



**HAL**  
open science

**“ L’acte de créer ou retarder la mort ” Entretien avec  
Alain Bancquart  
Stéphane de Gérando**

► **To cite this version:**

Stéphane de Gérando. “ L’acte de créer ou retarder la mort ” Entretien avec Alain Bancquart.  
L’éducation musicale, 2012. hal-02936522

**HAL Id: hal-02936522**

**<https://hal.science/hal-02936522>**

Submitted on 15 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# « L'acte de créer ou retarder la mort »

## Entretien avec Alain Bancquart

**Stéphane de Gérando**<sup>1</sup>  
Chercheur associé à l'Institut d'esthétique des arts et technologies, compositeur  
IDEAT / FRE 3307  
CNRS / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

### Résumé

Reprenant des thématiques développées dans un ouvrage d'Alain Bancquart, *Musique : habiter le temps*<sup>2</sup>, Stéphane de Gérando interroge le compositeur, notamment sur son œuvre et en particulier sur l'écriture en micro-intervalles, le rapport texte-musique, la question des influences, l'utilisation de l'anamorphose...

Plus encore, à travers sa carrière et ses expériences institutionnelles, Alain Bancquart nous livre son sentiment au sujet de la situation de la musique contemporaine en France, la place qu'on lui accorde, l'apprentissage de la composition, pour conclure sur « l'acte de créer ».

Cet article adapté pour *Les Cahiers de 3icar* a été rédigé à partir d'un entretien qui a eu lieu le 15 octobre 2006 lors du Festival de l'Innovation et de la Création organisé par l'Institut International pour l'Innovation, la Création et la Recherche (3icar) dans le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse. Cet entretien a été revu par Alain Bancquart en Janvier 2012.



Festival 3icar de l'Innovation et de la Création 2006, Alain Bancquart et Stéphane de Gérando, en arrière plan, une sculpture monumentale de Anish Kapoor.

---

<sup>1</sup> Stéphane de Gérando est chercheur associé à l'IDEAT CNRS Paris I, Docteur habilité à diriger les recherches, compositeur (Premier prix et 3e Cycle du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) et artiste multimédia. Enseignant et directeur de Centres de formation supérieure, directeur de l'IcarEnsemble, Stéphane de Gérando est à l'initiative de festivals liés à l'innovation et la création en France depuis 2006, avec le soutien de la SACEM notamment. Ses publications ont pour sujets la notion même de création et l'invention numérique de l'image et du son. Accompagné d'un disque monographique en collaboration avec Radio-France, un de ses derniers ouvrages, *Dialogues imaginaires* (Paris, Tschann, coll. « Inactuelles », 2010), retrace ce double parcours de compositeur et de chercheur. Son dernier ouvrage *L'œuvre musicale contemporaine à l'épreuve du concept* est publié en 2012 aux éditions l'Harmattan avec le soutien de l'IDEAT CNRS Paris I.

<sup>2</sup> Alain Bancquart, *Musique : Habiter le temps*, Préface de Franck C. Yeznikian, Lyon, Symétrie, 2003.

## Présentation d'Alain Bancquart

Stéphane de Gérando – Je voudrais tout d'abord vous souhaiter la bienvenue à un moment fort du *Festival de la Création et de l'Innovation*, à savoir une rencontre avec un compositeur incontournable de ce siècle, Alain Bancquart, qui nous fait le plaisir d'être parmi nous [...]³. C'est difficile de résumer en quelques mots une carrière aussi dense, mais je dirai qu'Alain Bancquart a agi sur plusieurs plans. Tout d'abord au sujet de la composition... - pouvez-vous nous rappeler combien d'œuvres vous avez créées?

Alain Bancquart – ... une centaine d'œuvres, environ....

S.d.G. – ... une centaine d'œuvres et par ailleurs une carrière institutionnelle importante, puisque vous avez intégré l'Orchestre National de France en tant qu'altiste (1961-1973), après des études diverses (violon, alto, musique de chambre, contrepoint, fugue, composition) au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Vous êtes devenu Directeur Musical des Orchestres de Région de l'ORTF (1973-1974), Directeur de l'Orchestre National de France (1975-1976), puis, en 1977, Inspecteur de la Musique au Ministère de la Culture. Vous avez notamment suscité la création du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, et aussi la Collection de la Musique Française d'Aujourd'hui.

Un autre fait marquant dans votre carrière, c'est l'émission *Perspectives du XXème siècle*, cette émission liée à Radio France où vous avez pu composer des programmes inouïs...

A.B. – Inouïs, c'était le but. Il s'agissait d'une série de manifestations publiques, évidemment enregistrées, programmées avec une majorité de musiques de notre époque, mais pas seulement, puisque le compositeur choisi pour la journée proposait lui-même une partie de la programmation, et donc les œuvres qui l'avaient le plus marqué.

Cette production a existé et duré pendant une dizaine d'années uniquement parce que les responsables de France-Musique avaient à cette époque un sens extrêmement aigu de la responsabilité du service public vis-à-vis de la création. À commencer par André Jouve, directeur des programmes, à qui je dois d'avoir bénéficié d'une absolue liberté dans les choix, et d'un budget qui, s'il n'était pas infini, s'est toujours avéré suffisant. Sans compter que nous travaillons avec tous les orchestres et les ensembles de Radio-France.

