

Gaël Tissot

« La musique électroacoustique de François Bayle : un éclairage par la métaphore visuelle »

EMS08

Electroacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

La musique électroacoustique de François Bayle : un éclairage par la métaphore visuelle

Gaël Tissot

Il suffit de parcourir rapidement la littérature concernant la musique électroacoustique pour se rendre compte que la métaphore y est omniprésente. Un relevé sur quelques ouvrages révèle en outre que cette métaphore est la plupart du temps visuelle: les références à l'espace, au geste ou à la couleur sont innombrables. Si ces derniers termes sont une sorte de vocabulaire commun, bien que non explicite, on trouve aussi des termes beaucoup plus spécifiques de la pensée d'un compositeur en particulier. C'est le cas par exemple quand François Bayle, un des principaux compositeurs de musique électroacoustique, évoque un « paysage », un « personnage » ou une « métaforme » sonores. Le lecteur se trouve ainsi confronté à des mots qu'il connaît certes, mais employés dans un contexte inhabituel, et dont le sens peut échapper à première lecture. La question qui se pose alors est celle de la pertinence d'un tel vocabulaire. Pertinence d'un point de vue poétique, c'est-à-dire du point de vue du compositeur qui l'emploie, mais également pertinence du point de vue de l'auditeur. On peut se demander s'il y a un rapport précis entre le terme utilisé et ce qu'il représente musicalement, ou si, comme semblent le suggérer certaines critiques, ce vocabulaire ne serait qu'un palliatif imprécis à l'absence de termes spécifiquement musicaux. L'œuvre de François Bayle, dont les écrits font souvent appel à la métaphore, sera le point de départ de ce questionnement.

1. LA MÉTAPHORE, GUIDE POUR L'ÉCOUTE

La métaphore est ici prise au sens large de manifestation linguistique d'un raisonnement par analogie, et non au sens plus limité de figure de style littéraire. Le philosophe Paul Ricœur, qui s'est longuement interrogé sur la métaphore, en résume ainsi le processus de création :

« La ressemblance de la métaphore consiste dans le rapprochement qui soudain abolit la distance logique entre des champs sémantiques jusque-là éloignés, pour engendrer le choc sémantique qui, à son tour, suscite l'étincelle de sens de la métaphore. L'imagination est l'aperception, la vue soudaine, d'une nouvelle pertinence prédicative, à savoir une manière de construire la pertinence dans l'impertinence. »¹

Si la métaphore permet l'émergence d'une « nouvelle pertinence », d'une nuance de sens supplémentaire, celle-ci est par nature implicite, la métaphore étant en premier lieu un travail d'« imagination » fugace.

a. Des précisions implicites

La métaphore de la trame sonore est ainsi représentative de l'emploi de métaphores visuelles en musique. Selon Pierre Schaeffer, il s'agit d'un « type de son excentrique, de durée prolongée », qui se fait entendre comme un ensemble, un macro-objet, une évolution lente de structures peu différenciées. Si ce terme est probablement le plus fréquent et le plus général, il en existe de nombreux autres pour désigner ce type de sons. Un relevé réalisé sur les écrits de compositeurs ayant fréquenté le Groupe de Recherche Musicales (G.R.M), fondé en 1958 par Pierre Schaeffer, fait apparaître que les divers termes employés comportent des nuances de sens qui s'orientent selon quatre directions (cf. FIG.1): les termes généraux ou neutres, ceux évoquant une multitude de mouvements internes, ceux se référant à l'évolution continue d'une situation sonore et enfin ceux ayant trait à une situation acoustique réelle. Cette constatation met ici en évidence le

