

Jean-Marc Chauvel<sup>1</sup>

## *Alain Bancquart*

La musique jouit d'une abstraction qui lui est propre. Elle organise ses labyrinthes dans des espaces dont toutes les dimensions ne sont pas immédiates. Dans son épaisseur, ce sont autant de strates ou de bifurcations possibles. La musique s'établit dans un univers qui est le sien, mais que notre sensibilité peut traverser plus vite que les savants calculs qui en établissent les fondations.

Alain Bancquart a consacré sa vie à l'exploration des espaces de la musique. En grande partie, ceux de ces espaces que l'on appelle « micro-intervalliques ». Il suivait en cela les traces de quelques grands précurseurs : Juan Carrillo, Yvan Wyschnegradsky, Alois Hába, dès le début du vingtième siècle. Cette face de la modernité musicale remettait en cause la limitation du système chromatique lui-même, et énonçait des horizons infinis, qui s'étendaient, si l'on peut dire, à perte d'ouïe. Les échelles dressées dans l'immensité lisse du *continuum* sonore par des siècles de tradition musicale s'étaient fossilisées en occident sur le tempérament égal à douze sons, dont on explora de plus en plus, à partir du diatonisme initial, les limites, limites qui furent atteintes dès le début du vingtième siècle avec le dodécaphonisme. L'« ultra-chromatisme » promettait donc une possibilité de repousser ces limites et de poursuivre cette trajectoire de l'occident dans l'exploration des possibilités de l'univers sonore. Pourtant, l'incertitude sur les capacités de discrimination de notre oreille, et, derrière les possibilités de l'organe de la perception, l'incertitude sur notre faculté à identifier et à reconnaître des catégories musicales autonomes, et pas seulement des objets familiers vus à travers un miroir déformant, jetait un trouble sur la taille réelle du nouveau continent. L'esprit n'effaçait-il pas lui-même les vertiges qu'il s'était conquis ? S'agissait-il d'un continent disparu, dont la musique orientale semblait avoir conservé la maîtrise en tout cas sur le plan mélodique, dans le souvenir d'antiques modes ? Le bénéfice d'inconnu ne risquait-il pas de disparaître purement et simplement dans la *couleur* de l'harmonie ? Et la vraisemblance troublante de ces harmoniques, onzième et treizième, qui correspondent à la partition des tierces mineures entourant la quinte dans l'ordre des harmoniques, introduisant

---

<sup>1</sup> Jean-Marc Chauvel est compositeur et musicologue. Il est chercheur au CRLM (Paris IV) et à l'Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (Paris I – CNRS) et membre du conseil d'administration de la Société Française d'Analyse Musicale. Il a publié plusieurs essais (*Esquisse pour une pensée musicale ; Analyse musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles*) aux éditions L'Harmattan ainsi que des ouvrages collectifs (*L'espace : musique / philosophie* avec Makis Solomos ; *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* avec Fabien Levy). Il a participé à la fondation de la revue *Filigiane* ainsi qu'à celle de la revue en ligne *Musimediane*.

la division du ton en quarts bien avant les harmoniques 31 et 33 qui divisent le demi-ton, n'étaient-elle qu'une fausse piste pour prolonger la logique ramiste au-delà de son domaine de validité ? La question des micro-intervalles n'a guère été posée au vingtième siècle de façon harmonique, si ce n'est dans la restriction de l'énoncé spectral. La combinatoire des accords accessibles, explorée dans un premier temps par Alois Hába, s'est vite révélée trop considérable, en l'absence de toute hypothèse de structuration fonctionnelle, pour permettre le déploiement d'une théorie adéquate. Et c'est l'absence de cette théorie harmonique qui explique en grande partie les difficultés rencontrées par les compositeurs qui ont travaillé le problème des micro-intervalles à la fin du vingtième siècle. L'autre partie était, bien entendu, liée aux lacunes de l'instrumentation, qui laissaient beaucoup d'instruments dans l'embarras. Les cordes, que la tradition n'avait frettées que très timidement à l'époque des violes de gambe, étaient plus à même que les autres instruments d'accéder à cet univers. Encore fallait-il les entendre, et ne pas les noyer dans la manie du vibrato. Elles pouvaient, qui plus est, s'appuyer sur des « scordaturas », c'est-à-dire des systèmes d'accord particuliers. Alain Bancquart, qui fut lui-même altiste, savait parfaitement les difficultés de justesse et les possibilités des échelles micro-tempérées sur le manche des instruments à archet. Les vents, en tout cas ceux que l'histoire a pourvu d'un système de clefs sophistiqué, ont trouvé des solutions, pas toujours très homogènes, mais globalement satisfaisantes, pour accéder à ces « sons intermédiaires », par des doigtés de fourches ou des combinaisons de clefs. Les cuivres ont de nombreuses possibilités de modifications de l'accord, à commencer par les sons bouchés du cor, et avec la souplesse des coulisses. Comme sur le manche des violons, la justesse demande beaucoup aux repères de l'oreille. Les percussions n'ont souvent qu'un rapport indéterminé à la hauteur. Les instruments qui sont les plus délicats à convertir à l'univers des micro-intervalles sont donc ceux qui prévoient un clavier, c'est-à-dire une corde, un tuyau ou un résonateur spécifique pour chaque note émise. Il n'y a pas de possibilité d'augmenter la densité de sons par octave sans augmenter le nombre de touches, sauf à se contenter de quelques désaccords partiels, souvent délicats à pratiquer, et se limiter à des échelles modales spécifiques. Même si l'on a pu construire, à la suite de Carrillo, des instruments adaptés, la question de l'adéquation des claviers reste entière. La superposition de deux instruments décalés d'un quart, ou de trois décalés d'un sixième de ton, pose quant à elle des problèmes de cohérence de phrasé entre les interprètes. La possibilité de désaccorder les 88 cordes d'un piano ne va pas de soi, mais cela devient carrément impossible avec les milliers de tuyaux d'un orgue d'église. Quand Alain Bancquart écrit un pièce pour deux orgues en quart de ton, il faut confronter l'orgue du conservatoire avec son ersatz électronique. Il faut imaginer alors la musique avec — malgré — au-delà de — la différence de timbre. L'avènement de la lutherie électronique aurait pu paraître la panacée : elle permet

