

Où la fugue mûrit, sur les noires clefs de sol

Melos: Un ballet inédit de Jean Barraqué

Laurent Feneyrou

66 ans après sa composition, l'opéra Melos de Jean Barraqué a enfin été créé le 24 juin 2017 à Cologne. Le musicologue Laurent Feneyrou a préparé l'édition de cette œuvre étrange dans laquelle les allégories des arts défilent, se réunissent afin de trouver leur apogée dans l'éloge de la mélodie. Mais sous le regard analytique, la musique, rigoureusement construite à partir d'un matériau réduit, fini par subvertir les fantasmes de l'union absolue des arts – fantasme qui, décidément, ne cesse de nous attirer.

L'édition et la création¹ d'une œuvre inédite de Jean Barraqué, conservée à Paris dans les archives de l'association qui porte son nom, viennent enrichir la connaissance de ce musicien dont Olivier Messiaen admirait « le sérieux, le fini, la noblesse de l'art et de la pensée ».² Le ballet *Melos* (1950-1951) pour orchestre³ marque le point d'aboutissement de la phase d'apprentissage de Barraqué, chez Jean Langlais d'abord, qui le forme aux traités de la tradition, puis dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, et à travers la lecture solitaire d'ouvrages de René Leibowitz. Composée avant la *Sonate* pour piano (1950-1952), voire dans le même temps qu'elle, l'œuvre, à l'orchestration inachevée, et dont l'édition a été réalisée par Aurélien Maestracci et l'auteur de ces lignes sous la direction de Frédéric Durieux, a concouru pour le Prix Biarritz 1951, au jury duquel siégeaient les maîtres français de l'époque. Gallimard avait offert le parrainage des Concerts de La Pléiade pour la partition distinguée à l'occasion de ce concours qui se tint au Casino Bellevue, le 25 août 1951, et que remporta Léo Preger, un élève de Nadia Boulanger. Les décors et costumes de *Melos* étaient du peintre, dessinateur et affichiste Cassandre (1901-1968) ; le livret, de Marie-Laure de Noailles (1902-1970). Délicieusement suranné, son argument se distingue de la grandiloquence tragique de l'univers barraquéen. Y flotte le délicat parfum des salons parisiens que fréquentèrent Jean Cocteau, Man Ray, Luis Buñuel ou Jacques Lacan ; l'auteure écrit qu'il « reflète les aspirations d'un jeune homme hésitant entre les Arts. À son premier amour, il décide de se consacrer à la musique ».⁴

Le ballet se découpe en huit sections (ou « morceaux », selon le compositeur), à l'écriture singulière, et que nous décrivons donc par ordre chronologique, privilégiant une

approche que Barraqué, doutant de l'analyse par prélèvement, et attentif au devenir musical, adoptera dans ses propres analyses de *La Mer* de Debussy ou de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

Prélude

- I. Rêverie et danse du Jeune Homme
- II. Entrée de la promeneuse Poésie (pas de deux)
- III. Entrée du promeneur Peinture (pas de trois)
- IV. Jalousie du Jeune Homme (pas seul)
- V. Entrée de la promeneuse Sculpture, puis double pas de deux (en canon)
- VI. Entrée du promeneur Architecture (fugue)
- VII. Final :
 1. Introduction
 2. Entrée et chant de Mélodie
 3. Danse du Jeune Homme et de Mélodie (Rondo)
 4. Final

PRÉLUDE

De forme ABA', le Prélude introduit les principaux éléments de l'œuvre. La première partie, en *crescendo*, repose sur une texture des cordes superposant quatre strates rythmiques qui opèrent un balayage du total chromatique d'une trentaine de notes. Si le matériau n'est donc pas dodécaphonique *stricto sensu*, son traitement fait usage des formes originale (*O*), rétrograde (*R*), inverse (*I*) et rétrograde-inverse (*RI*) du balayage initial et de sa transposition au triton. Sur cette texture s'élabore un contrepoint, dont les transformations annoncent,

au hautbois, le thème des cordes du mouvement II, mais aussi, au basson et à la trompette, le sujet de la fugue du mouvement VI. Simultanément, le piccolo anticipe le chant de la flûte dans le mouvement II, tandis qu'une clarinette et une flûte esquissent ce qui deviendra le canon du mouvement V. L'orchestre s'interrompt brusquement pour la partie centrale : deux accords de cinq (a) et trois (b) sons y alternent avec un accord de six sons (c), dont les cinq transpositions se succèdent selon un ordre constamment varié. Un système de complémentarité chromatique les régit :

a	do	do#		fa#	sol#	si
b			ré mib			la
c	(+ do#)		mi fa	(+ fa#)	sol	sib

Et sur le *continuum* des percussions, le xylophone introduit la cellule du mouvement I.

La troisième partie, en *decrescendo*, est, aux cordes, un miroir de la première. Les vents reprennent, eux, leurs lignes originales, mais déphasées, commençant ensemble pour donner le sentiment d'une polyphonie d'abord dense, qui s'étirole et se réduit *in fine* aux contrebasses.