Cette période a été une des plus riches de ma carrière. J'ai le sentiment d'avoir été utile, en enrichissant sans cesse ma culture. L'arrivée de Claude Samuel et

---

³ Stéphane de Gérando rappelle quelques moments de ce Festival ; une rencontre avec des scolaires, un événement électro-acoustique, une introduction à la musique contemporaine sous forme de conférence (avec un concert et des créations) ; cette dernière séance va donc se dérouler sous la forme d'un entretien, à partir d'un livre d'Alain Bancquart intitulé *Musique : habiter le temps*.

d'une autre équipe de direction, a annoncé la fin de cet « âge d'or ». La volonté de créer un festival concentrant la programmation contemporaine en deux semaines par an s'est révélée catastrophique. Elle a annulé pratiquement toute autre opération de musique nouvelle dans le courant de l'année. D'autre part, qui dit « festival » dit audimat. Cette notion n'avait jusque-là jamais été évoquée.

Cependant, j'avais pu susciter un nombre très considérable de créations, faire bien exécuter des œuvres très ambitieuses, somme toute faire mon travail de musicien.

À une époque où l'on ne parlait pas de « folles journées », nous organisions des journées de concerts, au début assez sages : un concert de musique de chambre l'après-midi, puis un autre, avec orchestre, le soir. Rapidement, la journée devint continue, commençant souvent le matin du Samedi et se prolongeant en continu jusque tard le soir. Je pense par exemple à cet événement mémorable que nous a offert Pierre-Yves Artaud : à 10 heures du matin, ouverture avec la musique de Brian Ferneyhough, et puis 44 œuvres contemporaines plus les sonates de Bach, et ce jusqu'à trois heures du matin : ou bien à ces deux journées qui s'appelaient *Presque tout le piano* : seize concerts d'une heure, avec seize des plus grands pianistes de l'époque. Et il y eut bien d'autres aventures.

### **Politique publique et création musicale**

S.d.G. – Commençons par un premier chapitre, que j'intitule *Politique publique et création musicale contemporaine*, tel qu'il m'apparaît à la lecture de votre ouvrage *Musique : habiter le temps*. Vous dites en page 4 : « Les moyens de diffusion sont immenses, l'argent est donné par les pouvoirs publics en quantité non négligeable, et la connaissance même de l'existence d'un art est en train de disparaître ». C'est une phrase impressionnante, emplie de sens, de gravité : pouvez-vous commenter cette situation qui semble paradoxale ?

A.B. – Pourquoi ?... Parce que le fait même de l'existence du compositeur, créant de la musique classique dite « contemporaine » maintenant, est devenu une sorte de mystère absolu. Les compositeurs sont vivants, la musique est – Dieu merci – vivante aussi, et on ne sait pas qu'ils existent. En écrivant cette phrase, je savais très bien ce que je voulais dire : j'y définis un malaise, qui vient des responsables de la vie musicale, et aussi des pouvoirs publics, car il y a des appellations parfois malsaines : lorsque j'étais jeune, il y a une soixantaine d'années, et bien plus, on parlait de musique, et on savait ce que l'on voulait dire : la musique, c'était Beethoven, c'était Ravel, c'était Stravinski..., c'était de la musique. Maintenant c'est tout à fait différent, car quand on parle de musique, on met un « s » à « musique(s) », et il faut arriver à définir de quelle musique on parle. En outre, le Ministère a inventé cette catégorie particulière que l'on appelle « musique actuelle », une catégorie plus administrative qu'autre chose. Et cette « musique actuelle », ce n'est pas la

nôtre, justement, c'est la musique des autres, celle que l'on entend partout, à savoir les musiques de variété, le rock... Notre musique à nous, celle qui est tout de même celle « d'avant » si je puis dire, ce n'est pas celle dont on parle. Ce n'est pas la « musique actuelle », on l'appelle autrement. On ne l'appelle plus « musique contemporaine », parce que cela fait snob ; on pourrait dire « musique de notre temps », mais ça comprendrait aussi les « musiques actuelles »... C'est pour cela que l'on a inventé le terme de « musique *classique* contemporaine ». C'est d'une parfaite absurdité, et cela classe nos musiques dans la catégorie institutionnelle des « musiques trop ennuyeuses », celles qu'on entend aux enterrements.

Bref, c'est une histoire de fous, et une histoire très grave pour la musique, car on en vient à cette constatation (que je fais dans mon livre) : Il n'est pas vrai que le « grand public » refuse la musique contemporaine ; simplement il ne sait pas qu'elle existe.

Cela me rappelle une histoire amusante que m'avait racontée Betsy Jolas. Elle était invitée dans une classe d'école maternelle dirigée par une de ses amies. Cette dernière la présente à la classe : « Betsy Jolas, compositeur de musique ». Et là, une petite fille lève le doigt et dit : « Mais Madame, je croyais que c'était mort, un compositeur ! ».

On en arrive à un point de la civilisation où ce qui est esthétiquement, philosophiquement, intellectuellement et sensiblement important est caché à la population du globe. La vérité est là : on ne sait plus que nous existons, nous les compositeurs. Il est bien entendu plus facile de faire de la publicité pour Johnny Hallyday que pour Brian Ferneyhough !... C'est la question de la facilité et de la démagogie. Démagogie qui commence d'ailleurs à envahir le domaine de la musique « classique » contemporaine, certains compositeurs relativement jeunes recherchant la reconnaissance populaire en s'essayant à fabriquer de dérisoires comédies musicales, ou en intégrant des musiques dites populaires dans leurs propres productions. C'est la mondialisation du mauvais goût ; c'est aussi la crise de l'imaginaire et du courage intellectuel.

