

ENTRE t EMPS



JEAN BARRAQUÉ

BARRAQUÉ BROCH HEIDEGGER

Patrick OZZARD-LOW

1. Jean Barraqué avait 27 ans en 1955 quand il lut pour la première fois une traduction française de *La Mort de Virgile* de Hermann Broch. A la suite de quoi, il résolut de consacrer la plus grande partie de son activité de compositeur à écrire, à partir de ce roman, une œuvre énorme qui aurait le même titre. Il a été suggéré que la *Sonate* pour piano, composée entre 1950 et 1952, “anticipait sur la (...) poésie de la mort” que Barraqué ne devait découvrir que plus tard dans l’œuvre de Broch⁽¹⁾. La *Sonate* dure environ quarante minutes et se compose de deux parties : l’une rapide et véhémence, l’autre hésitante, plus en retrait.

Outre la *Sonate*, en 1955 Barraqué avait également achevé *Séquence* (1950-1955), sur un poème de Nietzsche, pour soprano et ensemble instrumental, et une *Etude de Musique concrète* (1954), pour bande magnétique. Par la suite et jusqu’à sa mort en 1973 il travailla au projet et à la composition de *La Mort de Virgile*, “drame sans acteurs ni action”⁽²⁾, si vaste que tout achèvement ultime en était d’emblée écarté. L’œuvre devait être composée de cinq recueils de fragments — cinq livres reliés entre eux dont quatre correspondaient aux quatre sections du roman tandis que le cinquième récapitulait l’ensemble. Trois seulement des fragments constituant ces livres — sur un total prévu de douze — furent “achevés”, chacun pou-

1. G.W. Hopkins, “Barraqué’s Piano Sonata”, *The Listener* (27/1/72), p. 121.

2. André Hodeir, cité par Dominique Jameux, in “Barraqué”, *The New Groves*, 1980.

vant être interprété séparément. La seule autre œuvre musicale finalement menée à bien par Barraqué fut le *Concerto* (1968) pour clarinette, vibraphone et six trios instrumentaux, œuvre dont le compositeur lui-même déclarait qu'elle "regarde fixement du côté de *La Mort de Virgile*"⁽³⁾.

Une idée de l'ampleur du projet de Barraqué peut être fournie par la dimension des trois fragments effectivement achevés qui, bien qu'uniquement tirés de la deuxième section du roman, "le Feu - la Descente" (comme la plus grande partie de ce que nous savons avoir été projeté), couvrent à eux seuls une durée d'une heure cinquante. Ces fragments sont : *Le Temps restitué* (1956-68), pour soprano, chœur et orchestre ; ... *au-delà du Hasard* (1959), pour trois chanteurs et vingt instrumentistes répartis en quatre groupes d'instruments ; et *Chant après Chant* (1966), pour soprano, piano et six percussionnistes.

Que Barraqué ait commencé à concentrer sa tâche sur "la Descente" indique à l'évidence que son mode d'identification au roman n'eût pas été le même si Broch n'avait organisé la présentation de sa réflexion philosophique, éthique et esthétique autour de l'extraordinaire figure de Virgile, "rassemblant toute existence" en lui dans les dernières heures de sa vie. Barraqué, qui avait un sentiment constant de ce que Heidegger appelait "être-pour-la-mort", prit le dialogue intime de Virgile avec la mort comme s'il avait été écrit spécifiquement pour lui. C'est pourquoi je situerai l'intérêt philosophique de la réponse musicale de Barraqué à *La Mort de Virgile* dans le champ des problématiques ouvertes par la pensée heideggerienne. Comme cela deviendra clair, le projet de Barraqué n'est pas seulement inachevé mais dispose formellement et syntactiquement à une fin ouverte. Au regard de la nature destructrice des choix esthétiques et de la technique musicale de Barraqué, un critique a pu suggérer que l'unité de son œuvre résultait des "attitudes créatrices qui l'avaient inspiré"⁽⁵⁾. Mon souhait est que par cet éclairage des tensions philosophiques du roman de Broch dans l'œuvre de Barraqué, l'accomplissement musical de celle-ci soit rendu sensible à un plus large public. C'est pourquoi de son côté ma démarche, restant introductive, tendra davantage à la reconstruction d'une lecture qu'au style déconstructif de l'œuvre.

2. La philosophie comme l'art vit dans l'espoir que, de quelque façon, tandis qu'elle sourd du monde, elle en filtre en retour la quintessence. Une tel vœu est d'une extension d'autant plus

3. Jean Barraqué, même référence que (2).

4. G.W. Hopkins, notice de l'enregistrement de la *Sonate* par Roger Woodward (Unicorn UNS 263). La subtilité ambiguë de ces notes est très disproportionnée par rapport à l'habituelle banalité du médium. En parallèle avec mes vues, le lecteur pourra consulter également les comptes rendus d'enregistrements de la *Sonate* in *Tempo* n° 95 (1970-71) et n° 110 (1974), p.48.

5. G.W. Hopkins, "Barraqué and the serial idea", *Proceedings of the Royal Music Association*, cv, (1978-79), p. 18. Texte traduit dans ce numéro.

6. Pour ce qui suit, les textes principaux de Heidegger sur lesquels je m'appuie sont : *Qu'appelle-t-on Penser ?*, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, "La question de la technique" in *Essais et Conférences*. Les extrapolations me sont propres, mais je renvoie le lecteur au plus sérieux des essais disponibles en anglais : James Clarke, *The Problem of Fundamental Ontology*, vol. 1-3, Limits Book Company, Toronto, 1973-77.

7. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", in *The Question of Technology and other Essays*, Harper & Row, 1977, p. 115.

8. Martin Heidegger, *The Way Back into the Ground of Metaphysics*, in *Existentialism from Dostoyevsky to Sartre*, ed. W. Kaufmann, Meridian, 1963, p. 209.

variée qu'il reste brumeux, comme l'est de son côté la notion philosophique mouvante d'une "histoire de la vérité". C'est pourquoi la présente étude, qui évoque de manière sélective et idio-syncratique la pensée de Heidegger, demeure sous-tendue par un certain scepticisme, pour concéder que si la question de la vérité est indispensable à la compréhension des rapports entre Broch et Barraqué, elle n'en constitue néanmoins qu'une perspective.

Dans un de ses derniers essais Heidegger présente l'histoire de la métaphysique comme engagée dans l'essence de ce qui est ; en ceci, elle se compromet de tout temps avec ce qui n'est qu'une décision particulière quant à la nature de la vérité. Dans la réciprocité entre monde et réflexion, "la métaphysique atteint un âge à travers lequel, grâce à une interprétation spécifique de ce qui est et une compréhension spécifique de la vérité, elle confère à cet âge l'essentiel de son fondement"⁽⁷⁾. Bien plus, les phénomènes propres à une époque sont enracinés dans une conception particulière de l'essence et, partant, dans une interprétation de la vérité. Indépendamment de la véracité historique de cette idée, la signification d'une telle interprétation des rapports entre la pensée et le monde est lue dans la perspective de son influence sur l'être humain, tant dans sa pensée que sur son action, son comportement ou sa sensibilité.

Tel est le contexte dans lequel Heidegger établit l'importance de penser "qu'il y a quelque chose plutôt que rien", et la prééminence de ce "que quelque chose est" sur la pensée de "ce qui est". Heidegger visait à changer le cours de l'histoire de la vérité, dans la réciprocité de son rapport avec le monde, en disséminant dans les fondements théoriques qui nous servent à appréhender la nature de la réalité, une interprétation et une réponse autrement radicales. Le paradigme de la vérité qui est filtré par l'être humain ne peut, pour Heidegger, qu'avoir les caractéristiques de cette interprétation. Le vœu de Heidegger est que "si notre pensée devait parvenir, dans son effort, à remonter jusqu'aux fondements de la métaphysique, on pourrait en attendre un changement de la nature humaine"⁽⁸⁾. Le problème central est de savoir si la pensée heideggerienne de l'Être peut survivre à l'accusation de n'être qu'un mysticisme de la présence.

Pour Heidegger, penser d'une chose "qu'elle est", c'est être "étonné" (j'emploierai ce terme de manière générique pour désigner différentes formes d'"appréhension radicale", parmi lesquelles l'"effroi" — ce qui laisse supposer entre ces deux

notions des affinités tant logiques que phénoménologiques). Heidegger ne dit pas que l'étonnement soit pur effroi, mais le présente plutôt comme une expression de l'impasse philosophique en général : la question quant à ce qui demeure au-delà de la limite de nos capacités de vérification. L'étonnement est la confrontation première avec cette impasse et, comme la source où s'origine la philosophie, à la fois son vecteur et son inclination. L'importance de cette dimension de la pensée n'est pas que le philosophe accède à une réalité, par d'autres moyens inaccessibles, mais que certains phénomènes en soient rendus problématiques. Le concept de "vérité" compris comme "dévoilement" ou "avènement de la présence" doit être appréhendé comme un type de rapport avec la réalité et comme l'avènement par lequel surgissent les conceptions les plus familières ou même pragmatiques de la vérité. Ce que l'étonnement révèle donc est, pour ainsi dire, la "vérité" de cette impasse, en tant que comprise entre l'"avènement" de l'Etre et l'impuissance à ordonner une représentation qui lui restituerait sens.

Ainsi, l'ultime projet heideggerien de "penser" est à la recherche de ce dont l'étonnement est le critère. C'est dire que la difficulté avec laquelle l'étonnement nous est donné et celle que nous éprouvons à le maintenir sont évoquées comme la norme d'une investigation profonde. Mais l'étonnement continu est impossible de même qu'indémêlable est son pressentiment. Heidegger en appelle à un paradigme philosophique dont l'effort humain serait le filtre et pour lequel le "sens" de l'étonnement comme difficulté et attention serait incessant. L'affirmation selon laquelle "la réflexion trouve dans l'Etre la plus extrême résistance, qui la contraint à se confronter sérieusement à ce qui est, quel qu'il soit"⁽⁹⁾ maintient l'idée que c'est quand l'investigation éprouve l'"inquiétante étrangeté" du sens ou du nœud d'un problème qu'elle est le plus à même d'envisager les contraintes et présuppositions qui instruisent la pensée de ce qui seul est "digne de question". La validité d'une telle orientation demeure bien entendu problématique. Ainsi, le problème d'une telle forme de mysticisme implique soit que le modèle du sentiment est implicitement mêlé à celui de la réflexion, soit qu'il échoue à fonder un universel sur des convictions individuelles. De même et, d'un point de vue psychanalytique cette fois, le problème devient de savoir si la signification de la "question de l'Etre" ne relève pas d'un mirage, telle l'illusoire métaphore d'un désir caché. Le lien de tout ceci avec Broch et Barraqué s'éclaircira plus loin ; encore faut-il préciser d'abord les points suivants.

