Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 73

Artikel: "...La manière ultime d'imaginer..." : "Concerto" de Jean Barraqué
Autor: Heinrich, Heribert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927808

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

« ... LA MANIÈRE ULTIME D'IMAGINER... »

PAR HERIBERT HENRICH

« Concerto[1] » de Jean Barraqué

En mémoire de Klaus Ebbeke

I

Quand, à l'âge de 32 ans, Jean Barraqué envisagea pour la première fois la composition de *Concerto*, il n'imaginait sans doute pas que cette œuvre mettrait le point final à sa carrière de compositeur. La raison même du projet n'avait aucune importance particulière : lors de la première audition de *...au-delà du hasard*, le 26 janvier 1960, Barraqué avait été enthousiasmé par le jeu du clarinettiste Hubert Rostaing (1918-1990), surtout connu pour sa collaboration avec Django Reinhardt ; dans une interview donnée peu après, il caractérise ainsi le musicien : « Rostaing avait dans le haut médium de la clarinette une très douce oscillation " autour de la note " qui donnait une impression de précision et de justesse, sans aucune dureté (ce que dans le langage courant on appellerait de la " rondeur "). [...] Dans les changements de registres de l'aigu au chalumeau, il a su conserver une unité de timbre. [...] La précision du jeu de Rostaing a fait l'admiration de Boulez qui dirigeait. Musicalement, Rostaing s'est approché de l'œuvre avec une compréhension bouleversante bien qu'il se soit agi d'un monde qui lui était beaucoup moins familier qu'aux interprètes spécialistes de la musique contemporaine. Dans les solos [...], il a su retrouver la décontraction qui, dit-on, est l'apanage du jazzman. C'est un admirable interprète[2] ». Dans la même interview, publiée en 1961, Barraqué expose pour la première fois son projet d'écrire une œuvre concertante pour Rostaing, et l'idée surgit déjà d'utiliser le vibraphone comme second instrument soliste : « À partir de cette expérience, je pense à une autre œuvre dans laquelle la clarinette jouerait un rôle de soliste qui déterminerait les fonctions orchestrales. À Jean-Pierre Drouet, du Jazz Groupe de Paris, qui fut plus que remarquable dans l'exécution de " *...au-delà du hasard* ", j'aimerais confier une partie importante de vibraphone[3] ».

La date à laquelle commença le travail proprement dit de rédaction de *Concerto* est fournie par une indication figurant dans un cahier d'esquisses : « Concerto (commencé la composition le lundi de Pâques 23 1962)[4] ». Cette même année, Barraqué reçut de Pierre Boulez une commande du Domaine musical, auquel il proposa l'œuvre justement entamée, comme il en avertit son éditeur le 19 décembre[5]. En 1963, Barraqué doit avoir travaillé encore au *Concerto*. L'œuvre semble même avoir figuré au premier plan de son activité ; dans une lettre à Claude Chamfray du 26 mars 1963, il se contente en effet de dire du *Temps restitué* et du *Discours* commencé en 1961 – mais resté à l'état de fragment – qu'ils sont « en chantier », pour enchaîner : « Mais je travaille plus particulièrement en ce moment à " Concerto " (titre définitif ou provisoire ?) pour six formations instrumentales, vibraphone et clarinette, que le Domaine musical doit donner en première audition en mai 64 sous la direction de Boulez avec H. Rostaing[6] ».

Pourtant, même avant d'avoir terminé la particelle, Barraqué interrompit le travail à *Concerto* pour plusieurs années. La date *ante quem* de cette interruption est le mois de novembre 1965, époque à laquelle le compositeur se mit à écrire *Chant après chant* pour six batteurs, voix et piano, terminé seulement cinq mois plus tard, et qui est un frère direct du *Concerto* sur le plan de la conception. Il est pratiquement impossible de déterminer à quel endroit de la partition se situe exactement la césure. On ne constate aucune différence stylistique et les sources indiquent tout au plus que la composition n'a probablement pas pu être interrompue après l'entrée des cuivres à la mesure 386 (48,6)[7].

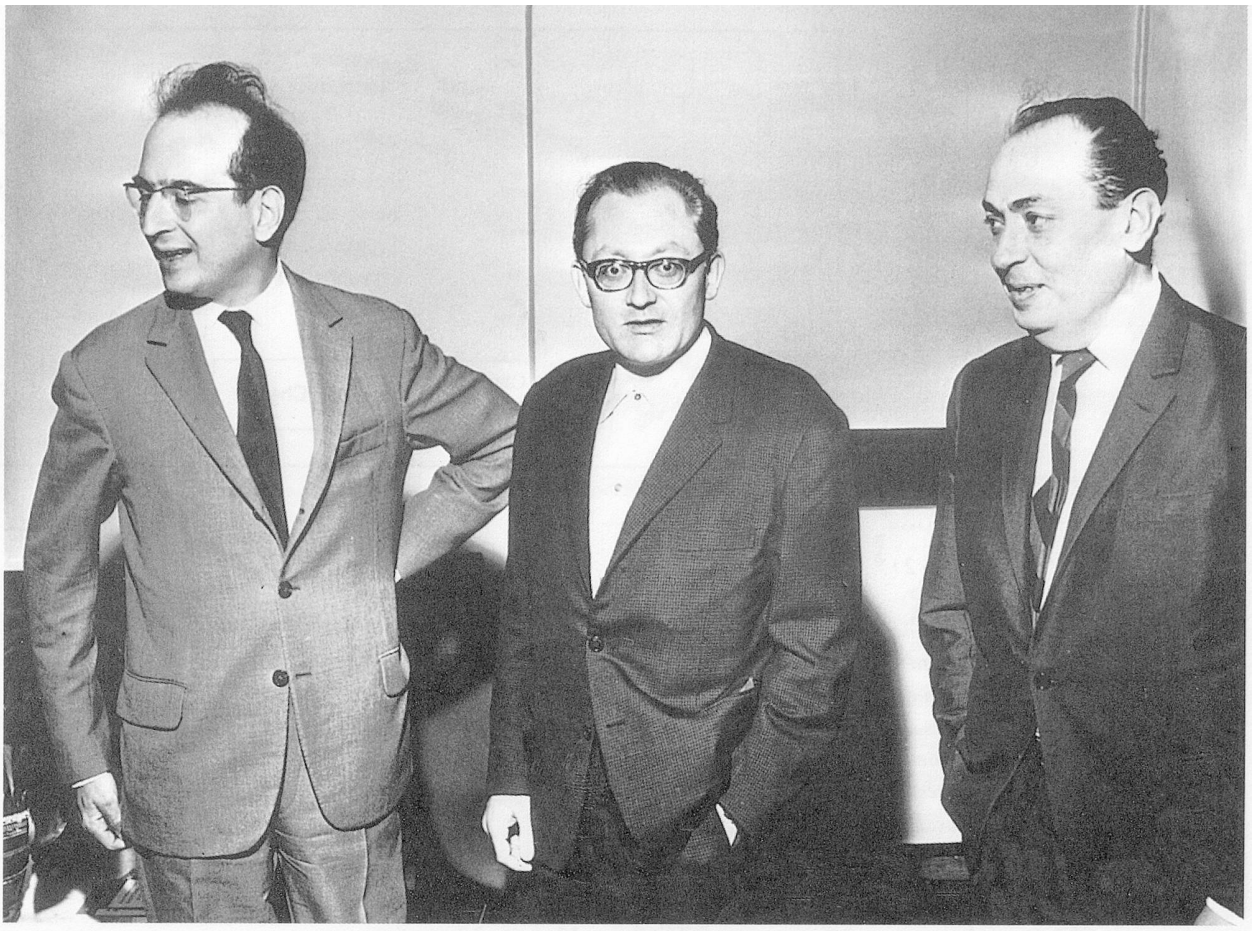
Ce n'est qu'en 1968, après avoir terminé *Le remps restitué*, que Barraqué reprit le travail sur *Concerto*, grâce à une commande de Sir William Glock pour la BBC. Une lettre du 7 septembre 1968 indique à quel point il était pressé de finir l'ouvrage : « Concerto, plus qu'urgent.