### **Pédagogie, ou la question de la transmission**

S.d.G. – Il y a une autre question, plus liée à la pédagogie et la transmission. Vous dites dans votre livre (page 5) : « Si la musique contemporaine n'est pas accessible à tous les publics, c'est à la politique culturelle et pédagogique qu'il faut s'en prendre, plutôt qu'aux artistes qui tentent, avec leurs propres moyens personnels et leurs cultures propres, de donner à la musique l'évolution qui doit être la sienne ». J'aimerais revenir sur cette question de la critique de la pédagogie et de la transmission, de l'enseignement (notamment en France). Car vous avez aussi été Professeur de Composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où vous avez eu des responsabilités singulières, ayant participé à une évolution des cursus. Pourriez-vous nous dire un mot sur cette question de la pédagogie, de l'enseignement de la musique ou de l'art de manière générale ?

A.B. – Il y a là une histoire intéressante : la nomination de Marc Bleuse au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Marc avait été dans une opposition politique avec celui qui était devenu en 1981 Directeur de la Musique, Maurice Fleuret. Quand Fleuret est arrivé au Ministère, Marc Bleuse est allé le voir et lui a dit : « Monsieur le Directeur, j'ai longtemps été votre ennemi politique [...]. Si vous le désirez, je m'en vais, je donne ma démission ». Le Directeur lui a alors dit : « Ecoutez, vous faites un excellent travail ici, travaillons ensemble et je pense que cela marchera bien ». Ces deux hommes s'estimaient parce qu'ils parlaient le même langage au sujet de la musique. Peu après, Marc Bleuse a été nommé à la Direction du C.N.S.M.D.P par Maurice Fleuret.

Donc Marc est arrivé au Conservatoire, et cela a été une sorte de pavé dans la marre. Car il est arrivé dans une institution à l'esprit conservateur – ô combien conservateur – et académique ; mais il était là pour changer (ou plutôt pour rénover) les cursus d'enseignement de l'écriture et de la composition. Il m'a appelé pour l'aider dans ce travail, avant de me permettre d'enseigner la composition. Cette rénovation a été assez difficile, avec des collègues que l'on estimait, que l'on respectait beaucoup, mais qui nous considéraient comme des iconoclastes.

Et puis, j'ai enseigné la composition. C'est un exercice connu pour être périlleux. Il est surtout passionnant, si l'on estime devoir transmettre une expérience, et non imposer des dogmes. J'ai eu la chance d'avoir un certain nombre d'étudiants remarquables, dont vous avez fait partie. J'ai toujours ressenti plutôt une sorte de fraternité avec ceux qui avaient le don et l'imagination, plutôt, Dieu merci, qu'un sentiment ou qu'une volonté de paternité. On n'apprend pas à imaginer. Mais la musique est un ensemble d'artisanats qu'il faut acquérir, et enseigner, avec passion et modestie. Là encore, j'ai appris beaucoup de choses très précieuses.

S.d.G. – Merci pour ces précisions.

## **Histoire musicale et évolution**

S.d.G. – Qu'est ce qui peut vous permettre de croire que, « du point de vue de l'imagination des formes et du langage, nous sommes à un moment aussi riche que l'était la Renaissance », comme vous le dites en page 7 de votre ouvrage ?

A.B. – Cela peut en effet sembler contradictoire avec les propos pessimistes que j'ai tenus tout à l'heure. Mais il y a encore de vrais musiciens qui croient que la musique est un corps vivant en perpétuelle évolution. C'est à eux que je pense, et non à ceux qui suivent les modes.

La tonalité est un système admirable, il a produit des œuvres que nous aimons, que nous admirons tous. Mais ce système a fait comme tous les autres : à la

longue, ils deviennent obsolètes et disparaissent. Plus exactement, leurs « forces vives » disparaissent. Les systèmes restent mais ne sont plus actifs. C'est ce qui s'est passé (pas très rapidement d'ailleurs), avec le système tonal : cela a commencé dans le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle et s'est vraiment terminé dans les années 30... ; et puis pas vraiment, puisqu'à ce moment-là est arrivé un autre mouvement, celui du néo-classicisme, qui a voulu faire renaître le système. Encore maintenant – alors que je soutiens personnellement que le système tonal comme mode d'imagination et de structuration de la musique est totalement obsolète – il y a des gens qui écrivent des musiques néo-néo-tonales. Ils appellent cela le post-modernisme. Cela peut continuer car il s'agit de miser sur la facilité, avec ce que l'on appelle en Allemagne la « nostalgie ». Mais regarder derrière soi, c'est se tourner vers la mort de l'imaginaire.

Le système qui était celui de notre civilisation au début du XX<sup>ème</sup> siècle ayant disparu, il a fallu trouver d'autres systèmes (puisque la musique est un art systématique), d'autres méthodes de pensée et d'action. Et quand on est dans une époque qui invente ses propres moyens d'existence, je dis en effet que l'on est à une Renaissance. Et d'ailleurs, cette époque commence en 1913, 1910 même, et elle n'est pas terminée. Le système modal, qui a précédé le système tonal, a dû lui aussi céder sa place, et cela a pris cent ans. Les modes de pensée, de réflexion et de calcul ne sont pas des choses qui évoluent très vite – quoique relativement, cent ans ce n'est pas grand-chose vis-à-vis de l'âge du soleil. Tout cela est logique ; ce n'est pas exceptionnel ; et je me réjouis que nous vivions une époque qui a l'air très difficile, très absurde, très ignorante, mais une époque où la musique est en train de se ré-imaginer, de se réinventer à partir de son histoire, et dans la direction d'une autre histoire. C'est formidable.