en effet la synthèse de toutes les fréquences imaginables. Pourtant, on ne peut pas dire que son importance ait beaucoup dépassé l'usage privé du compositeur, dans l'aide à la composition fournie par l'informatique. Il est même peut-être caractéristique que l'introduction de la synthèse électroacoustique dans l'œuvre d'Alain Bancquart précède à peine la réintroduction des demi-tons. Comment comprendre, qui plus est, que ce retour, longtemps considéré comme une régression inenvisageable par le compositeur, soit le résultat, comme il s'en explique lui-même (cf. p. XXX), d'une erreur involontaire de manipulation informatique ? Cette boucle qui se referme n'est-elle pas le signe que les enjeux de la musique transcendent largement les espaces dans lesquels elle s'explique ? Ou n'est-ce pas justement parce que la théorie musicale a failli pour l'instant à expliciter les spécificités fonctionnelles des espaces micro-intervalliques que ceux-ci se résolvent dans d'autres catégories musicales, textures, plasmas, iridescences, aussi fascinantes que la surface mouvante de la mer sous la lumière du soleil ?...

Ce n'est pas le moindre mérite de la musique du vingtième siècle que d'avoir mis en lumière ces autres versants du phénomène musical. Mais la musique d'Alain Bancquart n'a à aucun moment lâché la bride de deux problèmes fondamentaux de l'écriture musicale : celui de la mélodie, et de son rapport au texte, et celui de la polyphonie, et de son rapport au mythe. Ce sont ces enjeux que nous voudrions modestement explorer dans ce texte, car ils sont peut-être la part la plus impensée de la composition contemporaine.

## 1. Le fantôme de la polyphonie dans la musique occidentale savante du vingtième siècle.

« Ce n'est pas par l'effet d'une fantaisie que je me suis consacré à ce travail, » écrit Alain Bancquart à la fin de l'introduction à son essai publié en 1993 dans le numéro des cahiers du CIREM qui lui est consacré, « mais parce qu'une réflexion sur l'histoire et l'évolution du langage musical, commencée alors et continuée depuis, m'y a véritablement obligé ».<sup>2</sup> Le compositeur n'est pas quitte de la situation historique qui est la sienne ni des caractéristiques du langage musical qui lui est proposé par la société au sein de laquelle il établit son œuvre. Ainsi la dialectique entre modernité et tradition est toujours active pour un créateur, et ceci d'autant plus que certains aspects de son travail explorent des territoires profondément novateurs. Le compositeur écrit lui-même : « [...] cette volonté de renouvellement de la matière musicale s'est trouvée confrontée à la nécessité de renouer avec le fil d'une certaine tradition ».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Alain Bancquart, *Cahiers du CIREM*, numéro 28-29, juin-septembre 1993, p. 9.