1. Nouvelle version augmentée d'un article paru d'abord dans les *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft*, 9/2 (1994), pp. 47-58 ; les thèses fondamentales sont développées dans ma monographie *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Bärenreiter, Kassel 1997. Je remercie Mme Rose-Marie Janzen, Mme Hubert Rostaing et l'Association Jean-Barraqué d'avoir soutenu mon travail, et je rends hommage à feu Hubert Rostaing.

2. « " ...au-delà du hasard ", Jean Barraqué, André Hodeir et Hubert Rostaing s'entretiennent avec Lucien Malson », *Les Cahiers du Jazz*, 4 (1961), p.72. Les propos cités de Barraqué – de même, d'ailleurs, que son admiration pour Milt Jackson, le vibraphoniste du *Modern Jazz Quartet* – indiquent qu'il avait un faible pour les sonorités veloutées et douces, avec le moins de bruits parasites possible, idéal qui n'est guère respecté dans les exécutions récentes du *Concerto*.

3. *Ibid.*, p. 72. Drouet n'a toutefois jamais joué la partie de vibraphone du *Concerto*.

4. Bibliothèque nationale de France [BN], Département de la Musique, Rés. Vm. dos.



André Hodeir, Jean Barraqué et Hubert Rostaing, en 1960 (Photo : Association Jean-Barraqué)

Le matériel d'orchestre doit être terminé fin octobre. Je ne sais comment faire. Mais je terminerai[8] ». Le dessin toujours plus fugitif et plus espacé des dernières pages de la particelle et de la partition mise au net montre la hâte de l'achèvement[9] ; il est d'ailleurs typique que Barraqué ait dû terminer l'œuvre à Florence, tout comme auparavant *Le temps restitué*, sous l'œil et donc, probablement, la surveillance de son éditeur, Aldo Bruzzichelli. La particelle porte l'indication finale « Firenze 22 oct. 1968 » ; la partition doit avoir été terminée dans les quelques jours restants d'octobre, car elle est signée « Ile de Ré / Trelevern / Firenze / JBarraqué / Octobre 1968 ». *Concerto* fut donné en première audition à Londres le 20 novembre 1968, trois semaines seulement après la fin de la composition, sous la direction de Gilbert Amy avec, en solistes, Hubert Rostaing et Tristan Fry. Il n'y eut plus d'autre exécution du vivant de Barraqué.

L'écart de temps extrêmement faible entre l'achèvement de la particelle et celui de la partition indique une genèse différente de celle de toutes les œuvres précédentes de Barraqué. Comme pour *Chant après chant*, l'auteur a écrit presque parallèlement l'esquisse et la partition, ce que prouve aussi le fait que, pour rédiger l'esquisse, il utilise parfois des brouillons de la copie au net. Par rapport aux œuvres antérieures, cette manière de procéder fait aussi un nouveau rapport qualitatif entre esquisse et partition : la première laisse en suspens un beaucoup plus grand nombre de questions – surtout dans le domaine rythmique – et la rédaction de la seconde prend donc plus de poids dans le processus de composition que ce n'était le cas dans les ouvrages des années 1950. Tant dans *Concerto* que dans *Chant après chant*, ce phénomène s'accompagne d'un retrait symptomatique de la construction calculée au profit de l'improvisation : à l'exception des « séries proliférantes » qui règlent la succession des hauteurs, les prédéterminations sont limitées à un minimum.

II

Barraqué a conçu *Concerto* « pour six formations instrumentales et deux instruments (vibraphone et clarinette)[10] » ; il soulignait ainsi explicitement deux caractéristiques de l'effectif employé. Le renversement de l'ordre habituel de présentation (solistes, puis *tutti*) indique un rapport plutôt inhabituel entre les partenaires. Un coup d'œil superficiel à la partition permet d'ailleurs de constater la prédominance du *tutti* par rapport aux instruments solistes, utilisés avec parcimonie. Ces derniers ne dominent que dans cinq des dix-sept « séquences » de l'œuvre ; partout ailleurs – et pour autant qu'ils apparaissent –, ils jouent un rôle accessoire. À part quelques « fausses entrées[11] », ils n'interviennent d'ailleurs que tard dans le déroulement : sur un total de 688 mesures, l'entrée définitive de la clarinette ne se produit qu'à la mesure 252, celle du vibraphone à la mesure 451. Le projet envisagé par Barraqué dans l'interview de 1961, soit de laisser la clarinette dicter les fonctions orchestrales, semble s'être transformé en son contraire.

La deuxième caractéristique que souligne l'indication de Barraqué concerne la structure du *tutti*. Ce dernier n'est pas confié à l'orchestre habituel, mais à six formations distinctes, notées séparément dans la partition et placées séparément sur l'estrade. Chaque groupe comprend un instrument à cordes, un bois et un cuivre (les saxophones faisant partie des cuivres). Cette disposition spécifique recouvre donc une seconde classification qui contrecarre la première. Le *tutti* n'est pas seulement divisé en six groupes séparés dans l'espace et réunissant trois couleurs instrumentales, il est basé également sur le contraste des trois familles d'instruments, dont les représentants sont dispersés en six points de l'espace. On aura une idée de cette structure en consultant le schéma de placement prescrit par Barraqué dans le manuscrit[12]. (Illustration 1)

38(1) fol.1r. Le lundi de Pâques 1962 était le 23 avril.

5. Cf. Rose-Marie Janzen, « L'inachèvement sans cesse. Essai de chronobiographie de Jean Barraqué », *Entretemps*, 5 (1987), numéro spécial consacré à Jean Barraqué, p.125.

6. Lettre non publiée, propriété de l'Association Jean-Barraqué. Claude Chamfray avait demandé à Barraqué une biographie sommaire, qu'elle préparait pour le *Courrier Musical de France*, mais qui ne parut que onze ans plus tard, l'année suivant la mort de Barraqué.