S. d. G. — A la fin des années 1940, vous évoquez la découverte des micro-intervalles avec une œuvre pour Ondes Martenot de Marina Scriabine, puis celle de la première version en quarts de tons du *Visage Nuptial* de Pierre Boulez et de son ouvrage *Penser la musique aujourd'hui* (1963). Dans un chapitre consacré à l'écriture du temps, vous décrivez une autre période de 1967 à 1990, invention de modes, développement de processus post-sériel et écriture de la durée notamment (importance du chiffre 13, des intervalles impairs, utilisation du carré magique, modes non octavians, techniques de compression et dilatation des séries...). *Thrène I* (1967) pour trio à cordes est votre première œuvre micro tonale. Dans *Thrène II* (1976), « vous avez ressenti la nécessité d'une cohérence entre l'espace et le temps, notation proportionnelle du rythme ». Plus tard *La sonate pour piano n°1* marque une évolution, avec sa notation rythmique « rationnelle » ; charme des phrasés de temps qui échappent à la lourdeur de la pulsation régulière. Chaque durée appartient alors à un ordre de grandeur différent. Vous évoquez la notion de chant des durées. Toujours dans cette période, vous décrivez votre deuxième quatuor à cordes, *Mémoire* (1984), comme étant la pièce la plus rigoureuse que vous ayez écrite. Vous annoncez une autre période après 1990 : nouvelle

direction, la pratique des modes rythmiques étant liée à des notions passéistes (vous citez Messiaen et Wyschnegradsky) et, vous évoquez une période de 1961 à 1995 qui semble importante : c'est celle où le rapport à la poésie, plus particulièrement à la poésie de Marie-Claire Bancquart, votre épouse, a pris une grande place dans votre travail. Au total en 2012, dix-sept oeuvres: deux opéras de chambre, des œuvres réalisées à partir de textes de Marie-Claire Bancquart, *Strophes* (1971) pour chœur mixte et ensemble instrumental, *A la mémoire de ma mort* (1976) pour chœur mixte de 48 voix réelles, *Voix* pour 12 chanteurs (1980-81), *Entre désert et anges* (1988) *Icare* pour voix de basse et 5 violoncelles (1995)...

Le *Livre du labyrinthe* (1999) introduit une nouvelle période autour de l'anamorphose, pour aboutir à deux œuvres qui semblent particulièrement importantes dans votre production, *Respiration silence*, quatuor à corde (2001) et *Amour grand terrible champ critique*, pièce pour percussions et bande en 16èmes de tons (2003).

S'il n'est pas ici possible de résumer votre œuvre en quelques mots, pouvez-vous évoquer votre première expérience des micro-intervalles ?

### **Ecriture en quart de ton**

A.B. – Comme tous les violonistes, et comme tous les musiciens, je savais quand je jouais faux. Et c'est facile de jouer faux, beaucoup plus facile que de jouer juste. Je dis faux et juste par rapport au demi-ton, à la définition absolue de la justesse dans la musique qui est traditionnellement la nôtre. Je savais donc comment sonnait un quart de ton, car j'avais déjà joué « à côté », mais je m'apercevais tout d'un coup que quelqu'un pouvait dire qu'après tout, c'était juste. Ça a été un grand bouleversement pour l'adolescent que j'étais... Qui a raison ? Est-ce que j'ai raison quand je joue faux ? Est-ce faux de jouer à côté du demi-ton ? C'était remettre évidemment tout mon monde sonore en jeu, et cela a pris des années d'ailleurs ; les révolutions ne se passent pas évidemment en un seul jour. Il m'a fallu des années avant de pouvoir mettre cela dans des circuits intellectuels et sensibles qui soient un peu raisonnés ; de dire « on peut effectivement écrire une musique qui, au lieu d'utiliser un demi-ton comme plus petite distance, utilise des distances plus petites ». À ce moment-là, j'ai eu la sensation d'enrichir le langage, et surtout de trouver d'autres bonheurs sensuels, d'autres modes de structures, et de contribuer, si peu que ce soit, à l'évolution historique du langage.

### **Sonate pour piano (1988)**

S.d.G. – Je vous propose une première illustration musicale avec votre *Sonate pour piano* de 1988<sup>4</sup>, sonate utilisant un mode non octaviant et une échelle de fréquence en quarts de tons. Voudriez-vous faire un commentaire ?

---

<sup>4</sup> *Sonate pour piano*, créée en 1988 par Jean-François Heisser à Radio Radio-France, durée 18', édition Ricordi.



A.B. – Entre la découverte de l'œuvre de Marina Scriabine, quand j'avais quinze ans, et cette sonate pour piano, il s'est passé beaucoup de temps, et cette sonate a été écrite à un stade assez évolué de ma réflexion sur les quarts de tons. C'était une expérience très intéressante d'écrire pour le piano, qui est l'instrument bourgeois par excellence, l'instrument « roi », et d'écrire en quarts de tons, mais le piano n'est pas fait pour ça. Il a fallu trouver des modifications de la structure de l'instrument ; il a fallu que j' imagine non pas de séparer le clavier en deux, c'est absurde, mais de construire des modes en quarts de tons qui soient complémentaires, c'est-à-dire que sur deux octaves on entende les vingt-quatre sons au lieu de douze . C'était la seule solution à peu près logique. Mais on entend que cela transforme l'instrument si ancien, si parfait en lui-même du point de vue de la structure, cela le transforme en autre chose, en un autre instrument, un peu différent... très différent, même. Et c'est ça qui rendait l'expérience intéressante [...].

Et il y a des choses que j'aime dans cette pièce qui a plus de vingt ans. Des choses qui me semblent plus intéressantes que les procédés utilisés. Ce sont des sortes de joies sonores, des effervescences du son, des jaillissements. Les questions de processus, les questions de composition et les questions de systèmes, cela existe, mais au fond n'intéresse que nous.

### **Entre 1967 et 1985**

S.d.G. – Comment ressentez vous votre parcours en rapport à votre première œuvre microtonale<sup>5</sup> datant de 1967, *Thrène 1* pour trio à cordes<sup>6</sup> et cette sonate pour piano composée en 1988 ? Pourriez-vous donner une indication sur cette évolution ?