L'édition de cette section n'est pas sans poser de sérieuses difficultés, de divers ordres : indépendamment d'erreurs dans l'écriture des lignes supplémentaires, que Barraqué ne maîtrisait pas, les cordes sont bien notées, ainsi que deux des voix de la polyphonie initiale (les contrebasses, à la réserve près de leur octaviation obligée dans certaines mesures, et la clarinette), mais les autres voix ne le sont pas. Il convenait de les déterminer : le choix du piccolo ne laissait aucun doute, en raison du registre du chant, confié en outre, dans le mouvement II, au timbre avoisinant de la flûte, de même que le thème du mouvement II, adapté au registre du hautbois ; le *crescendo* de la partie induit le déplacement du sujet de fugue du basson à la trompette ; l'esquisse du canon ne pouvait être confiée au piano ou au célesta, dès lors que ceux-ci tiennent un rôle central (et dûment indiqué sur le manuscrit) dans la partie centrale, et est disséminée entre la flûte et la clarinette – une orchestration reproduite dans la troisième partie. Puis, les percussions ne sont pas davantage notées dans la partie centrale, obligeant à reprendre leur composition dans d'autres mouvements, avec une figure de maracas. La troisième difficulté tient à la combinatoire des strates de cordes. Dans les formes *R*, *I* et *RI* des balayages, quelques erreurs de Barraqué, dès lors qu'elles peuvent être analysées comme telles et non comme des corrections maîtrisées, ont été corrigées.

I RÊVERIE ET DANSE DU JEUNE HOMME

Le rideau se lève sur un jardin public, au bord de la mer. « Rochers. Buissons courbés par le vent ». C'est la rêverie et danse d'un Jeune Homme, qui exprime « son orgueil, son indécision, ses espoirs ». Oscillant entre percussions, brèves lignes sérielles et une cellule obsédante au cor anglais, cette

section orchestre une mélodie, *Les nuages s'entassent sur les nuages*, achevée le 12 janvier 1950, sur un poème de Rabindranath Tagore dans la traduction d'André Gide, dont Barraqué était alors un lecteur enthousiaste d'innombrables volumes.⁵ Il y introduisait pour la première fois les quatre formes de la série et leurs transpositions au triton et à la septième majeure. Nous n'analyserons pas le traitement sériel, auquel échappe, dans presque tout le mouvement, le chant, principalement confié au cor anglais, à l'occasion doublé. Soit la série :

do# (-5) sol# (-6) ré (+3) fa (-5) do (+6) fa# (+3)
la (-5) mi (+6) sib (+1) si (-4) sol (-4) mib

Barraqué utilise des séries mélodiques ; des séries mélodiques incomplètes avec, parfois, des interversions ; des séries mélodiques superposées ; des séries mélodiques interpolées ; des harmonies sérielles ; des séries superposées, au piano et aux cordes, deux notes par deux notes, sur chaque temps, créant un accord, ensuite articulé par un rythme qui brouille l'ordre sériel.

Soulignons brièvement trois autres points : L'utilisation simultanée de plusieurs formes sérielles est une constante chez Barraqué. Le sérialisme de cette section hétérogène est contesté par des polarisations et par des accords sériellement indéchiffrables. « Souple, triste et neutre », le chant se fonde principalement sur une cellule de deux ou trois notes : *mi* (une note souvent brodée : *fa*, *mib* ou *ré#*, voire *ré*) *sib* et *la*, cellule initiale élargissant les intervalles (*mi fa / mi sol / mi la / mi sib*). Puis, l'orchestration gèle des harmonies de la mélodie et en intervertit certains ordres. Cette section n'a guère posé de problème à l'édition, à l'exception des rares ajouts, pour l'essentiel harmoniques, à la mélodie d'origine, dont Barraqué a simplifié la métrique.

II ENTRÉE DE LA PROMENEUSE POÉSIE

Apparaît la promeneuse Poésie. La section, un *Allegro* mécanique, diffère des précédentes et se montre linéaire, sinon éminemment descriptive. Les percussions renouent avec le continuum du Prologue, tandis que les cordes, *col legna*, battent d'abord un *do*, puis un thème chromatique, celui du hautbois dans le Prologue, dans un ambitus de tierce majeure (*do-mi*), à l'unisson et en *fugato*. Quand le Jeune Homme remarque la Poésie, le cor s'immobilise sur une note à découvert, *si* ; un accord de huit sons au piano est partiellement doublé par le célesta et souligné par le fouet. Le Jeune Homme courtise aussitôt la Poésie, et le *fugato* reprend, cette fois agrémenté de *gruppetti* courts et secs aboutissant à une octave diminuée (*fa#-fa*), qui élargit la tierce majeure initiale. La polyphonie, sur laquelle s'élève le chant de la flûte, auquel répond la clarinette, s'épaissit peu à peu. Seconde rupture : la flûte et le cor, à l'unisson, sur des trémolos des cordes, sont interrompus par les éléments épars d'un solo de violon. Le Jeune Homme griffonne avec la plume que la Poésie

lui offre. Un court développement s'ouvre alors, traduisant sa fièvre créatrice en octaves disséminées à travers le clavier. Narquoise, la Poésie repousse cependant le Jeune Homme et d'un doigt lui désigne le paysage. Le cor reprend le si de leur premier regard ; l'éconduit cède à la mélancolie et contemple les vagues : doux et triste, un solo de cor anglais se répand à la clarinette et au violon solo.