7. Les indications des passages se réfèrent aux éditions d'Aldo Bruzzichelli, qui portent les mêmes numéros de page que les éditions ultérieures de Bärenreiter. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la page, à l'accolade (quand il y en a plusieurs), et à la mesure.

8. Cité d'après Janzen, *op. cit.*, p. 127.

9. Esquisse de la partition, BN, Ms 18216 (1) ; partition manuscrite en possession de Claude Rostaing.

10. L'indication de l'effectif, parenthèse

Illustration 1 :

disposition spatiale de « Concerto » (transcription du manuscrit)

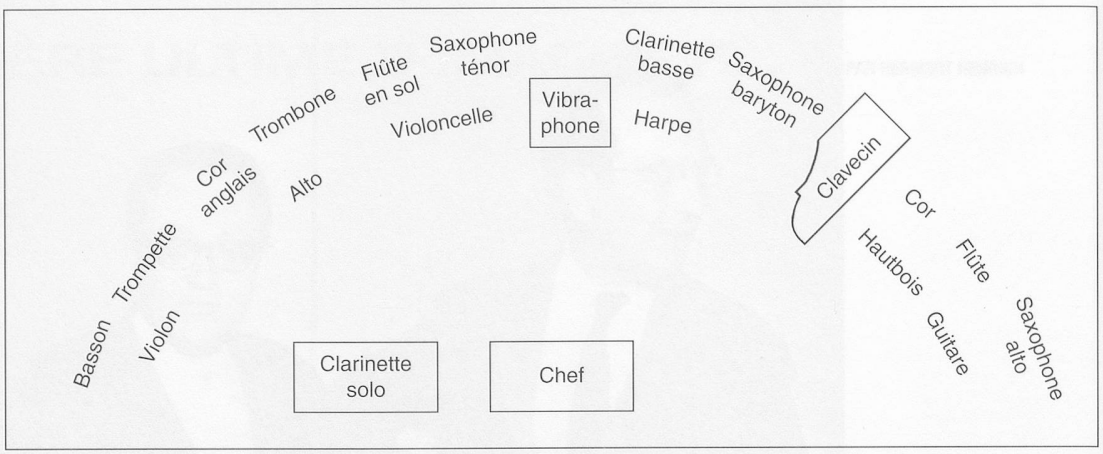


Illustration 2 :

schéma formel de « Concerto » (transcription du manuscrit). Les six « grandes parties » sont indiquées à gauche. Les nombres de droite renvoient à la partition imprimée.

	1	archets	[1,1]
	2	cordes H[arpe] Clav. Guit.	[3,2,1]
	3	Archets H[arpe] Clav. Guit.	[7,1,4]
	4	bois	[16,6]
	5	solo [clar.] en 2 [parties]	[28,6]
	6	cuivres (mi-cadenza)	[48,6]
	7	bois (rétrogradation de 6)	[53,8]
	8	Vibra	[56,6]
	9	cuivres (6 + 7)	[61,8]
	10	solo (cadenza) clar. (vib.) + formation[s] [...]	[64,4]
	11	cuivres – bois – cordes [...]	[69,3]
	12	2 formations	[72,1]
	13	5 formations	[73,5]
	14	solo en 3 [parties:] clar. / vib. cadenza / clar. vib.	[74,3]
	15	1 formation } plutôt tutti à 2 Tos (lent et presto)	[77,6]
	16	4 formations } plutôt tutti à 2 Tos (lent et presto)	[77,6]
	17	6 solos avec formations 6- puis 2-5-1-4-3	[82,1]

En adoptant cette disposition des instruments, Barraqué entendait sans doute rendre hommage à deux compositeurs dont il se sentait très proche. L'idée d'une double exposition séparée, puis de la réunification des deux instruments solistes, évoque d'une part le *Kammerkonzert* d'Alban Berg, qui avait déjà servi de modèle à une cantate d'après Nietzsche, *Séquence* (1955). D'autre part, la conception d'un effectif instrumental rassemblant peu à peu des formations hétérogènes rappelle le projet – resté inachevé – de Debussy de conclure le cycle des *Six Sonates pour divers instruments* par un concerto qui réunirait les instruments utilisés dans les sonates précédentes[13].

La double division de l'effectif instrumental a été le point de départ de la conception formelle de l'œuvre. C'est ce que prouve un schéma qui appartient aux esquisses les plus anciennes de *Concerto*[14]. Il montre déjà la division définitive en « 17 séquences groupées en 6 grandes parties », dont Barraqué relève aussi, dans le texte du programme de la première audition, qu'elle a été fondamentale pour l'œuvre. (Illustration 2)

Comme le montre ce schéma, l'œuvre subit une évolution au cours de laquelle la fonction constitutive passe des familles d'instruments aux groupes (ou formations). Alors que les séquences 1 à 9 présentent successivement les trois familles, y compris les deux instruments solistes, le *tutti* se manifeste essentiellement comme le résultat de la combinaison des formations à partir de la séquence 10 – où les solistes se fondent pour la première fois en un duo désormais inséparable. Un coup d'œil à la partition suffit pour repérer le changement. Comme la transformation de la disposition du *tutti* est déclenchée par la péripétie qui affecte le rapport des solistes entre eux, on y reconnaît une partie du projet originel de Barraqué, qui était que les fonctions orchestrales soient déterminées par la clarinette. (Illustration 3)

Quant à l'effet spatial, la modification de la structure du *tutti* fait que l'on passe d'une ubiquité plus ou moins indifférenciée du son à son déplacement dans l'espace. Pour ce qui est du timbre, les complexes monochromes du début sont remplacés par des complexes polychromes. Comme ceux-ci ne forment plus entre eux de contrastes, mais tout au plus des variantes de couleur, le résultat primaire de leur interaction est une simple graduation de la densité de la texture. La caractéristique de cette combinatoire est que Barraqué organise volontairement le nombre des formations impliquées, comme on le voit à sa description des séquences 12, 13, 15, 16 et 17[15].