9. Martin Heidegger, *The Age of the World Picture*, Appendice 1, in *The Question concerning Technology* etc, p.137.

a. La quête heideggerienne n'est substituable à aucune autre. Elle a comme lieu la métaphysique, domaine exclusif où toute réflexion précipitée est "dépassée" — c'est à dire réalisée autant que transcendée. Heidegger indique qu'"une telle réflexion n'est pas plus nécessaire à tous qu'elle ne peut être accomplie ni même trouvée supportable par chacun"⁽¹⁰⁾.

b. Il n'est pas envisagé qu'un nouveau rapport avec l'Etre puisse être *établi* par quelque communauté future ; le processus est ouvert.

c. L'existence de composantes éthiques n'est plausible dans cette perspective que si le mal est envisagé comme produit, entre autres choses, de l'irréflexion.

3. Broch lui même avait de son côté suggéré que le problème de découvrir des "vérités fondamentales" au sujet de la nature humaine était un point central pour *La Mort de Virgile*⁽¹¹⁾. Le livre peut être présenté, au regard du contexte que j'ai décrit, comme un conflit de paradigmes ceint dans l'espace compris entre le "plus jamais" et le "pas encore". Les révélations de Virgile devant la mort ne sont pas accidentelles mais, bien que leur signification excède largement sa personne, elles sont, d'une certaine manière, le produit spécifique de l'expérience décrite dans "la Descente". Au début du chapitre, le désir de Virgile de "rester seul" et l'urgence de "rassembler encore et encore toute existence en lui"⁽¹²⁾ sont également pressants. Virgile rejette l'aide et la compagnie pour l'amour de la pensée. Même, et tout spécialement, aux moments de crise physique intense, s'impose à lui, à travers le besoin de "voir encore une fois, une seule fois les étoiles"⁽¹³⁾, l'attente d'une présence visible : "la persistance grandiose et scintillante du monde"⁽¹⁴⁾. Son désir de conserver une conscience intense jusqu'en ses dernières heures traduit une sensibilité infiniment réceptive au sentiment de la "réalité". Mais ce désir n'est pas simplement sensuel : il doit être appréhendé au regard de l'expérience éprouvée comme impasse et sentiment de l'indémêlable ["the sense of impasse or intraversibility"].

"L'immense caverne de la nuit qui ne laisse rien échapper"⁽¹⁵⁾ est le symbole archétypal de cette impasse où les "astres étincelants"⁽¹⁶⁾ sont tentation tout autant que reproche. Son sentiment de la temporalité est "inexplicablement et inévitablement gonflé d'une inquiétante étrangeté [telle celle des] bruits du présent (...) si cachés et si mystérieux malgré tout leur dépouillement"⁽¹⁷⁾ qu'il doit lutter pour trouver une voix véri-

10. Ibid. p. 137.

11. *The Novels of Hermann Broch*, Peter Lang, 1977, p. 78.

12. Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, trad. Albert Kohn, Gallimard, 1955, p. 73. La présente pagination se réfère à la collection "L'imaginaire".

13. Ibid. p. 91.

14. Ibid. p. 123.

15. Ibid. p. 85.

16. Ibid. p. 85.

17. Ibid. p. 85.

table au sein du “chaos”, du “fouillis de toutes les voix isolées” dans lequel il se trouve “précipité”⁽¹⁸⁾.

Ainsi : “En épiant ces profondeurs du langage, il avait espéré pouvoir guetter la mort et s'emparer d'un savoir, ne fût-ce que de la lueur divinatrice de cette connaissance-limite, qui serait déjà une connaissance au-delà de la connaissance humaine, — mais même cette espérance était déjà téméraire, au regard de l'insaisissable qui montait des parois de résonance de l'abîme (...) ; non, rien de terrestre ne peut fendre les fourrés impénétrables, aucun moyen terrestre n'est suffisant pour résoudre la tâche éternelle, pour parvenir à la connaissance au-delà de la connaissance”⁽¹⁹⁾.

Le sentiment de la présence éprouvé par Virgile, tout autant que celui de ce qu'il aura bientôt définitivement perdu, constituent pour le poète les “événements” d'une immensité qui ne peuvent pas plus lui échapper qu'ils ne se dérobent à leur au-delà ; pour le lecteur, ce sont autant de vagues d'étonnement que Broch parvient à susciter, lors de “la Descente” tout particulièrement. Entre la question et l'exclamation — grammaire de l'étonnement — Virgile oscille entre le désir de connaître la réalité et celui de se tenir uniment auprès d'elle, sur le chemin mystérieux de ce qui, en termes heideggeriens, est digne de question. Chez le jeune Heidegger de *Etre et Temps*, l'individu peut saisir ce qu'il possède en propre, qui est “souci” — engagement normatif de chacun dans le monde — à travers l'anticipation résolue et la possibilité d'une vision du “Rien” dans l'éternelle et absolue propre mort de chacun⁽²⁰⁾. Heidegger eût certainement dénié que ceci fût de l'éthique déguisée en ontologie, dans la mesure où l'authenticité n'est pas d'avoir choisi la “vraie vie” mais bien plutôt d'être assez consciencieux pour répondre à la question : quelle vie dois-je vivre ? Avec les mots de Virgile : “... mais celui d'entre eux qui a obtenu la faveur de retenir un de ces instants, celui auquel il a été accordé de saisir dans sa fuite la forme fugitive de la mort, celui qui réussit, dans une écoute et une quête incessante, à donner une forme à la mort, celui-là a découvert la forme authentique de soi-même”⁽²¹⁾. En fonction de la manière dont est comprise une expression comme “forme authentique”, Heidegger et Virgile pourraient ne pas se rejoindre sur l'extension du sens de l'effroi ; mais dans tous les cas néanmoins, sa signification surgit du moment mystérieux de l'appréhension.