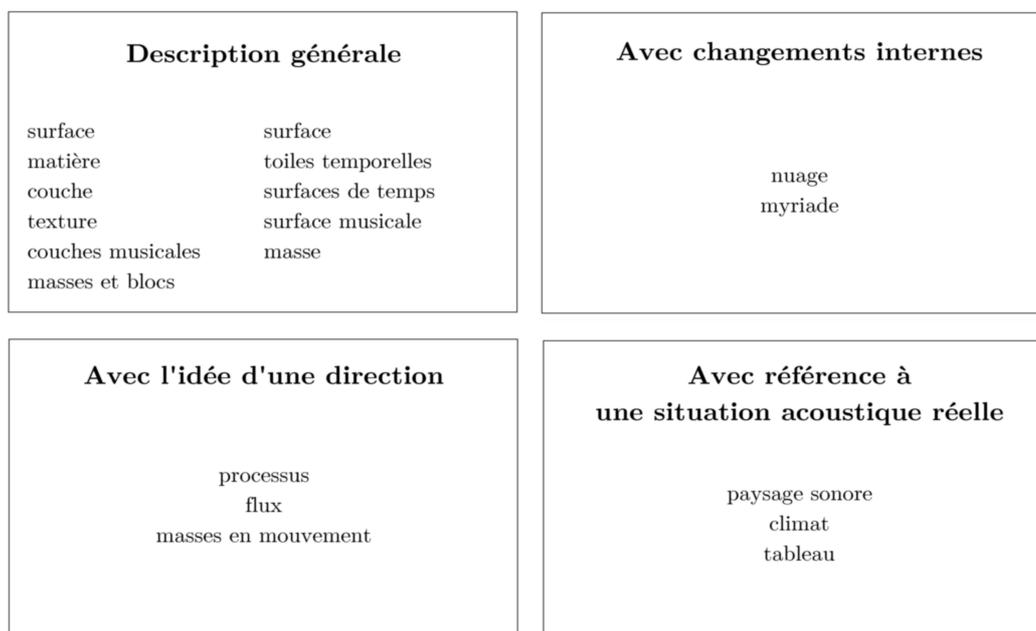


FIG. 1: Différents termes apportant une nuance de sens à la notion de trame sonore.

1 RICOEUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p.243.

pouvoir de précision et de simplification de la métaphore. Ainsi, le terme « paysage sonore » est plus court, plus immédiat que « type de son excentrique de durée prolongée, avec référence à une situation acoustique réelle ». D'autre part, le recours à des métaphores principalement visuelles aide, par analogie, à préciser des variations d'ordre sonore. Les adjectifs « dense » ou « clair » peuvent par exemple s'appliquer à la métaphore de la myriade pour en préciser la nature. C'est alors un moyen de penser rapidement de fines variations sonores. La palette des nuances est infinie si l'on prend en compte que les différentes métaphores peuvent se combiner. Un « paysage de masses sonores en mouvement » apporte ainsi une nuance supplémentaire par rapport à un « paysage sonore ». En prenant du recul, il semble par ailleurs que la prédominance de la vue comme élément de comparaison trouve une justification particulière. Ce sens est en effet particulièrement lié à la représentation d'éléments statiques, même si cet aspect peut être dépassé, comme cela transparaît dans nombre d'œuvres plastiques. Or, les compositeurs de musique électroacoustique ont largement exploré la possibilité d'un temps statique, par opposition à un temps linéaire se déroulant de manière uniforme. Stockhausen se réfère ainsi à *Momentform*, organisation formelle dans laquelle chaque instant « n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, de ce à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister pour soi. »². Ce type de temporalité est le plus souvent obtenu par l'emploi de sons à durée prolongée, en évolution lente, c'est-à-dire de « trames » sonores. Il n'est donc pas surprenant que ces sons soient métaphoriquement désignés par des termes visuels. Au contraire, si le mouvement de la trame est mis en avant, la métaphore n'est plus essentiellement visuelle (« processus », « flux »).