III

Toute sa vie, Barraqué poursuivit l'idée de combiner ses œuvres isolées en des ensembles plus étendus. Le cadre dans lequel il envisageait de réaliser ce « maillage » était toutefois soumis lui-même à des variations. L'étape essentielle du processus est indubitablement la décision, en 1956, de composer un cycle, *La mort de Virgile*, d'après le roman de Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*. Mais même ce projet subit une évolution quant à la mesure où il rassemblerait les forces créatrices du compositeur. Si, au début, Barraqué continua à travailler à des projets situés en dehors de *La mort de Virgile* – on songe notamment aux ouvrages pour la scène de 1957 et

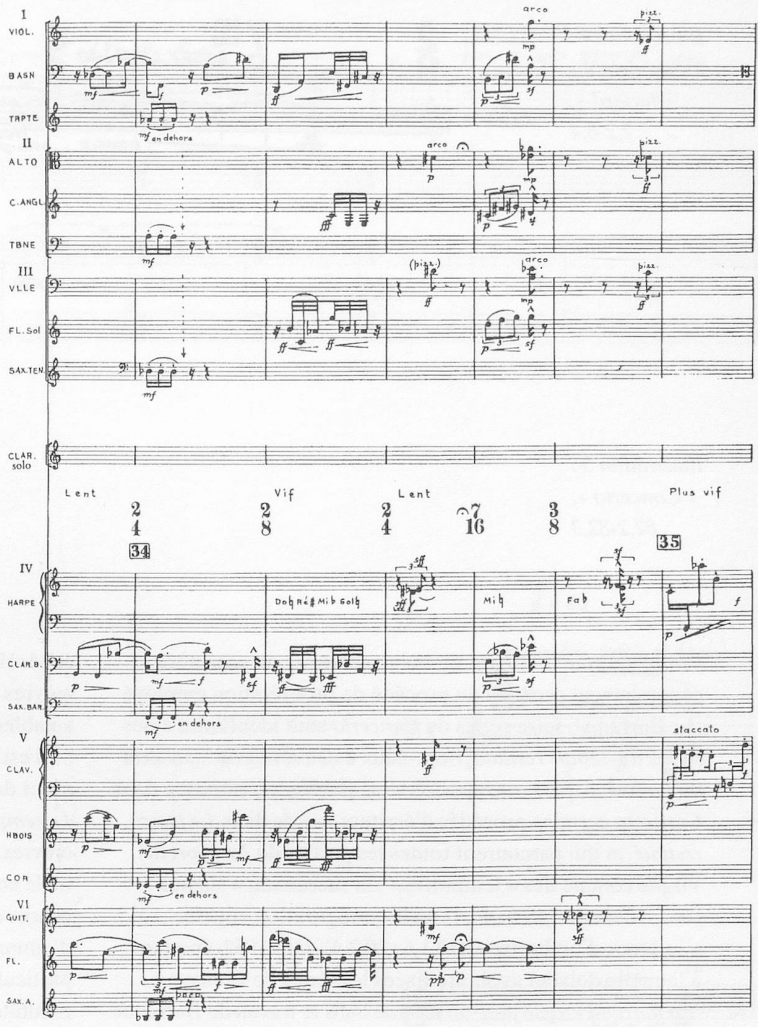
comprise « (vibraphone et clarinette)», ne figure que dans la partition manuscrite. La parenthèse manque dans l'édition imprimée, qui n'a été réalisée qu'à titre posthume et n'a peut-être pas été relevée par l'élève de Barraqué, Bill Hopkins. La partition imprimée présente encore d'autres négligences : il y manque notamment l'épigraphe, le schéma de disposition des instruments, ainsi que la dédicace à Hubert et Claude Rostaing, laquelle concerne expressément l'œuvre et non seulement le manuscrit.

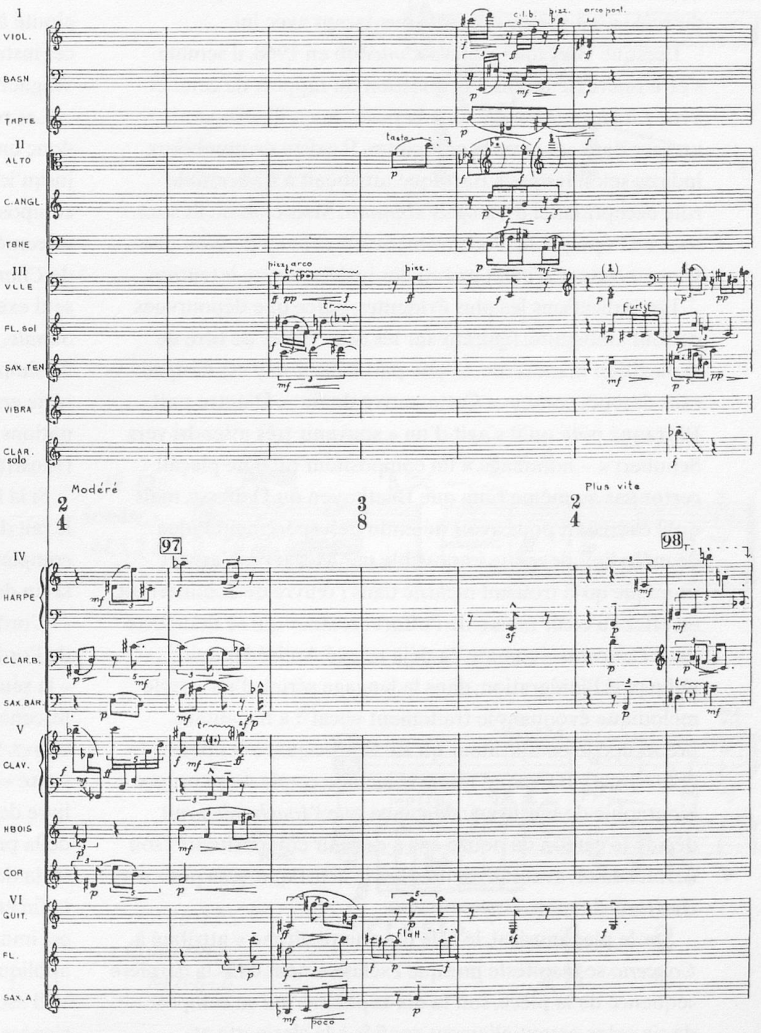
11. Le terme pertinent de « fausse entrée » a été utilisé par André Riotte (« Les séries proliférantes selon Barraqué : approche formelle », *Entretemps*, 5 (1987), numéro spécial consacré à Jean Barraqué, p. 69, pour caractériser les entrées de clarinette entre 14,4 et 16,6.

12. La disposition n'étant pas précisée dans l'édition imprimée, la conséquence funeste est que beaucoup d'exécutions se font

Illustration 3 :

« Concerto », extrait de la partition, p. 21 et p. 72. © Bärenreiter





1958, restés inachevés, il est vrai –, ce cycle devint par la suite le projet sur lequel se concentra toute son activité créatrice.