A.B. – Difficilement, pour beaucoup de raisons. L'évolution d'un compositeur, ce sont des milliers d'heures de travail obstiné ; et finalement, quand on veut savoir comment cela se définit, quand on veut raconter l'histoire, hé bien il n'y a pas d'histoire. Seule l'histoire du vrai travail que l'on fait sur soi-même, que l'on fait sur le matériau que l'on a en face de soi, sur les modes de traitement que l'on va utiliser, sur le son, sur la forme. Tout cela, c'est un travail d'atelier : de l'intelligence, de la réflexion, de la sensibilité, de la mémoire, de l'imagination et du sens de la forme, etc...

### **La question de la rigueur**

A.B. – Je pense que l'on a besoin de la rigueur. Si la musique n'est pas rigoureuse, elle n'a pas lieu d'être. Si la composition musicale n'est pas rigoureuse, on ne sait pas de quoi on parle. On peut faire des jolies choses

---

<sup>5</sup> *Musique : habiter le temps*, p. 48 (le catalogue indique 1968 pour la composition de l'œuvre).

<sup>6</sup> *Thrène I*, trio à cordes, durée 10', (édition Jobert).

assez simplement, mais cela ressemble à de jolies fleurs qui s'en vont et ne repoussent pas souvent. La rigueur est importante, et tout le système musical un tant soit peu conscient et organisé, c'est d'abord l'exercice de la rigueur, même si cette rigueur passe par parfois par l'acceptation du hasard. Quels soient les modes d'expression de cette rigueur, c'est l'esprit qui doit être rigoureux et qui doit exercer un contrôle permanent.

Pour le *Deuxième quatuor*, il est dans sa première partie d'une rigueur absolue, et qui est peut-être exagérée (je crois qu'elle l'est, en fait) ; mais je devais passer par là et je ne regrette pas de l'avoir fait. La première partie de ce quatuor est un éventail complètement calculé à partir d'un certain nombre de données – à l'heure actuelle, on peut calculer cela instantanément à la machine, mais à l'époque j'ai fait tous les calculs à la main – et il fallait que chaque mode de hauteur et chaque mode de durée évolue d'une manière précise. Cette première partie est donc un peu abstraite, mais la seconde possède une rigueur totalement explosive et qui marche assez bien.

S.d.G. – Pourriez-vous, maintenant, nous parler des interprètes ? Il y a par exemple, Martine Joste qui a interprété votre sonate pour piano, le quatuor Arditi...

A.B. – Il faut effectivement parler des artistes qui jouent ces musiques « injouables », et qui les jouent superbement comme s'ils étaient la musique elle-même. J'ai entendu dire un jour par mon ami Gilbert Amy, qui dirigeait une œuvre de lui avec l'orchestre dont je faisais partie, une chose très simple et très belle: « Jouez ça comme si c'était de la musique ! ». Là est la vérité.

J'ai eu la chance de rencontrer quelques très grands interprètes, et qu'ils s'intéressent à mon travail. De ces rencontres sont nées bien des partitions. Par exemple, j'ai écrit une grande quantité d'œuvres pour, ou avec flûte, et pour orchestre de flûtes. Certes, la flûte est un instrument qui m'est très cher ; cependant, je crois que si Pierre-Yves Artaud jouait du trombone, c'est pour trombone que j'aurais composé toutes ces pièces. On n'écrit pas seulement pour un instrument, on compose pour des êtres humains qui font vivre ces instruments. C'est une des belles joies de ce métier.

### **Rapport texte-musique - relations avec l'œuvre de Marie-Claire Bancquart<sup>7</sup>**

S.d.G. – Il y a là quelque chose de différent : est-ce une forte émotion ? Une sorte de ressenti ? Est-ce que la musique est transformée par les mots ? Est-ce que les mots transforment la musique ? Est-ce que cette relation est tout à fait particulière. Il est assez rare que deux créateurs étant à ce niveau de production vivent ensemble. Pourriez-vous apporter des précisions ?

---

<sup>7</sup> Poète, romancière et essayiste, professeur émérite à la Sorbonne, Marie-Claire Bancquart est l'auteur d'une dizaine d'essais, de six romans et de près d'une vingtaine de recueils de poésie pour lesquels elle a reçu nombre de prix importants.

A.B. – Il ne s'agit pas d'une période de ma production, puisque les travaux avec les textes de Marie-Claire Bancquart sont très nombreux, et qu'ils ont commencé il y a près de soixante ans. C'est plutôt une question de mode de travail : lorsque l'on écrit avec des textes, on n'a pas la même attitude de créateur que quand on travaille seul : pas la même attitude de réflexion, de liberté dans la création des systèmes, le texte ordonne un certain nombre de choses, et je pense que l'utilisation d'un texte poétique, pour un musicien, implique une certaine responsabilité du musicien par rapport au texte. Tout d'abord de respecter, de prendre en compte la structure du texte. Il ne s'agit pas de « faire sa musique » en se servant d'un texte, mais de servir un texte en faisant de la musique. Ce travail n'est pas soumis aux mêmes réflexions, aux mêmes lois, aux mêmes méthodes et aux mêmes procédés que la musique dite « pure ». Vous qui avez longtemps suivi mes cours au Conservatoire, vous m'avez entendu souvent prêcher cette « bonne parole ». Je dois bien avouer que cela a été le plus souvent dans le désert !

