup tourmenté car, à ses yeux, le discontinu était le signe même du XX^e siècle. Il disait que la continuité, telle qu'on la trouve encore chez Messiaen, était obsolète ; mais d'un autre côté la mélodie se nourrit de continuité plutôt que de discontinuité ; il vivait cela comme un conflit. Le *Concerto pour clarinette* porte traces de ce conflit par les nombreuses phrases mélodiques que joue la clarinette et qui constituent, pour beaucoup, les points faibles de l'œuvre. Qu'est ce que ces phrases mélodiques si ce n'est un retour désespéré vers cette origine de la musique qu'il ne veut pas laisser se perdre ? Toute sa syntaxe va contre cela, mais lui veut encore être mélodiste ; tel était d'ailleurs le sens de sa passion pour le très grand mélodiste qu'était Schubert. Il est presque pathétique d'entendre ces passages du *Concerto* où Barraqué, qui avait tout fait pour se priver de mélodies, s'en trouve soudain dépourvu.

Barraqué se voulait musicien traditionnel, pas musicien moderne. Je lui disais : "Toute votre musique dit le contraire". "Pas du tout", me répondait-il, "c'est seulement que vous l'entendez mal". Il avait avant toute chose une grande passion pour Beethoven. Il se situait dans la tradition ; il se pensait comme l'héritier de Beethoven, de Schubert... sauf sur ce plan de la discontinuité. Mais rien que cela suffit déjà à instituer une brisure radicale qui, me semble-t-il, interdit dans son cas de parler d'héritage au sens propre.

L'écriture

En dehors de sa volonté affirmée de créer un régime musical discontinu, tendance qui domine tout son style, il croyait beaucoup à la complexité de l'écriture. Pour lui, il y avait les choses qui étaient "écrites" et celles qui ne l'étaient pas. Je me souviens d'une discussion avec un ami de Stockhausen. Cela se passait il y a vingt ans environ, au Théâtre de la Ville, après l'exécution de *Momente*. A l'entracte, Barraqué discute avec cet ami ; il faut rappeler qu'à l'époque beaucoup d'"œuvres" n'étaient pas écrites du tout ; on entendait une longue pièce et l'on s'apercevait que les instrumentistes n'avaient en fait que des trèfles ou des carreaux de toutes dimensions sur leurs pupitres. Donc Barraqué dit de *Momente* : "c'est pas mal, c'est bri-

lant mais ce n'est pas écrit". L'ami de Stockhausen bondit : "vous vous trompez complètement ; tout est écrit, toutes les notes y sont" ; et Barraqué de préciser : "ce n'est pas ce que j'ai voulu dire ; c'est une écriture qui n'est pas dense".

Dans sa musique, il y a toujours une très grande densité d'écriture. Quand il y a une note toute seule, c'est qu'elle doit l'être car, sinon, il y a toujours des entrelacs complexes. Il croyait fermement à l'écriture, au sens où l'on dit des sonates de Beethoven et des fugues de Bach qu'elles sont écrites.

Beaucoup de choses des années 60 le mettait hors de lui. L'air du temps voulait en particulier qu'on essaye de désacraliser la musique, qu'on déclare que tout le monde pouvait en faire. La musique comme grand effort de création n'était pas alors à la mode. Barraqué voulait, lui, en réaction, sursacraliser la musique pour qu'elle ne devienne pas n'importe quoi, quelque chose qu'on pourrait ramasser dans la rue. En mai 68, les étudiants avaient sa sympathie car il détestait De Gaulle par dessus tout mais, au fond de lui-même, il ne pouvait être d'accord avec eux.

De la littérature

Du point de vue de ses goûts littéraires, Barraqué était férus de drame plus que de philosophie ; sa passion pour Nietzsche s'explique par le côté dramatique de *Zarathoustra*, non par son contenu philosophique. Il voyait en Hermann Broch un "mystique athée". Un auteur qu'il admirait beaucoup était Genet ; il appréciait tant ses romans que ses pièces de théâtre. Il citait volontiers Genet ; par exemple dans *Les Bonnes*, un personnage dit à l'autre : "Ne te moque pas de ma grandiloquence". Barraqué avait presque fait de cette phrase sa maxime personnelle ; il disait aussi qu'il ne fallait pas craindre le grand guignol.

Il aimait Racine, les tragiques grecs. Sur Beckett, il était par contre plus réservé ; mais il a fini par rejoindre ma grande admiration pour cet écrivain au point qu'ayant vu à la télévision *Oh les beaux jours !*, il avait engueulé des gens simples de son entourage en Bretagne parce qu'ils ne partageaient pas son enthousiasme !