Concerto est la seule œuvre achevée après la décision d'entamer le cycle *La mort de Virgile* qui ne présente aucun lien apparent avec celui-ci. Avec *Concerto*, Barraqué se tourne de nouveau vers la musique instrumentale pure, genre qu'il n'avait plus pratiqué depuis l'achèvement de la *Sonate pour piano* (1952), mais ce n'était pas là une raison suffisante pour en interdire l'intégration dans *La mort de Virgile*. À en croire le plan dressé en 1956 pour le deuxième livre du roman (Barraqué n'est jamais parvenu à s'occuper des autres), il était en effet prévu d'y incorporer des pièces instrumentales – dont la version pour percussion seule de *Chant après chant* fournirait un bon exemple si Barraqué l'avait menée à terme. Dans le cas de *Concerto*, cependant, rien n'indique un lien avec une pièce instrumentale destinée au cycle. À part l'épigraphe, qui est une paraphrase de Broch, Barraqué n'a jamais établi de lien explicite avec *La mort de Virgile* ; dans le texte écrit pour la première audition, il précise même « que délaissant pour un moment " la Mort de Virgile " fut entreprise la composition de "Concerto"[16] ». Si *Concerto* a été interprété par la suite comme commentaire instrumental de *La mort de Virgile* – la première fois par Harry Halbreich[17] –, il s'agit d'une méprise, au sens strict. Cependant Halbreich voit juste, dans la mesure où *Concerto* présente une série de similitudes avec *La mort de Virgile* sur le plan de la facture. Ainsi l'arsenal des séries de *Concerto* (384 « séries proliférantes », le record de l'œuvre de Barraqué) est dérivé tout entier de deux séries de *...au-delà du hasard*, dont l'une n'est à son tour que la série fondamentale du

Illustration 4 : « ...au-delà du hasard », 7,2-8,4

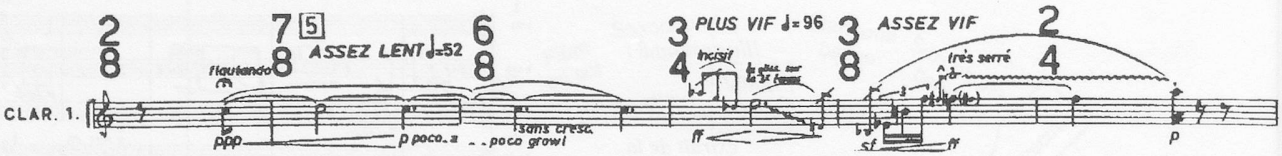
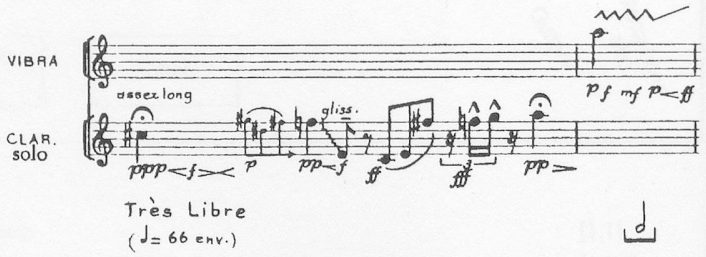


Illustration 5 : « Concerto », 82,2-82,3



Temps restitué[18]. Du fait de ces parentés et du caractère généralement cyclique du procédé de prolifération employé par Barraqué, seize séries de *Concerto* sont identiques à des séries du *Temps restitué*, vingt-deux à des séries de *...au-delà du hasard*. À part ces rapports sous-jacents, on retrouve dans *Concerto* certains procédés d'écriture lancés dans *Le temps restitué*, et qui parcourent toutes les parties de *La mort de Virgile* comme des « leitmotivs » : la succession « silence – son – silence » (45,6 ; 46,4) ou la configuration appelée « cadence d'orchestre » (10,1,6 ; 10,2,4). Dès 1962, époque à laquelle doivent avoir été fixées les séries de *Concerto*, *La mort de Virgile* joue un tel rôle dans le travail de Barraqué qu'il devient inconcevable qu'une œuvre exclue expressément du cycle n'ait pas de rapport sous-jacent avec lui.

Lorsque Barraqué acheva *Concerto* en 1968, il semble s'être intéressé moins à la question du rapport de celui-ci avec *La mort de Virgile* qu'à la position qu'il occuperait un jour dans ses œuvres complètes. Il existe de nombreux indices selon lesquels Barraqué attribuait à *Concerto* le rôle exceptionnel d'un *opus ultimum*. Mais comme ils sont tous de l'époque de l'achèvement, on peut en déduire que le compositeur n'avait pas eu dès le début cette intention.

Les indications les plus évidentes, parce que dépourvues de tout ambiguïté, figurent sur les deux pages de titre de la partition manuscrite. D'une part *Concerto* y est désigné sans détours comme « Cette œuvre de fin ». D'autre part, Barraqué note qu'il s'agit d'un « souvenir très attendri vers Schubert » – hommage à un compositeur qu'il ne plaçait certes pas au même rang que Beethoven ou Debussy, mais qu'il chérissait pour avoir défendu désespérément l'idée de mélodie[19] devenue impossible par Mozart[20]. L'aspect utopique qu'il trouvait incarné dans l'œuvre de Schubert est en effet au cœur même de l'effort créateur qui se manifeste dans *Concerto* – comme l'a déjà relevé André Hodeir[21] ; nulle part l'intégration, dans le langage sériel, d'un « style mélodique évoquant le traitement vocal[22] » n'a autant préoccupé le compositeur qu'ici. En évoquant Schubert (1797-1828), Barraqué referme aussi le cercle de sa propre biographie de musicien : de même que l'*Inachevée* avait décidé le garçon de douze ans à devenir compositeur[23], son dernier salut, avant de quitter la vie artistique, sera pour son confrère viennois.

Sur le plan musical, le rôle d'« œuvre ultime » attribué à *Concerto* se manifeste presque exclusivement dans la dernière séquence de la pièce, soit la dix-septième, qui se compose de six solos, essentiellement confiés à la clarinette et entrecoupés d'interjections du *tutti* ; or les cinq premiers se révèlent être des réminiscences indiscutables aux cinq œuvres antérieures à *Concerto* que Barraqué avait déclarées valables[24]. (Illustrations 4 à 13)

Il est vrai que, dans la production de Barraqué – notamment dans les parties de *La mort de Virgile* qui suivent *Le temps restitué* –, de telles paraphrases rappelant d'autres œuvres ne sont pas rares. Mais *Concerto* présente le seul cas où le compositeur rassemble en un seul endroit des réminiscences de toutes ses œuvres, et leur disposition en une sorte d'énumération est également inédite. Ce sont ces deux particularités qui confèrent à la séquence 17 son caractère indubitable de rétrospective. Barraqué le souligne encore en faisant annoncer la séquence par un solo de cor anglais, ajouté à la dernière minute (80,1-81,7) ; or, depuis Berlioz, cet instrument est chargé d'évoquer le passé, puis, avec Wagner, d'annoncer la mort[25].

Les réminiscences de la séquence finale remplissent donc une partie à laquelle Barraqué avait toujours attribué jusqu'ici une fonction récapitulative. Dans ses conclusions, le compositeur avait en effet l'habitude de résumer le parcours effectué par ce qu'il appelait des « prélèvements » (à propos de *Chant après chant*[26]). C'est ainsi – pour n'en donner qu'un seul exemple – que, dans les onze dernières mesures de la *Sonate*, il rassemble les onze cellules rythmiques – réduites à de simples durées et projetées sur le renversement de la série en écrevisse – dont sont dérivées toutes les prédéterminations rythmiques qui interviennent au cours de l'œuvre. (Illustration 14)

Si la fin d'un ouvrage en constitue ainsi toujours le résumé, le fait de conclure *Concerto* par une récapitulation des œuvres complètes ne peut signifier qu'une chose : la coïncidence de la fin de la composition avec la fin de l'œuvre entier.