b. Une influence plus profonde: l'objet sonore et l'image de son

On retrouve justement cette impression de suspension du flux temporel, de manière peut-être plus importante et plus consciente, dans les termes « objet sonore », employé par Pierre Schaeffer, et « image de son », employé par François Bayle. Ces deux notions n'ont pas de définition simple, car elles sont liées à un mode d'écoute et à une pensée sur la musique. Néanmoins, dans les deux cas, l'élément sonore est rapporté de manière explicite à une donnée visuelle: l'objet dans un cas, l'image dans l'autre. Ces correspondances impliquent une influence profonde sur le résultat sonore. L'objet ou l'image supposent tous deux la présence, métaphorique, d'un support, d'où découle l'idée de la duplication, de la répétition et de la décontextualisation — c'est-à-dire la possibilité d'entendre ailleurs, à un autre moment —. Ces notions sont au cœur des préoccupations de la musique électroacoustique, du moins à ses débuts. Le parallèle est ainsi frappant entre le concept d'image de son mis à jour par François Bayle, qui s'attache à considérer le son enregistré comme une représentation n'entretenant qu'une relation de similitude avec le son réel, et la célèbre toile de René Magritte représentant une pipe et portant en légende « ceci n'est pas une pipe » (1928-29), qui joue également sur le décalage entre un objet et sa représentation.

Ce qui se dégage au final de ces conceptions est une musique non plus pensée de manière linéaire, chaque instant trouvant une continuité logique avec le suivant, mais une musique d'« objets » pouvant être dispersés dans le temps. Ces « objets » entretiennent alors non un rapport de succession dans le temps, mais un lien de dérivation de l'un par rapport aux autres. L'idée de dérivation d'une série d'« objets » trouve une résonance particulière dans la musique de François Bayle, car elle fait référence à des procédés graphiques. Dans *L'image de son, technique de mon écoute*³, le compositeur présente un tableau mettant en relation procédés techniques et « outils mentaux ». Le son peut par exemple être coloré, dilaté ou fragmenté. Il faut noter que les termes employés ne répondent pas à une nécessité absolue, puisque les termes techniques existent pour décrire ces opérations (« filtrer » par exemple pour « colorer »). C'est donc bien la recherche d'analogies entre les transformations visuelles et les transformations sonores qui dicte l'utilisation de ces métaphores. De même, la plupart des outils développés au G.R.M., dont François Bayle a été le directeur pendant plus de trente ans, ont pour objectif la déformation de sons enregistrés, favorisant un travail par dérivation d'« objets », et non un travail de synthèse *ex nihilo*.

De l'emploi de termes graphiques découle également la notion de forme ou de morphologie, omniprésente dans les écrits des compositeurs fréquentant le G.R.M. François Bayle la complète par la notion de fond, désignant par l'utilisation des mots « climats » « paysage » ou « prégnance » des situations dans lesquelles les sons n'évoluent pas, ou alors de manière très lente. La durée n'est pas un critère distinctif de ces sons. Au contraire, la morphologie est bien délimitée dans le temps, et apparaît comme une émergence, un contraste par rapport au fond. Le discours musical du compositeur est alors basé de manière métaphorique sur la modification, la déformation, l'évolution des figures ou des fonds. Par analogie, de nouvelles situations peuvent être explorées. Dans *Sky and Water I* de Maurits Cornelis Escher, les notions de figure et de fond sont ambiguës, l'oiseau noir du sommet devenant progressivement un fond noir, alors que le poisson blanc du bas devient progressivement un fond blanc. *Toupie dans le ciel* de François Bayle explore la même ambiguïté: la multitude de sons électroniques semble constituer un fond uniforme, dans lequel cependant certaines volutes se détachent brièvement pour former une figure, avant de se perdre à nouveau dans le fond. Ce rapprochement entre divers domaines est également rendu sensible à l'auditeur, par la multiplication et l'importance des notes de disque ou de concert.

Il semble donc y avoir un rapport entre l'utilisation de métaphores visuelles et un type de développement musical particulier. Cette interaction forte joue également sur l'aspect poétique de la métaphore, et c'est justement cette dimension qui réintroduit la problématique de sa pertinence en musique. Dans le cas de la dénomination des trames, si

2 STOCKHAUSEN Karlheinz, 'Momentform : nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment', *Contrechamps*, vol.9, 1988, p.110.