<sup>3</sup> id. p. 15

Il est important ici de situer le problème spécifique de la polyphonie dans le champ des techniques musicales modernes. Il n'est absolument pas anodin que l'œuvre intitulée *Polyphonie X* composée par Pierre Boulez en 1950-51 et créée avec un considérable scandale à Donaueschingen en 1951 ait été retirée du catalogue de l'auteur. Cette œuvre faisait appel à des séries de vingt-quatre quarts de ton, ce que Boulez a considéré comme une « exagération théorique »<sup>4</sup>. Contrairement au *Visage Nuptial*, écrit dès 1946-1947, et qui comprenait des quarts de ton dans trois de ses parties, *Polyphonie X* n'a jamais fait l'objet d'une réécriture, même si celle-ci avait été envisagée par l'auteur. Alain Bancquart raconte, dans *Musique : habiter le temps*<sup>5</sup>, comment la rencontre avec la partition originale de cette pièce trouvée par hasard, au début des années soixante, chez un bouquiniste, devait déclencher sa vocation de compositeur. « La lecture de cette musique me fit comprendre que c'était là le chemin qui devait être le mien ».<sup>6</sup> Quelles étaient les causes de cette « impossibilité » de la polyphonie dans l'univers des 24 quarts de ton ? « Si l'on convient qu'il est difficile pour l'auditeur et même pour l'interprète de mémoriser les douze termes de la série traditionnelle », explique Alain Bancquart dans une note, « cette mémorisation devient complètement aléatoire pour les 24 sons ». La problématique est donc en partie liée aux capacités de la perception, ce que des psychologues comme Robert Francès n'ont pas manqué de souligner. Adorno écrivait ainsi, au sujet de la continuité mélodique mise à mal dès Wagner : « Dans la musique traditionnelle, grâce au soutien des degrés harmoniques que tout le monde connaissait, le « fil rouge » du déroulement était d'une certaine façon facile à suivre [...]. Mais aujourd'hui, le fil rouge fait tout bonnement problème quand on veut restituer une œuvre. [...] la cohérence de la mélodie peut se perdre dès la quatrième mesure d'un thème et l'auditeur peut se mettre à nager, éprouvant le sentiment que le déroulement musical est contingent, ce dont il accuse la composition. Les compositions modernes complexes sont constituées d'innombrables cas de ce type [...]. » Et il poursuivait, en faisant plus explicitement référence à la polyphonie : « Les angoisses que procure la nouvelle polyphonie, ainsi d'ailleurs que les pièces vraiment polyphoniques de Bach, ne sont pas moindres. Plus les voix autonomes qui se font entendre simultanément sont nombreuses, plus il est indispensable de les distinguer clairement les unes des autres jusqu'à ce qu'elles contrastent plastiquement. Schoenberg était si conscient de la difficulté à parvenir à ce résultat que, relativement tôt déjà, il introduisit des indications spécifiques concernant voix principales et voix secondaires, afin qu'on distingue

---

<sup>4</sup> Peter Stacey, *Boulez and the Modern Concept*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1987, p. 62.

<sup>5</sup> Alain Bancquart, *Musique : habiter le temps*, Symétrie, Lyon, 2003.

<sup>6</sup> *Id.* p. 48.

bien ce qui est au premier plan, ce qui est également important mais néanmoins secondaire, et ce qui est vraiment en retrait. »<sup>7</sup>

Tout le problème de la polyphonie serait donc de comprendre comment nous pouvons tenir simultanément en conscience des termes musicaux différents et identifiables. La musique sérielle cherchait à préserver la polyphonie dans les fondements de l'écriture, non sans mal, du fait de la difficulté d'identification des séries elles-mêmes. Anton Webern, dont l'œuvre devait devenir l'emblème et peut-être déjà la condensation des recherches sérielles, était un grand connaisseur de la polyphonie du début du seizième siècle (il a rédigé une thèse sur les *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac). Ce n'est pas un exemple isolé. Ainsi, le compositeur italien Bruno Maderna, et celui qui fut son élève et son ami, Luigi Nono, ont-ils étudié attentivement, sous l'influence de Malipiero, le contrepoint de la musique ancienne. « Dans les *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg* de Nono – son opus n. 1, de 1950 – », écrit Nicola Verzina dans son *Étude historique et critique* sur Bruno Maderna, « [...] l'utilisation de procédés canonique [permet] à Nono de se rattacher à la dernière production webernienne. » Et il poursuit : « Aussi, dans *Polifonica-Monodia-Ritmica* (I et III) et dans *l'Épithaphe auf F. G. Lorca* (I, II et III), l'application des procédés contrapunctiques est-elle fondamentale : à partir de petites cellules composées d'un nombre limité de sons, ces procédés sont capables de générer des structures progressivement plus complexes ».<sup>8</sup> Mais cette complexité ne tarde pas à devenir problématique, au point que dans sa critique de la musique sérielle publiée en 1955 dans les *Gavesaner Blätter*, Iannis Xenakis constate : « La polyphonie linéaire se détruit d'elle-même par sa complexité actuelle. Ce qu'on entend n'est en réalité qu'amas de notes à des registres variés. La complexité énorme empêche l'audition de suivre l'enchevêtrement des lignes et a comme effet macroscopique une dispersion irraisonnée et fortuite des sons sur toute l'étendue du spectre sonore. Il y a par conséquent contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu, qui est surface, masse. ». De ces prémises, Xenakis tirera les conclusions personnelles que l'on sait : « Cette contradiction inhérente à la polyphonie disparaîtra lorsque l'indépendance des sons sera totale. En effet, les combinaisons linéaires et leurs superpositions polyphoniques n'étant plus opérantes, ce qui comptera sera la moyenne statistique des états isolés de transformation des composantes à un instant donné. [...] Il en résulte l'introduction de la notion de probabilité, qui implique d'ailleurs dans ce cas précis le calcul combinatoire. »<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Figures sonores (écrits musicaux 1)*, (Traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín), Contrechamps, Genève, 2006, p. 34-35.