L'ordre de défilé des réminiscences est exactement l'inverse de l'ordre chronologique des dates d'achèvement des œuvres – la seule exception, sur laquelle on reviendra, étant la réminiscence de *...au-delà du hasard*, qui précède toutes les autres. Si Barraqué retrace sa production du présent vers le passé – le parallèle avec la genèse rétrograde du quatrième livre de *Der Tod des Vergil* est évident –, la réminiscence de la première œuvre recoupe exactement la fin effective de la dernière. Le motif de l'enchaînement circulaire de la fin et du commencement, dont on peut démontrer qu'il est immanent à tout l'œuvre de Barraqué, est visiblement appliqué ici à la totalité de la production de l'auteur.

Il est enfin significatif que le rappel des différentes œuvres s'opère toujours en en citant la fin. La seule entorse à la règle est encore une fois la réminiscence à *...au-delà du hasard*, qui

dans la disposition traditionnelle des orchestres, ce qui masque la dramaturgie du déroulement et altère profondément l'esprit de l'œuvre.

13. Cf. Edward Lockspeiser, *Debussy. His life and mind*, tome 2, Londres : Cassell, 1965, p. 214. Le fait que le cinquième groupe du *tutti* de Barraqué présente exactement la même formation que la quatrième sonate projetée de Debussy (hautbois, cor et clavecin) a déjà été relevé par Tim Souster (« Who's exhausted ? », *Tempo*, 87 (1968/69), pp. 23-26.

14. BN, Rés.Vm.dos. 38(1), cahier d'esquisses brun, fol.1v.

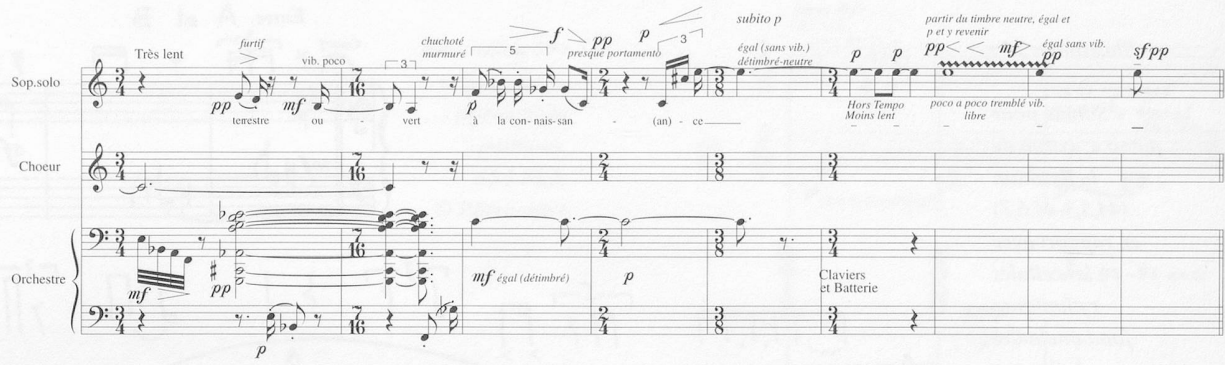
15. La version définitive s'écarte ici et là du schéma initial. Ainsi, d'autres éléments de l'effectif interviennent fréquemment dans des parties dominées par tel groupe d'instruments, que ce soit sous forme de « fausses entrées » ou de « commentaires ».

16. Jean Barraqué, « Concerto », cité d'après le manuscrit BN, Rés.Vm.dos.38(2).

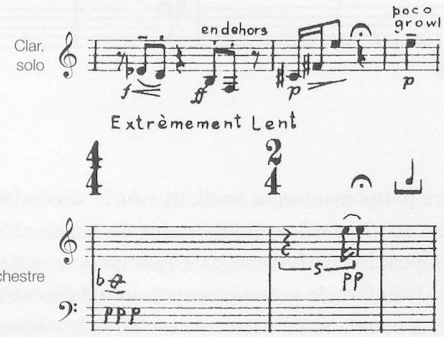
17. Harry Halbreich, « Jean Barraqué. ...au-delà du hasard », pochette du disque Astrée AS 50, 1981.

18. Le principe des « séries proliférantes » est exposé brièvement, à partir de *Concerto*, dans Riotte, *op. cit.*, pp. 65-74. Pour la dérivation complète des séries utilisées dans *Concerto*, voir Henrich, *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, op. cit., pp. 242-246. Un quart de l'arsenal préparé par Barraqué est d'ailleurs resté inutilisé.

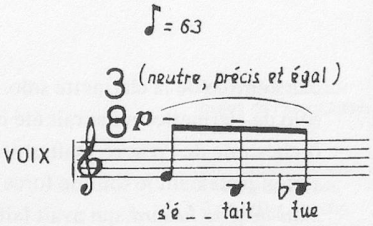
19. Jean Barraqué, « Propos impromptu »,



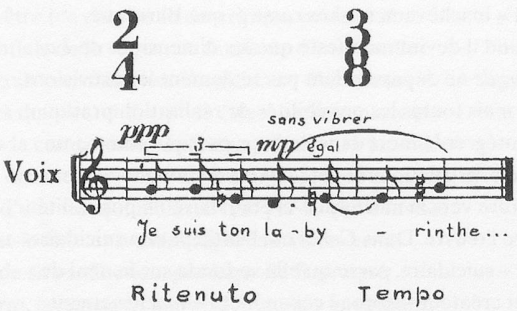
Ill. 6 : « Le temps restitué », 158,2- 159,5