Je ne soulèverai pas ici le problème de l'effroi. J'ai tenté d'en relever quelques aspects dans “la Descente” — qui parle, pour-

18. Ibid. p. 85.

19. Ibid. p. 87.

20. Martin Heidegger, *Etre et Temps*, cf. 1ère partie, div. 1, section VI, et div. 2, section 1.

21. Hermann Broch, idib. p. 82.

22. En bien des aspects vitaux. Il n'y a guère de différence entre le jeune et le vieux Heidegger sur ce point.

rait-on dire le langage des paradigmes heideggeriens. “La Descente” apparaît comme le lieu où s'établit le principe totalisant [“holistic”] d'unité entre l'être et le soi, en même temps que s'y exprime l'idée — nous le verrons fondamentale pour Barraqué — que “la création réclame une perpétuelle résurrection : ce n'est que dans la résurrection perpétuelle que la création s'accomplit”⁽²³⁾.

Il est également clair que la “Descente”, pour Virgile, n'est pas une fin en soi. Quand par exemple, les trois apparitions grimaçantes qui s'investissent autour de cinq ou six sesterces ont disparu de devant la fenêtre de Virgile, rien n'est changé : il reste “vers le sud, le Sagittaire menaçant — en bas, inchangés dans le monde invisible (...) les bois figés d'obscurité”⁽²⁴⁾. La réponse de Virgile à l'apparente incongruité de ces événements prend initialement la forme d'une appréhension radicale : “le vestibule de la réalité restait inchangé, oh, rien n'avait changé, et cependant tout avait reculé dans ce nouveau lointain, qui abolit toute proximité, pénètre toute proximité et la transpose en une profondeur insondable [qui] rend étrangère votre propre main”⁽²⁵⁾. Néanmoins, c'est à l'issue de sa nuit de réflexion que Virgile prend conscience d'avoir toujours été “incapable d'aider efficacement”⁽²⁶⁾, car “le jeu frivole” est “impuissant à cette tâche”⁽²⁷⁾. Il a été : “le présomptueux qui s'attribue le droit de négliger son serment et restera emprisonné à jamais, parce que, confronté avec la simultanéité séduisante du monde intérieur et du monde extérieur, confronté avec les marées montantes et descendantes du monde, confronté avec le spectacle séduisant des frontières du monde cernées d'une frange de beauté, il prend toute cette séduction pour une permission de se livrer à cet illusoire retournement”⁽²⁸⁾. Son désir de brûler l'*Enéide* est le fait d'un parjure envers la réalité humaine et d'une si flagrante “surestimation (...) de la vocation poétique” qu'elle lui avait fait espérer qu’“en dépit de sa conviction intime (...) le pouvoir de la beauté, le sortilège du chant jetteraient finalement un pont au-dessus de l'abîme du mutisme qui sépare les hommes et l'élèverait lui, le poète, jusqu'à être le messager de la connaissance dans la communauté humaine restaurée”⁽²⁹⁾. Pour Virgile, c'est l'urgence de l'éthique, qu'il perçoit dans sa fièvre comme pure beauté, qui, dans la mesure où la tâche de l'art est de tendre son effort vers une vérité indépendante de tout devoir présupposé, lui impose, par renoncement autant que libre acceptation, de brûler l'*Enéide*. Plus tard seulement, quand Virgile aura émergé de la “Descente” et tentera vainement de communiquer la réalité dont il s'est

23. Ibid. p. 164.

24. Ibid. p. 111.

25. Ibid. p. 111.

26. Ibid. p. 144.

27. Ibid. p. 145.

28. Ibid. p. 145.

29. Ibid. p. 127.

chargé, ce schisme deviendra une critique de l'étonnement : "lui qui (...) avait voulu faire taire sa propre impuissance par une grandeur extérieure à lui, lui qui n'avait pas pu chercher l'immuable dans le cœur de l'homme, mais qui avait été contraint de mettre en œuvre à la place les astres et les temps primitifs et toutes les interventions des dieux, il n'avait jamais aimé, ce qu'il avait pris pour de l'amour n'avait été que désir nostalgique, nostalgie de ce paysage perdu dans lequel, jadis, oh ! jadis, il s'était perdu, combien perdu, oublieux de son enfance, oublieux de l'au-delà, et où, même pour lui, l'amour avait existé ; à ce paysage seul, sa poésie avait été consacrée"⁽³⁰⁾.

Virgile a rejeté l'amour, tant intime qu'universel, afin de mener à bien, lui le prophète de la nuit, le porteur d'étonnement, une métamorphose de la perception. L'étonnement est compris comme le désir d'échapper ou de renoncer à l'ordre symbolique et, ainsi, à la maturité — à la faveur du désir nostalgique de retourner à la présence indifférenciée des entrailles de la mère.

La question est de savoir si l'existence vécue à la suite de la "connaissance de la mort" constitue l'ajournement d'une attention réelle ou si elle en est la condition préalable.