3 BAYLE François, *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000-2003): François Bayle, l'image de son, technique de mon écoute*, Berlin, Lit Verlag, 2007, p.53 ; bilingue allemand ; 2ème édition de l'ouvrage de 2003.

les quatre grandes catégories correspondent bien à des situations sonores différenciées, en revanche les nuances entre termes d'une même catégorie sont imprécises, et leur signification dépend largement de leur auteur. La métaphore reste l'expression d'une pensée personnelle sujette à interprétation.

2. IMPRÉCISION DE LA MÉTAPHORE

a. Exemple du terme « espace »

Un des termes les plus largement utilisés, et pourtant un des plus imprécis, est celui d'espace, qui peut se référer à de nombreuses données musicales différentes, voire contradictoires. Francis Bayer l'utilise ainsi pour désigner l'organisation des hauteurs⁴ (« espace des hauteurs »), tandis que David Wessel évoque un « espace des timbres »⁵, Denis Smalley un « espace spectral »⁶, et que l'espace physique (localisation) du son est bien entendu une préoccupation majeure de nombreux compositeurs de musique électroacoustique, notamment de Michel Chion qui distingue un « espace interne » (déterminé par le compositeur lors de la fixation du son sur le support) et un « espace externe » (déterminé par les conditions de diffusion en concert)⁷. Souvent, l'auteur ne précise pas explicitement ce que recouvre selon lui l'utilisation particulière de la notion d'espace. Dans ce cas, au contraire du rôle de précision et de nuance de la métaphore évoqué précédemment, le terme « espace » sert à regrouper et à généraliser un certain nombre d'éléments divers. Il semblerait en effet qu'il soit possible de dégager deux constantes dans les diverses utilisations de la métaphore de l'espace :

- une non discrétisation, une continuité, s'opposant à la notion d'échelle généralement privilégiée par la musique instrumentale. L'espace des hauteurs s'intéresse ainsi non aux hauteurs considérées comme des éléments ponctuels, à la manière des notes de musique, mais aux possibilités de continuité dans le champ des hauteurs.

- l'idée d'un schéma, d'un principe fixe, d'un dispositif non lié au temps. Dans le cas de l'espace des hauteurs, le dispositif est celui de la vibration de l'air, ayant pour limites les seuils d'audibilité. Pour l'espace physique externe, il s'agit de la répartition des haut-parleurs dans la salle.

Dans le cas du terme « espace », le lien par la métaphore est complexe et n'offre pas de rapport tangible avec l'espace au sens graphique. La métaphore joue bien son rôle de rapprochement de deux concepts, mais la manière implicite dont elle opère cache justement ce lien d'analogie, d'où son ambiguïté. La notion d'espace en musique est finalement à comprendre comme une nuance (impliquant une continuité et l'existence d'un dispositif), qui demande à être précisée par un autre terme. En restant dans l'implicite, la métaphore peut susciter plus de questions qu'elle n'apporte de réponses, si ses termes sont interprétés de manière contradictoire.

b. Nécessité d'une base commune

Si la communication par la métaphore peut apporter une simplification du vocabulaire et un apport de sens, elle suppose un ensemble de connaissances communes entre celui qui émet la métaphore et celui qui la perçoit. La plupart des métaphores nécessite un apprentissage, une certaine habitude en vue de décrypter la pensée sous-jacente. La pédagogie musicale d'éveil du G.R.M., développée principalement dans les années 1970, a certainement joué un rôle important. Les ouvrages pédagogiques à destination des enfants de Guy Reibel vont dans ce sens, et présentent ainsi certaines métaphores telles que la densité ou la couleur d'un son. Dans un autre domaine, les créateurs de l'acousmographe, logiciel développé au G.R.M. permettant de représenter graphiquement la musique électroacoustique, ont pris le parti d'une représentation mettant en jeu des formes plus ou moins complexes sur un fond. Le fait de ne pas l'avoir basé sur une représentation par des signes abstraits est une manière de transmettre implicitement les notions de morphologie et de fond sonores.