Cela dit, le travail sur la poésie de Marie-Claire est différent de celui sur d'autres poèmes. Il y a une étape qui est inutile, c'est celle qui consiste à essayer de pénétrer dans un monde étranger. Bien entendu, ce n'est pas plus facile pour autant. J'ai écrit quelque part qu'à force de vivre ensemble il y avait entre nous une sorte de « gémellité du sens du temps ». Je le crois ; mais cela ne simplifie pas tout. Par exemple, les poèmes de Marie-Claire sont plutôt courts, alors que j'ai tendance à vivre dans un temps musical plutôt développé. Le rapport entre la poésie et la musique est grand, mais il s'agit d'un parallélisme, pas d'une ressemblance exacte.

S.d.G. – Je vous propose maintenant d'écouter un extrait d'*Icare*. Voudriez-vous introduire cette œuvre ?

A.B. - *Icare* me semble bien adaptée ici, compte tenu du nom de l'association (3icar), mais je n'en ai pas fait trois, je n'en ai fait qu'un. *Icare* est la deuxième partie du *Livre du Labyrinthe*, un cycle de deux heures composé d'œuvres de natures diverses écrites à propos du mythe du labyrinthe. Cette œuvre, *Icare*, a été écrite avec un poème écrit par Marie-Claire Bancquart auparavant, ce n'est donc pas une création commune ; elle n'a pas fait cela pour moi, elle m'a autorisé à le mettre en musique. Je le dis parce que dans le cycle, il y a une autre œuvre qui s'appelle *Meurtre* et qui est une sorte d'oratorio pour lequel elle a écrit le texte. Dans cette œuvre, la poète laisse volontairement sa place à la musique, ce qui n'est évidemment pas le cas pour *Icare*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Pour les questions concernant les rapports musique /texte, il est bon de se reporter au chapitre : À propos d'Appels d'être, page 71 de *Qui voyage le soir* (Inactuelles /Tschann, 2011).

## Procédés d'écriture (1990 – 2007)

S.d.G. – Nous allons donc revenir à cette autre phase. Nous sommes en 1990 avec un terme souvent utilisé par vous : l'« anamorphose » et qui est lié à un procédé d'écriture. Pouvez-vous expliquer ce procédé qui participe à l'élaboration de plusieurs œuvres ?

A.B. – C'est un système pictural qui m'a beaucoup plu : un calcul mathématique qui permet de former une image à partir d'une autre, cette dernière étant une image déformée de la première, et quand on la replie, on retrouve l'image originale. J'ai regardé beaucoup d'anamorphoses et j'ai toujours trouvé que l'image déformée était très belle en elle-même, comme une image abstraite. Je me suis dit : « Si on faisait une anamorphose à partir de la deuxième image, puis à partir de la troisième, jusqu'à l'infini ? ». L'infini arrive d'ailleurs à une ligne droite, une minuscule ligne droite. Il s'agit d'un procédé de calcul que je ne décrirai pas, car ce serait long et fastidieux. Disons que j'ai utilisé un procédé de ce type pour certaines œuvres.

C'est important pour moi car cela a été un procédé d'invention et d'organisation du temps extrêmement fertile et dont je me sers encore. Mais c'est un système comme un autre : on peut très bien écouter toutes ces musiques sans forcément penser à l'anamorphose et aux systèmes qui ont présidé à leur composition.

S.d.G. – Dans certaines autres œuvres, chaque partie instrumentale est autonome ?

A.B. – C'est ce qui va se faire avec le *Quatuor V*, que l'on va créer à Radio France au mois de mars prochain. On va entendre chacune des parties instrumentales seules, puis les quatre ensemble. Le but est que chaque partie doit être intéressante et suffisante en elle-même, et ce sont quatre formes musicales indépendantes et différentes qui se regroupent pour en faire une cinquième. C'est ce que j'ai appelé la « véritable polyphonie ».

S.d.G. – C'est une idée intéressante, et si je peux me permettre, par rapport à l'histoire de la musique, on peut rappeler une période qui correspond à des formes d'ouverture, de permutation de mouvements, d'œuvres dans l'œuvre, des œuvres mobiles... On pense notamment à la *Troisième Sonate* de Boulez ou au *Klavierstück XI* de Stockhausen : d'où vient cette idée de reproduire la même œuvre, dans sa durée, avec des parties différentes ? Cela vient-il indirectement de l'ouverture de la forme, non pas sous l'angle d'une technique musicale, mais davantage d'un lien esthétique, l'écoute « du même et du différent » ?

A.B. – Non, cela n'a rien à voir avec l'ouverture de la forme, et il ne s'agit nullement de reproduire la même œuvre avec des parties différentes. J'admire

beaucoup les œuvres produites selon ce concept, mais je n'ai personnellement pas d'intérêt pour cela : aucune de mes pièces n'est une « œuvre ouverte ». Mes formes sont définies, claires et terminées une fois que la composition est terminée – même si j'estime que l'on pourrait continuer, mais cela me regarde, celui qui l'écoute écoute une pièce finie. Ce n'est pas la question d'une certaine forme différente qui peut évoluer différemment. Elle ne peut pas être modifiée. C'est une conception qui est simplement celle de la polyphonie. La polyphonie est, au contraire du contrepoint, une superposition de choses différentes entre elles ; le contrepoint (canonique) fait coexister des formes du même objet. Et la polyphonie, pour moi, c'est faire coexister des objets différents : à partir du moment où l'on peut faire coexister des objets différents, on peut penser que chaque objet est suffisant. Mais cela n'a rien à voir avec la forme ouverte. Il n'y a absolument pas de ressemblance ni de répétition entre les quatre parties, elles n'ont rien à voir entre elles (du moins, quand on les regarde de loin).

S.d.G. – Pouvez-vous nous dire d'où vient cette idée ?