Le conflit n'est pas logique mais pratique. Il est certain que Virgile ne perd jamais le sens du mystère qui l'habite ; mais la révélation qui lui est faite a un caractère aussi éloigné que possible de la compréhension heideggerienne de la vérité. Ainsi, au cours du dialogue de "La Terre"-L'Attente", Virgile trouble les certitudes de César en lui présentant l'idée suivante : "reconnaître le céleste dans le terrestre et, en vertu de cette connaissance, lui donner une forme terrestre coulée dans le moule d'une œuvre, d'un mot, et également d'une action, telle est l'essence du symbole authentique : il imprime intérieurement et extérieurement la marque de son image originelle, il l'inclut et il est inclus en elle"⁽³¹⁾. Ici le "symbole authentique" est ce qui est à la fois vrai et représentation de sa propre vérité. Le symbole authentique est fermeture, non dans le sens d'un système de valeurs qui tend à la consonance des idéaux et aboutisse à l'harmonie de sa propre clôture, mais plutôt fermeture dans le sens transcendant du "rêve au cœur de la philosophie", qui espère "un langage ne supportant aucune glose, ne se prêtant à aucune interprétation (...), un langage qui soit intrinsèquement finalisé dans sa propre évidence"⁽³²⁾. Virgile a lui-même défini sa propre tâche comme une approche de "ce dieu inconnu (...) dont le verbe rédempteur (...) aurait dû insuff-

30. Ibid. p. 233.

31. Ibid. p. 326.

32. Richard Rorty, "Deconstruction and circumvention", *Critical Inquiry*, II, sept. 1984, p. 5.

fler une nouvelle vie au langage, pour en faire celui d'une communion qui supporte le serment"⁽³³⁾.

A la fin de "la Descente", après la proclamation, par la "voix", de l'amour, Virgile ressent que "la révélation à laquelle il s'imaginait ne plus croire était partout présente, il la percevait partout (...) et tout ce qui n'avait pas de destin, comme ce qui supporte un destin, le terrestre et l'humain étaient entrés en lui (...) : cela fut, cela avait déjà été présent, et cependant cela n'était pas encore"⁽³⁴⁾. Ce qui n'était pas devient pourtant la réalité de Virgile lorsqu'il a sacrifié son désir de brûler l'*Enéide* au souci de garantir l'émancipation de ses esclaves. La vérité réside dans l'impératif éthique ; dans l'activité éthique plutôt que dans la réflexion. Et encore, au point ultime, Virgile ne peut se maintenir à la hauteur de l'authenticité de ce symbole : "inconcevable et ineffable pour lui était le Verbe qui est au-delà de tout langage"⁽³⁵⁾. Dans la mort le conflit reste irrésolu. Et Virgile demeure enfermé dans l'alternative du "plus jamais" et du "pas encore".

Je n'ai pas essayé de montrer toute la portée et la complexité de sens qu'engendrent ces conflits. *La Mort de Virgile*, bien sûr, ne se laisse pas réduire à ma seule interprétation. Mon dessein n'était que d'introduire à la musique de Barraqué dans la mesure où le projet qu'elle contient offre un champ similaire à l'interprétation.

4. L'accomplissement musical des fragments achevé de *La Mort de Virgile* tient au degré de consonance entre, d'une part, la signification des sonorités créées par Barraqué en vue de traduire l'expression poétique de Broch et, d'autre part, les moyens techniques mis en œuvre à cette fin. Bien que l'un pas plus que l'autre n'eussent pu considérer une telle consonance comme une fin en soi, l'idéal constant de Barraqué était de "créer une musique dans laquelle technique et esthétique fussent en parfaite conjonction"⁽³⁶⁾. De l'interprétation de cette relation découlent probablement certains des modes d'attribution d'une valeur historique aux œuvres d'un compositeur. Dans *La Mort de Virgile* la fusion réalisée entre esthétique et technique peut être considérée comme le reflet du conflit, présenté dans le roman de Broch, quant à l'interprétation de la vérité.

Barraqué a pu être appelé un "romantique moderne"⁽³⁷⁾, du fait de l'ajustement de l'objet et de la méthode qui lui est propre.

33. Hermann Broch, *ibid.* p. 125.

34. Ibid. p. 211.

35. Ibid. p. 439.

36. G.W. Hopkins, "Jean Barraqué", *Musical Times*, cvii, 1966, p. 953, texte traduit dans ce numéro.

37. André Hodeir, (sur Barraqué), in *Dictionary of 20th Century Music*, Thames & Hudson, 1974.

Pour Barraqué, la musique ne se réduit pas à l'énonciation de son propre dispositif⁽³⁸⁾. De la même manière que, selon Heidegger, la compréhension d'un texte ne réside pas dans la reconnaissance "objective" des intentions de l'auteur mais implique l'émergence de nouvelles possibilités ou problématiques d'existence, pour Barraqué la musique trouve son sens auprès du public dans la mesure où celui-ci l'investit d'une semblable compréhension.

Ce niveau de conscience implique l'engagement de l'individu, avec les effets irrationnels ou émotifs que la musique génère. Barraqué évoque le processus créatif dans les termes mêmes de Schumann, décrivant le "poétique" comme seule norme du royaume de l'art. Le sentiment — au sens le plus large — est au cœur de la musique ; ce pourquoi les analyses formelles les plus fines ne peuvent atteindre ce cœur. Ceci explique la préférence des romantiques pour une forme cachée plutôt qu'exhibée et permet de comprendre que l'idée selon laquelle le dessein de Barraqué d'ouvrir les formes résulterait d'une ambivalence de la syntaxe et de la forme, procède — comme nous allons le voir — d'une mauvaise appréhension de ses présupposés esthétiques.