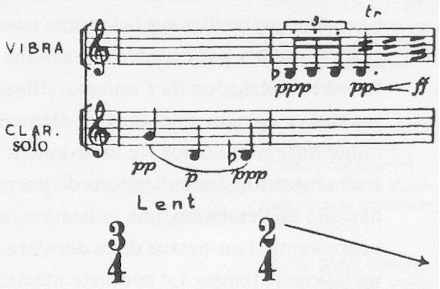
Ill. 7 : « Concerto », 83,3-83,5



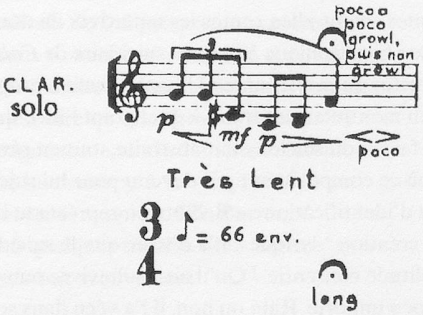
Ill. 8 : « Chant après chant », 164,3



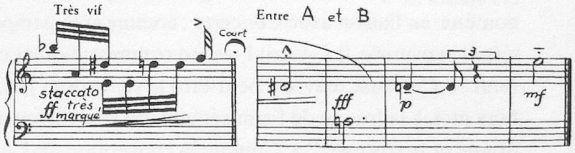
Ill. 10: «Séquence»,89, 5 – 89,6



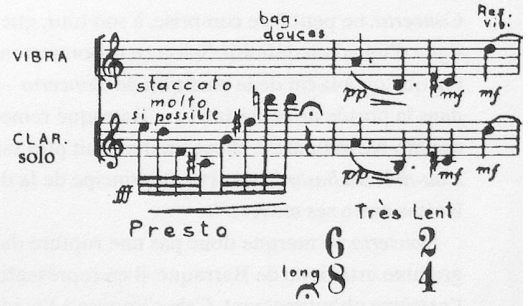
Ill. 9: «Concerto», 83,7 – 83,8



Ill. 11 : « Concerto », 84,2



Ill. 12 : « Sonate », 44,5,2 et 44,6-444,6,7

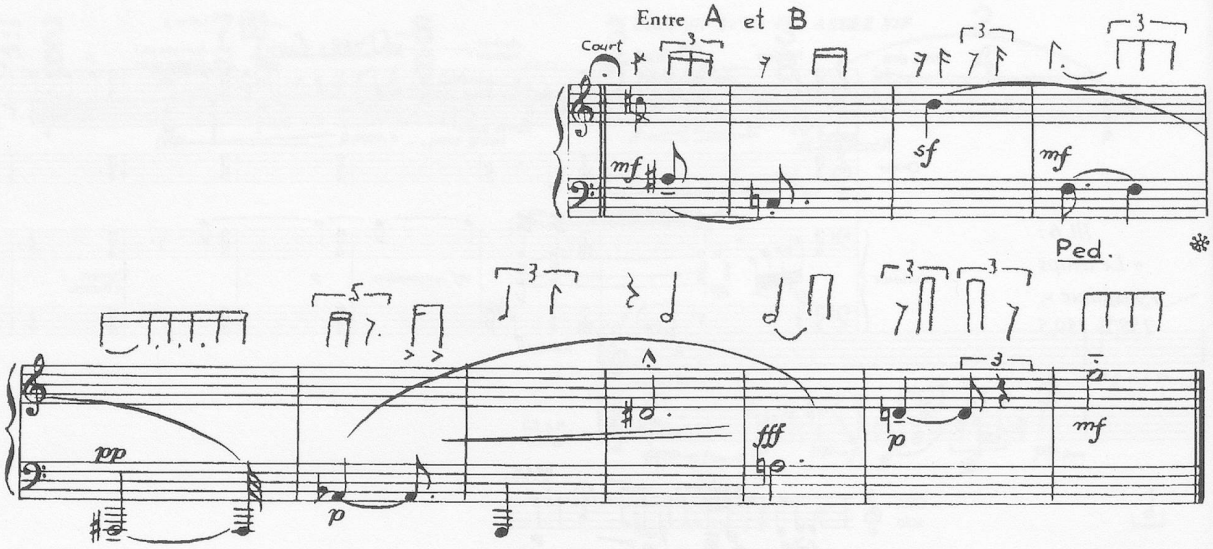


Ill. 13 : « Concerto », 84,6-84,8

Extraits de la partition
© Bärenreiter

Illustration 14 :

« Sonate pour piano », extrait de la partition (44,5,3-44,6,7) en rapport avec les cellules rythmiques fondamentales de l'œuvre © Bärenreiter



cite l'entrée de la clarinette solo. Ce « prélèvement » d'un solo de clarinette, qui aurait été impossible dans la fin très orchestrale de l'œuvre, était cependant logique, puisque c'était justement le tour de force de Hubert Rostaing, dans *...au-delà du hasard*, qui avait fait germer le projet de *Concerto*. Et pour éviter que la réminiscence à *...au-delà du hasard* n'interrompe la série de rappels des fins des autres œuvres, il fallait aussi, comme on l'a vu, qu'elle soit placée dans un ordre contraire à la chronologie prescrite.

La concentration de codas comme objets des réminiscences a un effet particulier sur le sixième solo de la séquence finale (85,35), qui n'a pas encore été examiné de plus près et qui forme la conclusion de *Concerto*. (Illustration 15)

Dans ce dernier solo, tous les éléments de subjectivité immédiate sont bannis : le mouvement mélodique se réduit à un seul triton, les indications de jeu exigent la neutralité parfaite de l'émission, une indication métronomique placée expressément au-dessus de la dernière mesure interdit toute variation de tempo. Le contexte même pousse à l'extrême la tendance inhérente ; placée à la fin d'une série de rappels d'autres conclusions qu'on dirait citées avec la précision d'un archiviste, la fin effective de *Concerto* semble s'évanouir dans le souvenir, comme si elle n'était plus qu'une réminiscence d'elle-même. Le degré d'autoréférence atteint ici est en même temps le lieu où transparaît la possibilité de la disparition de l'auteur. Une lettre de Barraqué du 7 septembre 1968 prouve qu'il attachait une grande importance à ce phénomène, en liaison avec *Concerto* ; comme si la perspective s'était renversée, il y décrit l'œuvre comme un objet extérieur : « Curieuse œuvre – peut-être la seule dont j'ai rêvé – hors moi, à la frange de l'amusement, du rire, du jeu dans le drame et la tristesse[27] ». Comme la conception de l'art de Barraqué insiste sur la continuité foncière de la production de toute une vie et tend ainsi à inclure l'auteur dans son œuvre, la dissociation forcée de l'œuvre et de l'auteur, dans *Concerto*, ne peut être comprise, à son tour, que comme le signe d'un adieu définitif. Selon ce raisonnement, il est alors logique qu'à la fin de la partition de *Concerto* – du moins dans la portée de la clarinette –, Barraqué remette une double-barre finale[28], chose qu'il n'avait plus faite depuis *...au-delà du hasard* en vertu du principe de la disparition des limites entre ses œuvres[29].

Concerto ne marque donc pas une rupture dans le programme artistique de Barraqué, il en représente au contraire l'extrême aboutissement. Cela s'impose à l'évidence si l'on retrace la constance avec laquelle il recherche, dans tout son œuvre, « la préhension totale de l'univers » – seule activité digne d'être poursuivie, selon une lettre du 1er décembre 1952[30]. C'est au plus tard quand Barraqué décida de se lancer dans la composition de *La mort de Virgile* qu'il devint évident que la frontière de la connaissance dont il cherchait à se rapprocher à travers son œuvre était en fait la frontière de la mort ; car le roman de Broch, auquel il se vouait de la sorte, est centré sur l'instant de la mort, ce point de fuite de toute connaissance, cette « seconde vitale de la mort », dit le poète, « qui contient en elle-même toute réalité et toute irréalité[31] ». L'idée de l'« inachèvement sans cesse », que Barraqué conçut quand il devint manifeste que les dimensions de *La mort de Virgile* ne dépasseraient pas seulement les prévisions initiales[32], mais toutes les possibilités de réalisation pratique, aboutit à intégrer la mort dans l'œuvre, presque comme un principe de construction : la côté ouvert de l'œuvre devient une ouverture vers la mort, celle-ci étant la seule possibilité de conclure l'œuvre. Dans *Concerto*, l'anticipation suicidaire de la mort – suicidaire, parce qu'elle se fonde sur le déni de soi du sujet créateur – abroge cependant l'« inachèvement sans cesse » et constitue le dernier pas possible dans ce mouvement vers la mort, d'intention épistémologique, que décrit tout l'œuvre de Barraqué. S'il en est bien ainsi, il est évident que, si tentantes soient-elles, toutes les tentatives de donner une explication biographique à l'aspect suicidaire de *Concerto* ne peuvent rester qu'insuffisantes. Un aphorisme à propos de Beethoven montre au contraire à quel point l'idée que Barraqué se faisait du suicide était abstraite, tout en révélant aussi jusqu'où ce compositeur était devenu pour lui sujet de projection et d'identification : « Beethoven représente l'individuel, où la création " lyrique " n'a d'issue que le suicide, la folie, la solitude consentie. / Qu'il ait voulu vivre ou non son suicide, peu importe. Raté ou non, il l'a vécu dans son âme[33] ».