A.B. – Elle vient d'une visite à une rétrospective Francis Picabia, à New-York, je crois en 1962. J'y ai découvert une série de peintures appelée les *Transparences*. Dans ces toiles ou dessins, on voit plusieurs portraits ou plusieurs scènes superposés en transparence, chaque dessin étant parfaitement précis, et le tout formant une scène complexe et cohérente, différente de chacun des dessins. J'ai pensé alors qu'il s'agissait d'une véritable polyphonie. Il m'a fallu beaucoup d'années et de travail pour transcrire cela en musique.

### **La question des influences ou références – l'exemple de la cinquième symphonie**

S.d.G. – Dans votre ouvrage, vous citez des peintres comme Simone Martini<sup>9</sup>, Monsù Desderio<sup>10</sup>, Piero della Francesca<sup>11</sup>, Francis Picabia<sup>12</sup>. Votre troisième symphonie (1983) est écrite à partir d'un fragment de *l'Apocalypse* de Saint Jean. La *cinquième symphonie* (1992) fait référence au *Partage de midi* de Paul Claudel tandis que vous évoquez des musiciens comme Vicentino, Cavalieri<sup>13</sup>, Bach, Schubert, Beethoven, Berlioz, Mahler, Bruckner... Ce dernier semble

---

<sup>9</sup> né en 1284 à Sienne, mort à Avignon en 1344, peintre siennois, contemporain de Ambrogio Lorenzetti, élève de Duccio.

<sup>10</sup> Pseudonyme Monsù Desiderio : François de Nomé et Didier Barra, peintres nés à Metz à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et installés à Naples pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, « préfigure l'art des peintre surréalistes ».

<sup>11</sup> né entre 1412 et 1420 à Borgo San Sepolcro (aujourd'hui Sansepolcro) dans la haute vallée du Tibre en Toscane, meurt le 12 octobre 1492,. Notions de « polyphonie-polymorphie ».

<sup>12</sup> né le 22 janvier 1879 à Paris et mort le 30 novembre 1953 dans la même ville, peintre, graphiste et écrivain proche des mouvements Dada et surréaliste, « série de toiles transparences, deux sujets juxtaposés 1925 1927 ».

<sup>13</sup> Ces compositeurs ont fait des recherches sur les micro-intervalles à la Renaissance.

avoir influencé cette cinquième symphonie. Pourriez-vous évoquer la question des influences, particulièrement dans le cadre de cette symphonie?

A.B. – Effectivement, nous parlons des influences reçues, non reçues... Je n'attache pas vraiment d'importance à ce genre de choses, parce que les influences on en reçoit des milliards ; j'ai écouté et joué de la musique toute ma vie, et donc toutes ces œuvres m'ont influencé, forcément, en bien, en mal, avec ou sans passion.

Cependant, il y a un cas que je pense intéressant : montrer une influence très précise entre deux musiques qui n'ont pas grand-chose à voir entre elles, du point de vue stylistique et du point de vue de l'époque. J'ai entendu, il y a très longtemps pour la première fois, la septième symphonie de Bruckner (d'ailleurs je ne l'ai pas entendue, je l'ai jouée dans l'orchestre à ce moment-là). J'ai été extraordinairement saisi par le début de cette symphonie, qui est l'exposé d'un thème admirable, probablement le plus long que je connaisse (presque quatre minutes, ce qui est énorme pour l'exposition d'un thème). J'ai toujours eu une grande dévotion pour le début de cette pièce, et quand j'ai fait ma cinquième symphonie j'avais l'idée, pour la commencer, d'un grand exposé mélodique du même type ; je ne veux pas dire que ça se ressemble, mais il y a quelque chose dans l'idée qui est très proche, entre le petit essai que j'ai fait et la merveilleuse symphonie de Bruckner [...].

Nous sommes dans ce musée où passent les trois quarts de la planète, en train de parler, faire du bruit... et tout à coup se passe quelque chose d'inoubliable : je fais entendre la plus belle exécution possible de cette musique, par l'orchestre de Stuttgart, dirigé par Celibidache. Jamais je n'ai entendu un orchestre sonner aussi bien. Oui, il s'agit d'une influence, si vous voulez ; je dirais plutôt quant à moi que c'est la marque de ce que la culture a de plus profond, de plus enrichissant.

### **L'acte de créer**

S.d.G. – Nous arrivons maintenant au terme de cette présentation, et vous concluez votre ouvrage sur la notion de création. Je vous cite : « L'acte de créer est une manière de refuser, ou de moins de retarder la mort ». De quel mort s'agit-il ? « L'acte de créer » est-il un acte de résistance ?

A.B. – Cela ne nécessite pas forcément une explication. Il est vrai que lorsque l'on crée, on retarde la mort ; l'acte de créer est un acte vital évident, et quand je parle de « créer » je parle de la création artistique, et en l'occurrence musicale. Mais aussi créer de manière générale, aimer c'est aussi créer et retarder la mort. Au fond notre seul objectif c'est cela : nous sommes tous condamnés à la mort, mais nous essayons de la repousser. La musique, c'est une belle manière de repousser l'échéance, et c'est une de celles que je préfère.

S.d.G. – Vous poursuivez, à propos de l'oeuvre : « Si le point final est un moment de soulagement, c'est aussi un moment d'arrachement à un univers, à un monde complet et véritablement structuré, dans lequel le créateur a vécu des mois, voire des années, quelquefois aussi beaucoup moins de temps, mais dans tous les cas avec une terrible intensité ».