L'opéra

La poésie l'intéressait moins que le drame. Il était fait pour écrire des opéras. Il avait d'ailleurs commencé d'élaborer un livret d'opéra qu'il avait intitulé : *L'homme couché*. Mais il est

resté vélléitaire sur ce plan et n'a jamais abordé la phase de composition de cet opéra.

Il avait longtemps espéré que Genet lui aurait écrit un livret mais il n'alla pas jusqu'à le solliciter directement. Je crois que s'il avait vécu quelques années de plus, il aurait écrit un opéra et il aurait pu donner là sa pleine mesure ; il avait en effet ce qu'il fallait pour cela. Mais ce goût de l'opéra ne lui est venu que sur le tard. Dans sa jeunesse, il n'aimait pas beaucoup l'opéra ; quand je l'ai connu - à 23-24 ans -, cela ne l'intéressait guère. Il s'est éveillé sur ce plan beaucoup plus tard, découvrant par exemple *Parsifal* qu'il trouvait précédemment sans intérêt, voire un peu ridicule. Finalement, considérant ses grandes cantates, on peut dire de Barraqué que c'était un musicien d'opéra qui s'ignorait. Peut-être également avait-il, au début de sa carrière, un respect humain qui l'empêchait d'y penser.

Le travail des années 60

Dès 1958 il est tombé malade et il n'a cessé de l'être de plus en plus jusqu'à sa mort, quinze ans plus tard. Mon livre *La musique depuis Debussy*, où je faisais le pari qu'il serait le grand compositeur à venir, est paru alors qu'il était encore jeune ; mais il a, ensuite, peu écrit en raison des progrès de sa maladie. J'ai commencé cet ouvrage en 1959-1960 et rétrospectivement on s'aperçoit qu'il avait déjà donné l'essentiel de son œuvre ; il ne créera plus ensuite que sporadiquement : *Chant après Chant*, qui n'est pas sa meilleure œuvre, le *Concerto* (pour clarinette), qu'il réalisera en deux temps, et enfin l'orchestration du *Temps restitué*, qui relève d'un travail plus technique que de composition strictement dit ; il avait en effet écrit d'abord une sorte de réduction qu'il orchestrera seulement en 1963-1964. Son projet initial était de faire tout d'un seul coup mais il fut interrompu dans son travail par la commande de *Au delà du hasard*. Il composait de moins en moins en raison de l'état de délabrement général de sa santé tant physique que mentale.

Le langage et l'expression

A ma connaissance, il ne reste pas grand chose de ses recherches sur Debussy. C'était des notes qu'il jetait sur le papier en désordre plutôt qu'un travail suivi que sa maladie lui interdisait. Etienne Souriau était son directeur d'études ; c'était lui qui l'avait fait entrer au C.N.R.S.

Quand Barraqué évoquait la nécessité de "créer des impossibilités", il voulait dire, je crois, qu'on ne pouvait pas se contenter

du langage musical tel qu'on l'héritait. Il n'était pas suffisant de le continuer mais il fallait le pousser jusqu'au moment où il ne soit plus utilisable, jusque dans ses fins dernières. Il comptait beaucoup pour cela, comme je l'ai dit, sur l'écriture ; c'est d'ailleurs en écrivant rigoureusement chaque mesure qu'il pensait pouvoir, comme Beethoven, atteindre l'expression.

Quand il était jeune, il disait : "L'expression est un mot malsain ; laissons-le aux poètes". Par la suite, il a reconnu qu'il était en vérité un romantique et que l'expression était pour lui très importante. Cependant il ne voulait pas qu'elle naîsse de l'épanchement d'un tempérament mais plutôt d'une écriture très charpentée.

Le Jazz

Il ne mordait pas vraiment au jazz. Il était cependant intéressé par le phrasé des musiciens de jazz, par exemple par celui de Milt Jackson, au point que dans *Au-delà du hasard* il ait souhaité que l'ensemble instrumental central soit occupé par des musiciens de jazz. Dans la première exécution de cette œuvre, c'était d'ailleurs les musiciens de mon propre ensemble — le "Jazz Groupe de Paris" — qui jouaient ces parties ; il ne voulait pas en effet d'une sonorité classique de saxophone. Dans les exécutions ultérieures, les trompettes en Si bémol furent quelquefois remplacées par des trompettes en Ut et cela ne lui aurait sans doute pas plu.

Propos recueillis par François Nicolas