Quoi qu'il en soit, cette classification doit être admise avec prudence. Les musiques du passé qu'un compositeur admire le plus jouent le rôle d'un super-ego à l'égard de ses idéaux esthétiques. Dans le cas de Barraqué, ces compositeurs étaient Beethoven et Debussy, deux figures culminantes autant que destructives, incarnant chacune un "plus jamais" autant qu'un "pas encore" dans l'histoire de la musique. L'insistance de Barraqué, dans son travail d'analyse, à montrer l'ouverture de la forme chez ces deux compositeurs, indique assez l'aspect destructif du modèle auquel lui-même aspirait⁽³⁹⁾.

Il est bien connu qu'une grande partie de la génération de Barraqué "a accepté la nécessité de la technique sérielle comme un fait historique"⁽⁴⁰⁾. De manière générale, les paramètres d'une œuvre musicale "ne devaient pas tant être organisés selon un seul principe que selon une seule méthodologie, afin de garantir l'unité de l'œuvre par l'homogénéisation des processus de composition"⁽⁴¹⁾. Le postulat était que toute expérience musicale signifiante requerrait l'existence d'une structuration sous-jacente du matériau, et que la profondeur de l'expression était accrue par l'économie et par la pertinence mutuelle des parties constitutives de l'œuvre. Malgré cela, et bien que Barraqué ait "adhéré strictement au langage — ou à la dialectique — du

38. G.W. Hopkins, "Barraqué and the serial idea", p. 18.

39. C'est à dire un modèle dérivé d'un certain classicisme, par opposition au modèle romantique en général. En effet, les romantiques, loin de détruire leurs modèles formels, tentent de s'approprier leur efficacité et leur respectabilité. Cf. Charles Rosen, *Le style Classique*, Gallimard, 1978.

40. G.W. Hopkins, *ibid.* p. 14.

sérialisme"⁽⁴¹⁾, Bill Hopkins, compositeur et élève de Barraqué, a posé la question de savoir dans quelle mesure Barraqué a détruit "la quintessence de l'idée sérielle"⁽⁴²⁾, l'éthique de l'unité, telle qu'elle apparaît dans le sérialisme comme résidu de son évolution classique (schœnbergienne).

Comment donc les ressources techniques de Barraqué répondent-elles à ce que nous pourrions appeler le problème de la vérité musicale ? Sa contribution première à la technique sérielle — la série proliférante — adopte la génération de séries de douze sons à partir de la mise en relation d'une séquence numérique avec deux séries données. Cette pratique s'écarte de l'idéal classique en ce que les nouvelles successions produites divergent de la structure intervallique initiale de la série, particulièrement quand l'opération est répétée. Du moment où la technique par prolifération est appliquée par Barraqué dans le cadre d'une œuvre unique, elle implique de renoncer à l'exigence classique pour laquelle l'unité réside dans un ensemble fermé et "naturel" d'opérations permettant de préserver l'identité de l'idée musicale à travers toutes ses transformations.

Barraqué ne pose en aucune manière le principe d'une convention qui substituerait un "réel" ["one *real*"] à un autre en déplaçant le discours tenu par l'œuvre à un niveau différent ; car, du fait de la limitation qu'il y a à poser que la cohérence d'une œuvre se situe au niveau méthodologique, le système est ouvert et refuse toute clôture. Mais, bien qu'elle se démarque par là du "réel", la technique utilisée par Barraqué maintient ouverte la possibilité de "réel" auquel elle se réfère. C'est en ce sens que demeure ouverte toute décision, quant à la nature de la vérité musicale, de la même manière qu'à un plus haut niveau la possibilité d'obtenir des relations fonctionnelles à l'aide de modèles de transformation reste également ouverte.

En un autre sens, et dans les deux cas, le problème comme tel peut être considéré comme celui du champ de la vérité. Même ceci, comme nous le verrons, et pour autant que cela constitue une "décision", peut être mis en question. Ainsi, la "forme ouverte", qui dérive de l'évolution conjuguée de la syntaxe musicale et de l'imaginaire des compositeurs, introduit de la liberté dans des schémas formels préconçus ou arbitrairement imposés. L'effort de Barraqué dans cette voie traduit une recherche perpétuelle pour réaliser des impulsions "esthétiques" au sein du matériau. La technique développée par Barraqué, en son évidente dimension phénoménologique d'éton-

41. *Ibid.* p. 14.

42. *Ibid.* p. 18.

OR MORE!
↓

nement, produit ce que le compositeur appelait des “situations privilégiées”⁴³. Quand deux ou (trois) formes de séries convergent, une hauteur ou un groupe de hauteurs peuvent se trouver “isolés de leur fonction intervallique dans le discours musical et investis (...) d’une signification de sonorité pure”⁴⁴. Ce phénomène peut être renforcé par la répétition, l’allongement des durées, l’instrumentation ou différents types de fixation de registre. Pour l’auditeur, ainsi poussé à centrer son attention sur le “son lui-même” ou à réduire du moins la part analytique de son essence (le “Quoi” du son), c’est l’ensemble des caractéristiques phénoménologiques ou psychogestuelles de l’écoute qui est recentré.