<sup>8</sup> Nicola Verzina, *Bruno Maderna, Étude historique et critique*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 31.

<sup>9</sup> Iannis Xenakis, « La crise de la musique sérielle », repris dans *Kéleütha. Écrits*, L'Arche éditeur, 1994, p. 40-42.

Néanmoins, on trouvera fréquemment chez Xenakis, en particulier dans certaines œuvres tardives, des moments polyphoniques tout à fait étonnants. Par exemple le début de *Plektó*(1993) est parfaitement révélateur d'une forme de contrepoint linéaire dont l'essence est manifestement polyphonique :

The image shows a musical score for the first two measures of *Plektó* (1993) by Iannis Xenakis. The score is in 4/4 time and features a complex polyphonic texture. The instruments shown are Flute, Clarinet, Percussion (Bongos, Toms, G.C.), Piano, Violin, and Viola/Cello. The Flute and Clarinet parts are marked 'legato' and 'f'. The Piano part has 'legato' markings and 'f' dynamics. The Violin and Viola/Cello parts are marked 'legato' and 'ff'. The Percussion part is marked 'Bongos', 'Toms', and 'G.C.'.

Ex. 1. Les deux premières mesures de *Plektó* (1993) de Iannis Xenakis (éditions Salabert).

Ce type d'écriture n'est pas sans rappeler certains passages de Messiaen, par exemple les « sept anges aux sept trompettes » que l'on trouve aux chiffres 8, 67 et 78 des *Couleurs de la cité céleste* :

67 **Modéré** Alleluia du 8<sup>e</sup> dim. après Pentecôte  
 (♩ = 108)

1<sup>re</sup> Trp.  
 2<sup>e</sup> Trp.  
 3<sup>e</sup> Trp.  
 1<sup>er</sup> Cor.  
 2<sup>e</sup> Cor.  
 3 Trbn.  
 Trb. basse  
 Cenc.  
 Gongs

les 7 Anges aux 7 trompettes

à 3

1<sup>er</sup> Gong *mf*

A.L. 23.622

Ex. 2 : Les 7 Anges aux 7 trompettes des Couleurs de la cité céleste (1963) d'Olivier Messiaen (éditions Alphonse Leduc.

La différence la plus évidente est sans doute au niveau du rythme, Messiaen conservant ici la sensation d'une pulsation. Mais la conduite des voix semble dans les deux cas totalement indépendante de toute résultante verticale. Messiaen trouvera sans doute l'expression la plus poétique de cette idée de polyphonie vraie, dans la métaphore naturelle de la superposition du chant des oiseaux. On en trouve un très bel exemple au chiffre 81 des *Couleurs de la cité céleste*, mais aussi dans l'*Épode* de *Chronochromie* ou encore dans le *Saint François d'Assise*.

## II. De la polyphonie dans l'œuvre d'Alain Bancquart.

Dans le chapitre qu'il consacre à la polyphonie dans *Musique : habiter le temps*, Alain Bancquart décrit comment cette interrogation fondamentale a été le moteur d'une partie importante de son travail récent. « La musique est le seul art », écrit-il, « qui permette de dire deux ou plusieurs choses à la fois. » Et il se reprend immédiatement en donnant un exemple particulièrement significatif : « Du moins, je le pensais avant d'avoir « rencontré » aux États-Unis, au tout début des années 1970, une série de toiles de Francis Picabia intitulées les *Transparences*. Ce sont des œuvres très troublantes, peintes entre 1925 et 1927, qui comportent deux sujets juxtaposés. Par exemple, deux portraits de femmes, dessinées et