A.B. – Oui, je ne me rappelais pas avoir écrit cela, mais ce n'est pas mal du tout ! Et là je parle de l'acte de créer, c'est-à-dire très précisément et très matériellement de celui qui écrit quelque chose. Quand on est dans la composition d'une oeuvre quelconque, on est complètement intégré dans cette oeuvre, dans une tranche de temps et d'espace très précise, et on n'en sort pas tant que l'on travaille. Quand je dis que les compositeurs sont des autistes, c'est bien cela que je veux dire. Le travail de la composition d'une oeuvre, non seulement inclut une préoccupation constante, mais est inclus dans une préoccupation absolue. Et c'est aussi le monde entier pour le compositeur, à ce moment-là, il ne peut en sortir.

Il est vrai que lorsque l'on a mis un point final, c'est très soulageant parce que l'inclusion dans cet énorme souci est quelque chose de très dur à vivre. Mais le point final c'est aussi une chose très triste, parce que l'on quitte, comme on quitte le sein maternel – quelque chose de très désagréable pour un enfant – un lieu où on s'est fait soi-même, et c'est une séparation très dure. Et une fois l'oeuvre finie, tout à coup elle devient distante, étrangère... Je ne dis pas qu'elle soit forcément ratée, mais elle semble loin, et c'est triste.

S.d.G. – Peut-on parler d'un moment de dépression après l'écriture ?

A.B. – Oui, et il faut en commencer une autre tout de suite !

S.d.G. – Vous poursuivez encore : « Le désir de faire entendre son oeuvre peut être perçu comme un arrivisme ; je crois qu'il n'en est pas exactement ainsi, mais c'est plutôt une question de vie ou de mort ». Et si je peux me permettre un souvenir personnel, la première fois où je vous ai rencontré au Conservatoire de Paris, vous m'aviez posé la question : « Pouvez-vous vous passer d'écrire ? ». Comment abordez-vous cette question de la nécessité ?

A.B. – Ce que je voulais dire, c'était une chose assez pratique, finalement. Si un jeune compositeur peut faire autre chose que d'écrire de la musique, il faut qu'il le fasse. Je dis que ce métier, cette activité, cette profession doit être réservée uniquement à des gens qui sont totalement incapables de faire autre chose, parce qu'autrement ce n'est pas la peine<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Stéphane de Gérando remercie Alain Bancquart pour sa présence et sa générosité.

### Quelques références au sujet d'Alain Bancquart

Bancquart, *Qui voyage le soir*, Préface de Jean-Marc Chauvel, Paris, Inactuelles, 2011 (avec deux CD).

Bancquart, Alain, *Musique : Habiter le temps* (préface de Franck C. Yeznikian), Lyon, Symétrie, 2003.

Bancquart, Alain, « Un avenir pour la musique ? », *Nunc* (14), *Musique contemporaine : État des lieux / perspectives*, Clichy, Éditions de Corlevour, 2007.

Bancquart Alain, « Musique: imaginaire, combinatoire, Essai sur la composition en micro-intervalles », *Les cahiers du CIREM*, n°28-29, Tours, PUT, 1994.

Jedrzejewsky, Franck, « Alain Bancquart », *Dictionnaire des musiques microtonales*, Paris, L'Harmattan, 2003.

### Discographie

*Ma manière de chat*, Marie-Claire Jamet (harpe), Erato.

*Thrène I - Thrène II*, Trio à cordes de Paris, Sappho 1.

Symphonie n° 1, Orchestre National de France, Lief Segerstam (direction), Erato.

*Duo pour flûte et violoncelle*, Pierre-Yves Artaud (Iliue), Alain Meunier (violoncelle). Erato.

*D'une fougère bleue les veines*, Ensemble 2e2m, Paul Méfano (direction), CD Musidisc 240092.

*Épilogue*, Jérôme Voisin (clarinette), Pierre Morlet (violoncelle), CD SIMC 01.

*Étrennes*, Catherine Michel (harpe), CD Quantum 6919.

*Grande Mélodie*, Pierre-Yves Artaud, CD Musidisc 240092.

*Sonate pour flûte seule*, Pierre-Yves Artand (flûte), CD 2E2M 1004.

*Livre du Labyrinthe*, Mode Records, 2003, Textes de Marie-Claire Bancquart

Nicholas Isherwood, basse Ensemble Voxnova — Pierre-Yves Artaud, flûte — Carol Robinson, clarinette — Jérôme Voisin, clarinette — Pascal Gallois, basson — Claude Pavy, guitare électrique — Roland Auzet, cymbalum — Emmanuel Curt, percussion — Thierry Briard, percussion — Virginie Tarète, harpe — Martine Joste, piano — Sylvaine Billier, piano — Brice Pauset, piano — Pierre Morlet violoncelle (solo) — Frédéric Baldassaré, violoncelle — Romain Garioud, violoncelle — Florian Lauridon, violoncelle — Michel Poulet, violoncelle — Gérard Pape, projection sonore — Alain Bancquart, direction

Disques Mode (mode 120), 2003 [MFA] - Disque 1 : *Prologue, Icare, Labyrinthe – Miroir* / Disque 2 : *Solitude du Minateure, Meurtre, Épilogue*

Disques Inactuelles / Tschann, 2011

*Qui voyage le soir*, 2 c.d's :

*Transparences* d'après Francis Picabia 21'49, Sona Khochafian, Pierre Strauch.

*Sonate pour piano n°1*, 17'34, Martine Joste.

*Symphonie n°6 en souvenir de Louis Saguer* - 14'03, Orchestre de flûtes français, dir. Alain Bancquart.

*Sonate pour piano n°2*, 20', Martine Joste.

*Sonate pour piano n°3*, 14'50, Alain Neveux.

*Symphonie n°5*, Partage de midi, 64'20. Orchestre Philharmonique de Radio-France, dir. Roman Kofman, Pascal Saucy, baryton.