Ce phénomène ne dépend pas de l’aptitude musicale de l’auditeur. La dimension ainsi atteinte se donne le plus souvent comme une soudaine “éclaircie”, un sens aigu de l’“actualité”, comme présent mais indémêlable. Une explication psychologique de ce genre d’expérience pourrait avancer que le soudain exhaussement de la présence du son, en isolant celui-ci de l’agencement familier dans lequel il intervient, produit chez l’auditeur une perte momentanée de ses facultés cognitives. Le sentiment — ou la sensation — ainsi produits, qui résultent d’une perte momentanée de la compréhension, s’accompagnent de la sensation distincte qu’il y a quelque chose à comprendre (une approche musicale plus familière peut bien entendu offrir des caractéristiques semblables). Certains compositeurs récents ont essayé d’explorer systématiquement ces phénomènes ; mais chez Barraqué de tels moments n’adviennent que dans et par une dialectique — donc comme le produit de ce qui peut être appelé, au sens critique, une structure. Car bien que sa musique ne cesse jamais d’aspirer à un sentiment de ce type, le caractère éphémère de tels moments avère l’impossibilité de les maintenir indéfiniment. Et si l’instant vécu procure le sentiment d’une connaissance intime, le revirement qui suit évoque plutôt, comme un démenti de cette intensité, le doute et le désespoir.

Tandis que *Le Temps restitué* et *Chant après Chant* se présentent comme des fragments pour ainsi dire indépendants, ... au delà du *Hasard* est un commentaire du *Temps restitué*. Dans *La Mort de Virgile*, le commentaire non-écrit de Virgile sur l’*Enéide* devait transcender le poème, et il est probable que Barraqué ait prévu d’accorder une semblable fonction à ses commentaires. Il y encadre une citation des cinq élégies sur le destin (issues de “la Descente”) par son propre commentaire du texte. Ce texte est fugitif mais résolu. *La Mort de Virgile* était

43. Ibid. p. 15.

44. Ibid. p. 5.

d’abord pour Barraqué un terrain de réflexion ; et le propre “commentaire sur le soi” de Barraqué insiste autant qu’il se désespère sur la possibilité de produire une voix qui manifeste chaque nuance de l’envol et de la résolution de sa propre écriture. Le texte, comme la musique, souffrent de la tension entre une “impossible mais nécessaire” fidélité à la perception, l’extase, le souci d’éviter une fausse innocence et, avant tout, la cauchemardesque clarté de l’effroi. Il n’y a pas d’équivalent, dans le texte ou dans la musique, au principe de Broch : “une pensée — une phrase” ; pas plus que ne s’y réfractent la lenteur et la scansion répétitive du roman. En ceci, il me semble que Barraqué était influencé par l’esthétique musicale de la période. La tension de sa musique est à son paroxysme et présente une vision extraordinairement détaillée de la vie, comme d’un rêve “dont l’œil [ne] devra se voiler [que] lorsque la nuit ouvrira le sien”⁴⁵. L’intensité de cette vision contribue à faire de l’écoute de la musique de Barraqué une expérience unique. Car, outre l’identité du son lui-même, ce que nous percevons comme pure oscillation entre lumière d’été et désespoir transmet en fait l’intensité intellectuelle qui émerge du contrôle musical.

Et, comme pour Virgile, cette concentration a la fébrilité de la solitude et de l’écoute, à la fois spasmodique et lyrique. Les moments les plus dramatiques de l’œuvre interviennent quand la musique, ouvrant grand les portes de la terreur, tend à l’“appréhension” du Rien. Car, comme chez Broch, le sens du suspense dans cette musique n’est pas au niveau de l’“intrigue” — il n’y a, par exemple, aucun schéma tonal (diatonique) qui puisse ancrer l’écoute — mais l’immensité des silences centraux se répand au travers de la musique, de telle manière que l’équilibre précaire et fugitif qui en découle invite à accuser d’autant la tension de l’écoute. C’est en vertu de ces caractères que l’absence de toute téléologie fonctionnelle renforce l’anxiété de l’auditeur. Le rôle du silence dans la musique de Barraqué peut être compris en rapport avec l’idée de “situation privilégiée” que j’évoquais plus haut. La disparition, comme motif — et tout particulièrement quand elle fonctionne de manière monolithique — révèle la forme la plus indifférenciée de continuum et modifie radicalement le centre de gravité [“focus”] de l’écoute. Cependant, le sens du son précédent se répercute à travers cet espace. Nous nous astreignons à la perception de l’inaudible mais sommes en présence d’un écho déjà entendu. C’est dans ces moments que Barraqué affirme l’inquiétante étrangeté. La structure phénoménologique de la

45. Hermann Broch, *ibid.* p. 94.

46. Cf. par exemple les interpolations de Barraqué dans le texte de *Chant après Chant*

vision du Rien est auditive et l'auditeur potentiellement confronté à la sensation de cette vision. La signification structurale de tels passages doit être rapprochée d'*Etre et Temps* et du début de "la Descente". Mais, à nouveau, les renversements singuliers au travers desquels la musique évacue cette vision font, de l'éclaircie fugace d'un moment, le désespoir d'un "présent figuratif".

Il est difficile d'extrapoler sur le cours qu'eût pris l'œuvre si Barraqué avait assez vécu pour la compléter. A partir de ce que nous possédons, l'immersion opiniâtre de Barraqué dans "la Descente" paraît faire partie intégrante de l'esthétique de l'inachèvement continu, dans laquelle la présence n'est jamais consommée mais demeure à la fois clarière et fourré. L'"étonnement", qui se manifeste dans un spectre allant de l'espérance à l'effroi, où la tension est maintenue par le doute, apparaît ainsi comme l'"archétype de la vérité".