Le manuscrit de cette section, lisible, n'induit aucune difficulté. Mais il convenait de prendre garde aux altérations et de les clarifier par des ajouts de dièses, bémols et bécarres.

III ENTRÉE DE LA PEINTURE

C'est au tour de la Peinture de faire son entrée. « Il [c'est un danseur] plante son chevalet face à Poésie assise sur le banc. Poésie prend la pose : elle enlève des écharpes, les drapé à la grecque, se décollette, dresse le luth sur ses genoux. Le Jeune Homme dessine des formes sur le sable. Tout en peignant, le peintre les efface du pied ». Une évocation, selon l'argument, de Corot ou de Courbet, que Barraqué tire, lui, vers l'art le plus abstrait, par une vive polyphonie d'une grande complexité rythmique animant des harmonies prises dans le gel. Cette polyphonie, de trois à sept voix, et vice versa, présente un miroir strict en son centre.

La section n'est pas orchestrée et son orchestration s'est avérée délicate, car chacune des voix couvre un large ambitus dont ne dispose, pour nombre de mesures, aucun instrument de l'orchestre. C'est donc d'une polyphonie *in abstracto* qu'il s'agit, qu'il a fallu concrètement fragmenter à travers les timbres, selon les tempos, les dynamiques et le gel harmonique caractéristique, figeant les registres. À l'évidence, le miroir reproduit l'orchestration originale.



Son orgueil, son indécision, ses espoirs ? Le compositeur Jean Barraqué.

Foto: Serge de Sazo

IV JALOUSIE DU JEUNE HOMME

Devant la précédente scène d'atelier, la jalousie du Jeune Homme donne lieu à une véhémence section, rapide et sèche du *tutti* orchestral en blocs. Essentiellement à l'unisson et à l'octave, les cordes, entre *pizzicato* et *arco*, les vents, à l'occasion *flutterzunge*, le piano et le célesta adoptent les balayages du Prélude qui, variés rythmiquement et aux octaviations changeantes, deviennent obsédants et suscitent une gigantesque hétérophonie. Ces balayages sont parfois incomplets, distribués entre les pupitres, superposés ou en mouvement contraire. D'autres éléments font retour : l'accord de huit sons de la Poésie ou, plus systématiquement, le *continuum* de la percussion. « Âpre et sauvage » est le point culminant, emphatique, de la section : cordes et claviers y donnent quatre formes de la ligne d'origine et de sa transposition au triton du Prologue, quand les vents reprennent, les trois accords a, b et c. La coda est un geste orchestral en chromatismes incomplets, superposés par mouvement contraire, et trillés. La dimension massive de cette section, où tout ou presque est doublé ou à l'octave, rend son édition aisée, n'étaient, à l'occasion, certaines octaviations du célesta et des contrebasses.

V ENTRÉE DE LA PROMENEUSE SCULPTURE, PUIS DOUBLE PAS DE DEUX

Le 14 mai 1949, Barraqué composait une courte mélodie, *La Porte ouverte*, sur un poème de Paul Éluard extrait de *Répétitions*. Il s'agissait de sa première mélodie sérielle, déployant et répétant à l'envi une série de douze sons, souvent scindée en trois groupes de quatre notes :

**do (-3) la (+4) do# (+5) fa# (-3) ré# (-5) la# (-2)
sol# (+3) si (+5) mi (-2) ré (+5) sol (-2) fa**

Le traitement de la série y était mélodique, canonique et harmonique, et se limitait à en exposer l'original et la rétrogradation, à une voix, à trois voix (en canon et avec des interventions) et à quatre voix (avec d'autres interventions). La densité croissait au cours des quatre sections juxtaposées, où la série obéissait à trois traitements successifs et simultanés :

I	II	III	IV
Mélodie (1 voix)		Mélodie (2 voix)	Mélodie (1 voix)
	Canon (3 voix)		Canon (2 voix)
		Harmonies (1 voix)	Harmonies (1 voix x 3)

Peu après, sans date (mais probablement de 1949), *La nature s'est prise aux filets de ta vie*⁷, pour flûte, clarinette basse, tambour, cymbale suspendue, chœur à quatre voix (SATB), contralto solo et un piano à l'écriture dense, s'apparente étroitement à la mélodie. L'œuvre repose sur la même série, dont elle inclut désormais les formes inverses et rétrograde-inverses. Comme dans la mélodie, la densité du piano est