peintes dans des attitudes différentes. »<sup>10</sup> L'effet de superposition d'image était présent dans les années dix-neuf cent vingt grâce aux outils de réalisation cinématographique.<sup>11</sup> L'effet est d'autant plus saisissant qu'il entre en conflit avec la grammaticalité de la lecture de l'image, pour dégager un autre niveau de conscience. Cet effet de dédoublement de l'inscription du réel sera possible dès les années cinquante grâce à la bande magnétique multi-piste. Cette évolution technique permettra pour le son bien d'autres possibilités de polyphonie « brute ». On peut se souvenir par exemple des pistes superposées de la première partie du *Requiem pour un jeune poète* (1968) de Bern Alois Zimmermann. L'impact visuel de l'œuvre de Picabia reste présent à l'esprit d'Alain Bancquart, et revient à la surface vers le milieu des années quatre vingt. « Je commençais », écrit-il, « à penser à un type de polyphonie qui soit une véritable coexistence entre différents objets et non un contrepoint multipliant des lignes plus ou moins dépendantes les unes des autres. Le souvenir des toiles de Picabia me fit penser qu'il était possible de superposer des formes et non des voix et que leur existence propre, sans disparaître, laisserait apparaître une macroforme, en quelque sorte, une forme synthétique. »<sup>12</sup> La « polyphonie des formes » trouve une première réalisation dans *Cérémonial V* (1985) pour récitant, flûte et trio à cordes. Mais il apparaît vite à l'auteur que la différence de nature entre les intervenants crée un « rapport de hiérarchie ». La pièce résultante « sonne comme un enrichissement », sans doute du fait de la prédominance de la voix dans la sphère perceptive, et de fait, la notion de polyphonie devient incompatible, comme elle l'est historiquement, avec celle d'accompagnement. C'est tout le rapport forme sur fond qui est en cause : pour qu'il y ait réellement polyphonie, il faut pouvoir tenir deux propos équivalents sur un même plan. C'est à l'occasion du cycle du *Livre du Labyrinthe*, qu'Alain Bancquart va donner une première solution plus conforme dans son résultat sonore à l'idée visée, avec la superposition, dans le prologue, des pièces A : *Portrait de Minotaure, avec Labyrinthe* (1997) pour Viole d'amour et *Fagott*, et B : *Jeux de monstre* (1997) pour clarinette, viole d'amour, violoncelle. L'équilibre des formations permet d'obtenir en effet une meilleure fusion instrumentale, limitant le risque d'un plan dominant d'un point de vue perceptif. Mais de l'aveu même du compositeur, c'est avec *Transparences [Ricerca III]* (2002), hommage à Francis Picabia, que le compositeur réalise ce qu'il considère comme « le point le plus avancé de la « véritable polyphonie » dans le cours actuel de [son] travail », en superposant deux œuvres composées précédemment : *Dans le rêve d'Ariane* (2001) pour violon, et *...Vous devenez une île heureuse...* (écrite en 1997 pour viole d'amour). La pièce

---

<sup>10</sup> Alain Bancquart, *Musique : habiter le temps*, Symétrie, Lyon, 2002, p. 85.

<sup>11</sup> On peut le trouver également dans les premières sculptures en fil de fer de Calder, quand elles se superposent à leur ombre.

<sup>12</sup> *Id.*



résultante sera pour violon et violoncelle, et impliquera donc une deuxième version de ...*Vous devenez une île heureuse...* (2002).

La question reste bien évidemment celle du fonctionnement musical d'une telle possibilité de superposition. Comment permettons-nous à cette impossibilité naturelle de percevoir deux figures, c'est-à-dire deux *identités* autonomes, simultanément, de se réaliser ? Comment pouvons nous concevoir la *coprésence* de deux entités dans un même lieu ? La convention picturale du trait, qui, dans le cas de Picabia, permet cette illusion, correspond sans nul doute à celle de la ligne mélodique, qui est le mode d'écriture instrumentale caractéristique de l'œuvre d'Alain Bancquart. Dans les grands principes énoncés par la *Gestalt*, il y a celui qui permet de grouper ensemble des entités en fonction de leur « proximité », notion à laquelle on a pu donner un sens spatial mais aussi temporel. Ce moment de « densité » est à proprement parler le moment où la ligne affirme son caractère, prend son indépendance, affirme une énergie qui lui est propre. Dans une écriture mélodique, le moment où s'exprime l'intervalle est ainsi un moment privilégié, et cela d'autant plus, en réalité, que l'intervalle est important. Les tournures particulières de chacun des instruments peuvent trouver des moments d'expression indépendantes, alternant densité mélodique et notes tenues.

Ex. 3 : Alain Bancquart, *Transparences* (2002), hommage à Francis Picabia, mesures 22 à 24.

Cette forme « dialoguée » peut laisser la place à une intrication plus importante, à la fois en termes de registre et de mélange rythmique. La différence de timbre entre les deux instruments, modelée par les dynamiques, peut alors s'avérer insuffisante pour séparer clairement les flux.

Ex. 4 : Alain Bancquart, *Transparences* (2002), hommage à Francis Picabia, mesures 81 à 83.

Enfin, dans les passages où les instruments utilisent leur potentiel polyphonique (les instruments à corde peuvent jouer deux, voire, sous certaines conditions, trois notes

simultanément), la texture résultante du « choral » à quatre voix, donne à entendre une totalité harmonique sans doute encore plus difficile à démêler, en particulier dans les cas, comme pour le violoncelle à la mesure 62, où il y a un passage de corde.