Cette phrase de Broch suit immédiatement celle que Barraqué choisit dans "la Descente" pour la placer, en épigramme, au fronton de ... *au-delà du Hasard*.

"Mais où tes courants multiples se croisent et vers un but convergent, — un courant étant déterminé par l'autre, — c'est là seulement que tu manifestes la stabilité, l'objet et le nom d'une vérité terrestre, entr'unis, appelés à l'unité, pour qu'ils soient ton miroir. Il porte la marque du destin, l'archétype de l'être, l'archétype de la vérité"⁽⁴⁷⁾.

Le destin, fondamentalement dépouillé de tout déterminisme, est présent encore qu'indiscernable ; ou, tel qu'il apparaît à Virgile : "vibration simultanée de la voûte du rêve, (...) énonçable ou inénonçable, (...) mais susceptible d'être présente"⁽⁴⁸⁾. Barraqué rapporte à la convergence des courants musicaux la convergence et la re-convergence ["focusing and refocusing"] des lignes sérielles interdépendantes. Mais l'archétype de la vérité terrestre est contenu dans la forme commune à l'amour et à la mort : l'union. Au point d'effroi-apaisement de ... *au-delà du Hasard*, les trois chanteuses, comme les trois Parques, commencent à l'unisson le chant de la citation de Broch : "Aveuglé par le rêve et rendu voyant par le rêve, je connais ta mort, je connais la limite qui t'est fixée, la limite du rêve, que tu nies. Le sais-tu toi-même ? Le veux-tu ainsi ?"⁽⁴⁹⁾.

Dans (...) *au-delà du Hasard*, le chant céleste dévoile, dans sa forme la plus nue, le "réel" musical de l'œuvre entendue contre

47. Ibid. p. 188.

48. Ibid. p. 189.

49. Ibid. p. 189.

le schème "regstral" qu'il définit. L'accord identiquement orchestré qui accompagne le début et la fin de la citation produit un effet de clôture momentanée, l'instant d'une auto-explication.

5. Le conflit de la vérité dans ... *au-delà du Hasard* reflète le degré de développement de ce conflit au cours des premières parties de "la Descente". La question reste en revanche ouverte de savoir dans quelle mesure les affinités de Barraqué avec le roman se fussent prêtées aux développements que j'ai discernés. Si Barraqué comprenait *La Mort de Virgile* en termes d'incessant renouveau, alors les "mers de silence" de sa musique sont un retour au chez soi ["home-coming"] qui ne peut en lui-même jamais trouver de tranquillité. Dans la mesure où, pour lui, la clôture du système renforçait les moyens de percevoir le monde et d'y apporter une réponse, la forme ouverte tend, par un appel incessant, à produire le sentiment d'un relâchement ou d'un décroissement de la dynamique de l'être. Tenter de *reconstruire* la signification de l'étonnement, lorsque ce mode d'"expérience" a été placé au centre d'un engagement artistique, équivaut à comprendre l'art ainsi constitué en ce qu'il *veut*. Par ses "mers de silence" et sa "continuité discontinue"⁽⁵⁰⁾, la musique aspire toute à une intense fidélité envers l'"actualité" — mais une actualité tempérée, par essence, de doute et de dialectique. Si une telle attitude envers la "vérité" a une influence sur le monde, et pour autant seulement que ce qu'elle tient pour vrai puisse être comparé avec la réflexivité propre à cette attitude, alors pour Barraqué la création d'œuvres à travers lesquelles il n'est pas impossible de se remémorer ["re-member": reconstruction et recollection (n.d.t.)] l'étonnement n'est pas seulement le produit d'une compulsion artistique mais l'invite à se rendre disponible à cette investigation.

Peut-être n'est-il pas abusif de penser que la grandeur, aujourd'hui encore insurpassée, de l'œuvre de Barraqué dans sa conjonction avec celle de Broch, tient à la profondeur et à l'authenticité du problème qu'elle incarne : une telle profondeur vient en partie de ce que son identité *musicale* n'est pas "explicitée" ni épuisée par le sens que nous y posons ; cette nécessité, inaccessible au commentaire, n'est perceptible que dans la musique elle-même.

Parmi les nombreuses facettes de la relation Broch/Barraqué que je n'ai pas commentées, j'aurais pu développer en particu-

50. André Hodeir, *Since Debussy*, Secker & Warburg, 1969, p. 203.

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.

JEAN BARRAQUÉ

François NICOLAS :

le souci du développement chez Barraqué

Bill HOPKINS : Barraqué et l'idée sérielle

André HODEIR :

Barraqué : le pari de la discontinuité

Patrick OZZARD-LOW :

Barraqué - Broch - Heidegger

Michel FANO : le temps de l'amitié

André RIOTTE : les séries proliférantes

Heribert HENRICH :

des techniques sérielles dans le "Temps Restitué"

Joël-François DURAND : la Sonate pour piano

Rose-Marie JANZEN :

l'inachèvement sans cesse

Jean BARRAQUÉ : propos impromptu

Bibliographie - Discographie - Catalogue



ENTRETEMPS N° 5 SPÉCIAL BARRAQUÉ

87 10 45 1588 8 - ISSN 0981 - 8642

Distribution

Jolattès

80 F