À l'époque de la relation entre Barraqué et Michel Foucault, c'est-à-dire de 1952 à 1956, une des publications principales du philosophe fut un texte étendu, rédigé pour servir d'introduction à la traduction française du traité de Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*. L'*Introduction* de Foucault, dont il est attesté qu'elle fit une profonde impression à Barraqué[34], jette une lumière supplémentaire sur la dimension épistémologique de *Concerto*. À partir de la tentative de Binswanger de rendre au rêve sa faculté de « compréhension des structures existentielles[35] », au-delà même de l'interprétation freudienne des rêves, le texte de Foucault esquisse une vaste « anthropologie de l'imagination », qu'il fait dériver du rêve et dont il voit l'objectif dans le suicide, qui promet la re-connaissance de l'existence débarrassée du monde des

Le Courrier Musical de France, 26 (1969), p. 75 s.

20. Jean Barraqué, « Sa carrière posthume », *Mozart*, Hachette (coll. Génies et Réalités), Paris 1964, p. 233.

21. André Hodeir, « Barraqué : Le pari de la discontinuité », *Entretemps*, 5(1987), p. 38.

22. J. Barraqué, « Concerto », *op. cit.*

23. J. Barraqué, « Propos impromptu », *op. cit.*, p.75.

24. Dans l'esquisse, Barraqué indique explicitement l'origine de trois solos ; pour le premier, il note « Solo ...au-delà du hasard », pour le quatrième « Seq. », pour le cinquième « Sonate ».

25. Pour ce passage, il était prévu un épisode solo pour la clarinette et le vibraphone, selon un ajout au schéma reproduit plus haut ; même dans l'esquisse, achevée quelques jours seulement avant la fin de la composition, une notice écrite fait allusion à un solo de cor anglais.

26. J. Barraqué, « Chant après chant », programme du *28e Festival international de Strasbourg*, 10-26 juin 1966, p. 92.

27. Cité d'après Janzen, *op. cit.* p. 127.

28. Dans la partition imprimée, cette double-barre a été transcrite de façon équivoque et rappelle plutôt le chiffre romain II.

29. Le fait que Barraqué ait également noté une double-barre finale dans la partition du *Temps restitué*, complétée peu avant *Concerto*, doit être dû à ce que cette œuvre date d'une conception antérieure à celle de *...au-delà du hasard*.

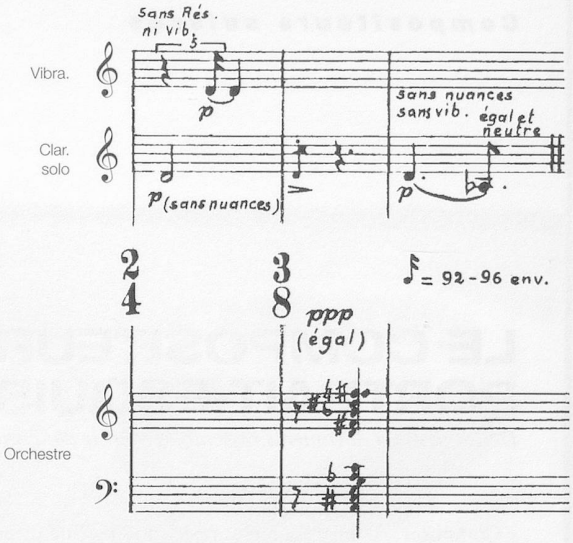


Illustration 15 : « Concerto », extrait de la partition, 85,3-85,5, © Bärenreiter

objets : « ...tout désir de suicide est rempli de ce monde où je ne serais plus présent ici ou là, mais présent partout, dont chaque secteur me serait transparent, et désignerait son appartenance à ma présence absolue. Le suicide n'est pas une manière de supprimer le monde ou moi, ou les deux ensemble ; mais de retrouver le moment originaire où je me fais monde, où rien encore n'est chose dans le monde, où l'espace n'est encore que direction de l'existence, et le temps mouvement de son histoire[36] ». Or cette vision du suicide de Foucault peut être lue comme la description parfaite des éléments essentiels de la séquence finale de *Concerto*. Le vœu que Foucault constate chez le suicidaire d'abolir les particularismes du « ici ou là » pour être « présent partout » s'incarne, dans la composition de Barraqué, dans la tentative de rassembler dans le présent d'un seul instant la totalité de la production d'une vie, qui n'existait jusque-là que dans ses fragments, c'est-à-dire les œuvres séparées. La revue en ordre inverse de sa production, par laquelle Barraqué achève *Concerto*, correspond en même temps à la volonté du suicidaire de retourner au « moment originaire » de l'existence ; chez Barraqué, il est logique que ce point de départ auquel il aspire soit situé sur le plan de la création. Mais si l'expression radicale de son programme créateur, telle qu'il l'a risquée dans *Concerto*, s'avère être si proche d'un modèle qui lui était familier depuis le début des années 1950, cela ne peut vouloir dire qu'une chose : l'éventualité doit l'en avoir accompagné toute sa vie d'artiste créateur.

Dans les cinq ans qui lui restaient à vivre après qu'il eut achevé *Concerto*, et notamment après 1972, Barraqué travailla certes encore à quelques œuvres. Mais aucune n'arriva même en vue de son achèvement.

30. Photocopie aux mains de l'Association Jean-Barraqué.

31. Hermann Broch, « " Erzählung vom Tode " (*Der Tod des Vergil*) [II] », *Kommentierte Werkausgabe*, dir. Paul Michael Lützeler. Francfort/M., Suhrkamp, 1976, tome 4, p. 463.

32. Un minutage de 1956 (BN, Ms.20148(1) fol.7v) prévoyait encore pour le deuxième livre une durée totale de 131 minutes.

33. J. Barraqué, *Écrits*. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 582.

34. Cf. Didier Eribon, *Michel Foucault*. Paris, Flammarion, 1989, p. 87.

35. Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*. Traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux. Introduction et notes de Michel Foucault. Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1954, p. 15.

36. *Ibid.*, p. 113.