Ex. 5 : Alain Bancquart, *Transparences* (2002), hommage à Francis Picabia, mesures 58 à 63.

On ne perçoit pas, sans doute, de logique directement contrapunctique dans l'écriture d'Alain Bancquart, dans le sens où la conduite des voix viendrait à être gouvernée par une logique harmonique locale, dans le sens où il y aurait une prise en compte de la spécificité des rapports induits par la simultanéité. S'il y a une logique harmonique, elle est portée, éventuellement, par le comportement modal de la mélodie, par la systématique d'une échelle spécifique, une telle logique ne pouvant s'exprimer que sur un terme temporel assez important. Mais bien souvent, ce qui s'exprime sur le long terme, c'est plutôt une exploration micro-tonale relativement localisée, entrecoupée par des sauts de registre qui la mettent en valeur, comme si la mélodie elle-même pouvait devenir polyphonique.

Ex. 6 : Alain Bancquart, *Transparences* (2002), hommage à Francis Picabia, partie de violon extraite de *Dans le rêve d'Ariane pour violon seul* mesures 19 à 24. (Les notes tenues soulignées en noir sont dans un registre très proche).

Ces remarques permettent de comprendre à quel point le jeu de la polyphonie est complexe et qu'il convoque des registres multiples que nous sommes encore loin d'avoir décrits exhaustivement. On peut s'interroger cependant sur les raisons qui rendent possible ce « miracle » de la naissance d'une nouvelle pièce par la superposition de deux anciennes. Il faut manifestement chercher ces raisons dans la nature même de la mélodie, forme qu'Alain Bancquart a pratiquée peut-être plus qu'aucun autre compositeur contemporain, allant

jusqu'à lui donner des extensions inédites : la *Grande Mélodie* (1988) pour flûte seule, dédiée à Pierre-Yves Artaud, dure quatorze minutes ; *Ricercar II* (1994), pour deux violoncelles, peut être joué en séparant les deux parties, ce qui représente vingt minutes de solo, et bien sûr *Ricercar III (Transparences)*, dont nous venons d'observer quelques fragments. L'idée implicite de nombre d'œuvres récentes du compositeur est d'envisager la polyphonie elle-même comme un labyrinthe dont la mélodie serait le fil. Cela nous conduit à interroger plus avant le projet musical porté par cette technique si particulière du style d'Alain Bancquart.

### III. De la mélodie comme fil d'Ariane.

« Moderne, Alain Bancquart l'est aussi parce qu'il n'a pas renoncé à modifier le cours des choses. Bancquart appartient à la lignée des compositeurs pour qui la musique consiste à s'émanciper du mythe, sans égard particulier pour les nostalgies originaires ». <sup>13</sup> On peut lire dans ces lignes d'Hugues Dufourt, qui fut son complice dans la fondation du C. R. I. S. S. (Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore), un des enjeux majeurs de la musique d'Alain Bancquart : extraire la modernité des mythes qui la gouvernent. La mélodie est sans aucun doute le « fil d'Ariane » de cette délicate problématique. Alain Bancquart fait très souvent référence à la mythologie dans son œuvre, et en particulier au mythe du labyrinthe, dans le rapport qu'il entretient avec le problème de la polyphonie tel que nous l'avons envisagé, et dans l'exégèse moderne qu'en a donné Julio Cortázar .

Qu'on puisse voir dans la ligne mélodique un « fil » est conforme à une vieille métaphore. Le mot « ligne » est déjà là pour l'attester. Replaçons-nous dans les conditions même du musical, à un instant de ce son qui se déroule. Le choix fondamental est de continuer tel quel, ou de changer de son. La décision n'est pourtant pas une simple fantaisie de l'instant, même si elle peut paraître telle. Elle est notifiée par un ordre supérieur, exactement comme pour celui qui avance dans le labyrinthe. La durée de son avancée, et la direction de sa bifurcation sont données par le tracé du labyrinthe, par la définition que le labyrinthe établit de l'univers des possibles, et bien sûr par la téléologie qui gouverne son issue, qu'elle soit en son centre ou à sa périphérie. La ligne mélodique est ainsi astreinte à une conduite qui est très éloignée de la totale liberté, même si elle peut donner l'apparence du chaos, comme le labyrinthe peut évoquer le désordre de l'Univers, et l'expérience initiatique de la traversée d'un tel désordre.