Si les divers acteurs de la musique électroacoustique ont une base suffisamment commune, l'usage de métaphores permet de favoriser la communication entre elles. Ainsi, le terme « myriade sonore » aura un sens à la fois pour le technicien (qui y verra peut-être l'utilisation de la synthèse granulaire) et le compositeur (qui s'attachera peut-être davantage à l'aspect poétique du mot). C'est également un moyen de pérenniser le vocabulaire en ne le destinant pas à l'usage particulier d'une machine, de façon à ce qu'il reste suffisamment général pour s'adapter à divers moyens de production.

c. Portée relative de la métaphore

La portée de la métaphore n'est cependant que relative. Les termes musicaux coexistent bien entendu, souvent en combinaison avec une métaphore (« trame grave », « texture harmonique » par exemple). D'autre part, une métaphore trop commune finit par perdre son statut pour acquérir un sens purement musical précis. Ainsi, le terme *sotto voce*, (« sous la voix ») a perdu ce qui devait être original à sa création, pour devenir un terme musical commun.

C'est donc la métaphore *en contexte* qu'il paraît le plus intéressant d'étudier. D'un point de vue musicologique,

4 BAYER Francis, *De Schönberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Éd. Klincksieck, 1987, 216 p.

5 WESSEL David, 'Low dimensional control of musical timbre', *Computer Music Journal*, 3(2), juin 1979, M.I.T. Press, Cambridge (Massachusetts), pp. 45-52.

6 SMALLEY Denis, 'Spectro-morphology and Structuring Processes', *The Language of Electro-acoustic Music*, édité par EMMERSON Simon, Londres, Macmillan Press, 1986, pp.17-39.

7 CHION Michel, 'Les deux espaces de la musique concrète', *Lien numéro spécial: l'espace du son I*, Musiques et recherche, Ohain (Belgique), 1988, pp.31-35.

comprendre les mécanismes des métaphores utilisées par un compositeur permet de prendre conscience des pensées sous-jacentes. Christian Hauer insiste sur l'aspect personnel de la métaphore:

« (1) la fonction de la métaphore est de révéler des essences, des substances ; (2) une telle métaphore peut nous arriver à tout moment : avant que d'être un procédé de langage, la métaphore nous concerne, nous, dans la vie de tous les jours ; (3) une telle métaphore fonctionne par analogie ; c'est pour cette raison que, (4) la métaphore ne peut se réaliser qu'en fonction de ce que nous sommes, connaissons, avons vécu, disons. »⁸

3. LA MÉTAPHORE EN CONTEXTE

L'emploi de la métaphore en musique dépasse le cadre purement communicatif pour devenir en quelque sorte une imprécision riche de sens. Ainsi, à la lecture des écrits de François Bayle, on ne peut que rapprocher les métaphores visuelles qu'il emploie avec son intérêt pour les arts plastiques. La notion de transparence, rendue le plus souvent par des sons aigus et harmoniques, peut être mise en parallèle avec certaines toiles de Paul Klee, dont François Bayle est un admirateur. La technique de l'aquarelle est fréquemment employée par le peintre: utilisant une peinture très liquide, son rendu est particulièrement transparent et laisse voir le grain du papier. La distinction d'un axe transparence/opacité est par ailleurs relativement homogène dans toute la production de François Bayle, et s'appuie sur des rapprochements de caractères traditionnellement affectés à ces deux pôles : clarté, lisibilité pour la transparence, obscurité, registre grave pour l'opacité. La métaphore ouvre alors l'imagination au domaine de la peinture et à ses multiples transpositions sonores.