« Schoenberg et son école (ses deux élèves qui comme créateurs l'égalent en importance sont A. Berg et A. Webern) c'est l'incarnation du principe atonal. Mais faute de conception

---

<sup>13</sup> Hugues Dufourt, « Alain Bancquart, la forme et le fond », in *Cahiers du CIREM*, numéro 28-29, *op. cit.* p. 171.

spatiale profonde, cet atonalisme porte un cachet tout à fait particulier qui est un mélange d'audace et de conservatisme. »<sup>14</sup> Ces mots d'Ivan Wyschnegradsky, extraits de son livre *La loi de la Pansonorité*, préparent aux constatations suivantes : « Ce qui caractérise l'atonalisme schœnbergien, c'est la conception essentiellement polyphonique du tissu sonore. Le principe naturel une fois supprimé, il semble qu'avec lui soit supprimé le principe harmonique lui-même, comme si « naturel » et « harmonique » se confondaient, ce qui relève d'une mentalité « pré-tonale ». L'harmonie est la résultante de la marche des parties comme à l'époque modale. »<sup>15</sup> Wyschnegradsky rend compte dans ce texte de ce qu'il appelle la « crise de conscience » de la musique atonale, pour laquelle la « structure uniforme et « a-structurale » de l'échelle chromatique ne donne aucun point d'appui constructif concret et mène directement à l'arbitraire ». La série serait donc le résultat de cette tentative de donner un « sens », par la fixation de la suite des intervalles, à ce qui pouvait se perdre dans l'uniformité chromatique. C'est une première tentative de fil d'Ariane...

La définition de la mélodie est donc celle de la prise de possession de l'espace par celui qui l'habite, ou plutôt, pour reprendre la terminologie d'Alain Bancquart, par celui qui « habite le temps » : le musicien. Cette prise de possession connaît un moment privilégié : celui où s'exprime l'intervalle. Wyschnegradsky avait parfaitement vu l'équivalence conceptuelle entre l'ordre spatial et l'ordre temporel. L'exemple 45 (p. 222) de *La loi de la Pansonorité* met explicitement en rapport la répartition spatiale des accords sur l'axe fréquentiel et la conformation rythmique de l'axe du temps. C'est ainsi que l'analogie entre les rapports de fréquence et les rapports de subdivisions temporelles conduisent à parler par exemple d'« octave rythmique » pour la superposition de croches et de noires. Au micro-chromatisme sur l'ordre des hauteurs doit donc correspondre un micro-chromatisme sur l'ordre du temps, du moins si on conserve cette exigence de « cohérence » que la modernité musicale n'a eu de cesse de revendiquer. La conduite de la voix devra donc se situer dans cette appréciation d'une temporalité qui neutralise la pulsation (un « temps lisse » aurait dit Boulez), dont Alain Bancquart poussera très loin la logique d'émancipation du temps pulsé, maintenu bien souvent par les exigences pratiques de la notation mensuraliste et l'impossibilité qui lui est propre d'une subdivision multiple du temps. D'ailleurs l'écoute attentive des mélodies micro-tonales du compositeur comprend pour l'auditeur deux moments : un moment d'incertitude, où l'étrangeté des intervalles et l'imprévisibilité temporelle joue tout son rôle, et un moment d'intégration de cet « aléa » dans une totalité cohérente mais impossible à déterminer.

---

<sup>14</sup> Ivan Wyschnegradsky, *La loi de la Pansonorité*, Contrechamps, Genève, 1996, p. 92.

<sup>15</sup> *Id.*

Il y a pourtant une raison profonde à cette étonnante familiarité, et Alain Bancquart en a donné récemment une illustration particulièrement révélatrice. En observant avec les outils informatiques de description des enregistrements, pour la composition des *Musipoèmes*, la rythmique de la véritable parole, il a eu l'impression très forte de retrouver le monde rythmique qui est le sien. « Mon émotion et ma joie ont été grande », confie-t-il, « quand j'ai découvert que les séries de rythmes composées par la parole du poète étaient très proches des schémas de durées que j'utilise en général pour ma musique ».<sup>16</sup> Il est fort probable que l'étude des micro-inflexions de la voix parlée auraient pu mener à une constatation similaire pour le monde des micro-intervalles. Dès lors, on comprend mieux la nature de cette étrange familiarité qui interpelle l'auditeur dans la durée des pièces d'Alain Bancquart. Ce qui s'y déploie, c'est le prototype même du langage, dans l'essence de son accès fluide à tous les intervalles, de temps et de hauteur, à toutes les nuances... Mais ce langage sous-jacent se trouve comme mis à distance et magnifié par l'abstraction musicale. Le labyrinthe est celui du système complexe de la langue, et la mélodie, conformément à l'interprétation de Cortázar, est un message d'amour secret d'Ariane — la poétesse — pour le minotaure, son frère.

#### IV Le texte et l'émancipation du mythe

Peut-être que la pièce qui illustre le mieux le souci d'émancipation du mythe relevé par Hugues Dufourt, est la deuxième du *livre du labyrinthe: Icare* (1996), monodrame pour baryton et cinq violoncelles. La partition impose aux instruments une scordatura hors normes.

insérer image

*Ex. 7. Scordatura des Violoncelles IV et V dans Icare (1996)*

Cela impose une double notation, pour l'oreille et pour les doigts, tout au long de la partition. Une telle scordatura est en fait nécessaire pour permettre la réalisation de certaines double-cordes. Mais on peut aussi y voir un geste fort pour échapper à la prégnance du système d'accord conventionnel, intimement lié à la puissance des quarts pour l'harmonie fonctionnelle. Métaphoriquement, c'est une manière d'échapper à l'architecture du père, ce en quoi consiste précisément l'acte d'Icare.

La complicité de l'œuvre d'Alain Bancquart avec la poésie de Marie-Pierre Bancquart est celle de toute une vie. « Peut-être », écrit Alain Bancquart, « [...] la vie en commun produit-elle des parentés de structures mentales. Peut-être [...] la fréquentation constante de

---

<sup>16</sup> Dans cet ouvrage, p. XXX(47)

la poésie de Marie-Claire, comme la fréquentation de ma musique par elle, a-t-elle institué chez nous une sorte de gémellité du sens du temps ? »<sup>17</sup> Le deuxième volet du *livre du Labyrinthe* met en avant presque toutes les possibilités de combinatoire d'une voix soliste (un Baryton) et l'ensemble instrumental qui l'accompagne, le soutient, le met en scène (l'ensemble de cinq violoncelles). Il y a certes entre la voix et les instruments une communauté de registre. Mais le rapport architectural de la continuité du prosodique et du musical est d'abord un rapport sémantique. Ce n'est pas qu'une coïncidence si c'est un solo de violoncelle qui succède à ces mots : « *Prend espace Espace solitaire avec un élan vers celui qui ne peut pas être en ses fatigues et lieux nuls* », et s'enchaîne à ceux-ci « *Il marche dans l'espace du dedans* ». Dans un tel contexte poétique, ce solo ne manque pas de prendre une résonance particulière. L'ensemble de la pièce est d'ailleurs parcourue d'une grande tension métaphysique :

Viens Dieu le grand oiseau  
Et Dieu s'envole après avoir piqué sa miette.  
Mordu par la vastitude des voyages  
Ensanglanté de mots qui n'ont aucun cours dans son âme  
Il arpenté la nuit. Tout au fond du sommeil.

Le rapport qui s'établit entre le texte chanté ou prononcé par le baryton et la musique explore le potentiel formel de la temporalité mais il vise aussi un sens qui est à chaque fois étagé dans l'épaisseur des strates mnésiques du poème, dans la superposition des images qui s'y choquent et qui s'y rencontrent. N'est-ce pas comme si le poème lui-même entraînait en polyphonie ? Icare, nous, dieu, le tressage de la sensation immédiate et du mythe s'opère.

Au delà des averses lui apparaît le ciel sédentaire  
Avec les astres que voyait Virgile

Il y a le poème qui parle du chant :

Mais l'éternité du silence est brisée par ton chant

Et puis il y a cette apartée de la parole qui construit une forme de personnage-refrain, insérant comme une parenthèse de réalité de loin en loin :

Il chassait le renne ou plus fragile encore le char d'assaut qu'importe

[...]

Il pose une paume ouverte

Puis une autre

[...]

---

<sup>17</sup> *Id.*

Après le cauchemard il voit sur sa peau trace de feuille

Leur insistance brune aux nervures à la tige

Il aimerait les repiquer sur son vieux corps

[...]

La cigale crie dans le périssable à l'étroit

Et puis la fin du poème :

Sur une route un jour d'été parmi les tôles froissées les odeurs d'essence

Ou sur une route dans les blés fraîchement coupés qui piquent la peau insensible

Une tendresse lui viendra du moteur en morceaux de chaumes

près de lui tombe en silence l'oiseau

Son cœur qui battait sur l'énigme

Maintenant l'énigme est sa demeure ouverte.

La dernière phrase sonne comme une clef. Le compositeur est à la fois l'architecte du labyrinthe et celui qui veut s'en échapper, à la fois le père et le fils, l'ordonnateur de son œuvre et l'auditeur de son message caché, dans la beauté et la violence du monde. Deux visages se superposent... des chemins se tracent en parallèle dans l'univers des possibles. L'œuvre d'Alain Bancquart est dans ce tissage, parfaitement consciente de son héritage et de sa modernité brûlante. Elle habite son temps, mais elle désigne aussi hors de ce temps et de sa médiocrité massive, la direction d'une exigence lumineuse.

*Vienen ya. ¿Por qué recomienzas la danza, Nydia? ¿Por qué te da mi cítara la medida sonora?*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Julio Cortazar, *Los Reyes*, Alfaguara, Madrid, 1996. (publication originale 1949)