Une des caractéristiques des métaphores employées par François Bayle est également le fait qu'elles se placent le plus souvent d'un point de vue perceptif. La morphologie d'un son est un concept faisant appel non pas à des mesures physiques, mais à la perception de l'auditeur. La délimitation de ces morphologies trouve de nombreux points communs avec la délimitation de formes visuelles telle qu'explicitée par la *Gestalttheorie*. Plus généralement, l'emploi de telles métaphores révèle l'intérêt de François Bayle pour une approche phénoménologique:

« [...] la phénoménologie est peut-être le seul « progrès » depuis [les philosophes grecs]. L'apport de la modernité en matière de philosophie revient, après Descartes, à un allemand, Edmond Husserl. Ce point de vue nouveau, qu'a-t-il de moderne ? Il est moderne et nouveau parce qu'il introduit la position de l'observateur, en établissant que les choses sont doubles : d'une part matérielle, dans la nature, et pour une autre part dans la structure de la conscience, dans l'intention de comprendre. »⁹

Enfin, le fait même d'un discours aussi riche en métaphores que celui de François Bayle révèle un refus de considérer d'une part la musique comme discipline limitée à elle-même, et d'autre part le son comme une somme de constituants indépendants. L'univers sonore est abordé de manière holistique, en prenant en compte en même temps aussi bien les paramètres traditionnels affectés au son (timbre, durée, hauteur, intensité) que d'autres tout aussi importants (impression de vitesse ou référence externe par exemple). C'est donc une approche différente de la démarche sérielle, qui tend à contrôler indépendamment chaque paramètre, et qui se démarque également de celle de Pierre Schaeffer qui adopte, au moins en partie, une analyse paramétrique, et laisse volontairement de côté certains aspects tels que la référence externe. François Bayle va plus loin en considérant le son comme relevant d'archétypes universels. En s'inspirant des travaux de René Thom ou d'Henri Focillon, le compositeur propose trois sortes d'archétypes¹⁰ (statique, dynamique, de position) dont relève tout son, mais également tout objet ou pensée. La métaphore est alors portée à son plus haut point, puisque un raisonnement par analogie permettrait de relier métaphoriquement l'ensemble de l'existant à ces trois archétypes .

CONCLUSION

L'emploi de métaphores visuelles par François Bayle est loin d'être un palliatif à une absence de mots spécifiques. Elle dénote au contraire une pensée subtile et détaillée, dont ne rendrait compte qu'une suite complexe de termes se rapportant uniquement au domaine du son. La métaphore a été, et reste, l'un des moteurs d'exploration de la musique électroacoustique: dès 1948, Pierre Schaeffer s'intéressait ainsi à la morphologie d'un son, comme s'il était possible d'apprécier visuellement ses qualités. Au final, trois aspects principaux de l'usage de la métaphore dans les écrits des compositeurs peuvent être soulignés. Le premier place la métaphore comme porteuse de sens implicite, pour qui possède les références adéquates. Là réside à la fois la problématique de la communication et de la pédagogie de la musique électroacoustique. Le second aspect de la métaphore est le sens qu'elle véhicule par le contexte dans lequel elle est employée. Si tout énoncé renseigne sur celui qui le prononce, ceci est d'autant plus vrai avec la métaphore, qui est une création originale, et la plupart du temps personnelle. Enfin, l'aspect poétique de la métaphore n'est pas le moindre, et constitue ce que l'on pourrait appeler, du moins pour l'œuvre de Bayle, « l'imprécision créatrice ». Et l'on pourrait se prendre à rêver de lumière sonore, d'espaces de temps, ou de sons translucides...

8 HAUER Christian, 'De la métaphore en musique — ou du sens', in *Iannis Xenakis-Gérard Grisey: La métaphore lumineuse*, sous la direction de Makis Solomos, L'Harmattan, Paris, 2003, p.33.

9 BAYLE François, *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000-2003): François Bayle, l'image de son, technique de mon écoute*, Berlin, Lit Verlag, 2007, p.53 ; bilingue allemand ; 2ème édition de l'ouvrage de 2003.

10 BAYLE François, *Musique acousmatique : propositions, positions*, Paris, Ina-Buchet/Chastel, 1993, p.76.