

La musique de François Bayle

par Dimitri Coppe

...vers une épistémologie de l'écoute

La musique de F. Bayle s'envisage comme un tissu. Un tissu de relations s'ouvrant au devenir, visant la transformation plutôt que l'information, le ressentir plutôt que le sentir et dont la densité est telle qu'il exprime sa vie propre, une logique ayant ses propres lois : tisser les sons comme se tisse la vie.

L'oreille de vélocité (1) -selon son expression- permet de dépasser le caractère analytique de la manipulation des machines pour atteindre à la dimension synthétique des lois qui modèlent le résultat entendu. Il s'agit d'explorer les forces en jeu d'un univers et d'en percevoir le sens. La réalité n'est plus le son, mais l'action de l'écoute, où le geste perceptif est l'élément capital : une percussion n'est pas un simplement un choc, mais la manifestation de corps en présence. C'est une conception dynamique et vivante, sans fin ni début, témoignant l'exploration d'un monde intérieur, et intégrée dans sa musique qui cesse plutôt que ne conclut, à l'image des phénomènes naturels.

En plaçant la perception comme point de départ, garante de la réalité humaine, le projet musical de F. Bayle apparaît presque subversif par rapport à certaines sphères où l'intellectualisme est toujours d'actualité et par rapport à la médiatisation de la pensée inaugurée avec les premiers outils d'exploration infra ou ultra-perceptive, tel le microscope... le microphone.

Les procédés liés à l'électromagnétisme ont entraîné l'apparition de nouvelles disciplines dont l'expression est spécifique, ont dévoilé un autre monde. Ce n'est plus le corps musculaire qui est sollicité, mais l'expression du corps électrique qui est visée. Dès lors, le projet singulier et spécifique de la musique acousmatique de F. Bayle est de transfigurer la matérialité du son, de l'espace, des dispositifs techniques de reproduction sonore. Les relations entre des forces et des contraintes de type mécanique -celles de la musique acoustique- sont remplacées par des relations de vitesse, propres au mode électrique, avec l'ampleur particulière au monde de l'électroacoustique. La musique de F. Bayle apparaît comme un révélateur des forces en jeu, multiples : mécanique, électrique, magnétique, psychique, émotive, sensible... dont la virtualité n'est qu'apparente.

En vue d'une expérience, à savoir entrer en contact avec un processus de telle manière que la conscience reste en éveil, F. Bayle nous fait partager la logique de la totalité, plutôt que celle des parties, la logique de la construction, plutôt que la décomposition. Le temps apparaît comme la sphère de l'être, où constamment le futur fait irruption dans le présent : le trièdre est davantage intérieur.

Cette musique pose l'auditeur face à l'élément primordial : un noyau qui, animé de ses propres forces, reflète simultanément l'ensemble des contraintes contradictoires et pourtant complémentaires. De part son caractère organique et sa nature, le corps est constamment investi par transmodalité. F. Bayle est clair : c'est dans le faire que naît la signification.

Avec *Espaces inhabitables*, dès 1967 disparaît le statisme des objets sonores répondant aux lois de la physique mécanique et de la pesanteur. Le son électronique dépasse enfin les caractéristiques de matière et couleur, perdant

par la même occasion lourdeur et raideur, pour être envisagé en termes de lignes végétales et enchevêtrées, aussi libre que le graphisme que fait courir sur le papier le pinceau de l'artiste oriental. A l'image de la touche picturale, confluence de l'esprit et de la matière, les premiers tracés sonores de F. Bayle révèlent déjà, dans cette oeuvre de ses débuts, l'intersection de deux mondes : le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur.

Camera Oscura (1976) reflète une conception organique du tout : non pas celle qui étudie la vie à partir de l'anatomie, mais bien celle des botanistes dans la lignée de Goethe, observant un phénomène in situ, globalement, à partir de l'ensemble des perceptions que l'on en a, et où un élément subit ses propres contraintes mais aussi celles des phénomènes qui l'entourent. Le contexte stérile du laboratoire est abandonné au profit des phénomènes complexes dont on peut juste espérer épouser les mouvements, et peut-être comprendre les raisons.

L'oeuvre de F. Bayle ressemble à un jardin. Celui où en curieux, il a jeté quelques graines de fleurs rares. Posté, il observe attentivement : l'évolution des pousses, les siennes mais aussi les autres, inattendues, apportées par les oiseaux, les insectes; la transformation de la plante à travers son mouvement primordial mais aussi soumise aux phénomènes extérieurs : le vent perturbateur mais enrichissant le jardin d'autres essences, le soleil nourricier et destructeur, l'humidité salvatrice ou la pluie torrentielle dévastatrice... Enfin, il contemple le résultat éphémère de chaque instant, le rapport qui s'établit entre les plantes d'après leur couleur, leur forme, leur taille, leur réaction au vent, à la lumière, à l'eau, aux plantes voisines... Les relations apportées par notre histoire.

Et, sans se préoccuper de sciences, ou d'études biologiques, géologiques, météorologiques, physiques, acoustiques... il nous fait participer à une leçon de vie où l'autonomie individuelle apparaît comme une valeur fondamentale.

...des forces agissant sur des formes

Le monde des bruits reflet du monde tout court, F. Bayle conçoit le matériau brut -l'empreinte énergétique d'un événement sonore- comme un accès au son : la forme d'un contour, matériau aux qualités plastiques, déformable, malléable. L'entreprise de déclinaison de cette forme initiale, de variation de ses contours constitue la matière première de son projet acousmatique.

Le modelage des contours et la transformation des formes révèlent les propriétés morphologiques des entités sonores mais surtout requièrent et stimulent les facultés perceptives de l'auditeur. L'oreille constitue le point de départ et le guide d'une méthode empirique oscillant incessamment entre écoute-action et écoute-opération.

La notion de geste est au centre de l'activité musicienne de F. Bayle : le geste comme appel ou noyau. Il s'agit du *et-boum* initial (F. Schirren), de l'impulsion qui ouvre, du déclenchement qui entraîne et que l'on retrouve dans la plupart de ses pièces. Mais aussi mise en mouvement de mouvements, le geste-noyau dévoile les énergies en jeu relayées par les outils-instruments électroniques. Et, le rythme, pétri de l'univers psychique de l'auteur, garantit la réalité du geste. Ce geste, manifestation d'un mouvement mais surtout expression d'une "loi", assure la relation corps-esprit, matière-énergie, et permet d'instruire un mode de conscience en relation avec nos capacités sensorielles et cognitives, actualisant des schémas primitifs, les réactivant sous un nouvel aspect.

Le devenir de la musique apparaît alors à travers la notion de force agissant sur des formes(2), de forces dynamiques(3). Et, l'exploration de l'identité d'une image établit une plage de travail, garantit l'élaboration de gammes de formes et de valeurs.

A l'image de la lumière modifiant l'apparence des objets, F. Bayle examine méthodiquement ses gammes à travers les déformations, reformations, transformations qu'il stimule selon un processus à trois polarités qualifiées son-image, son-diagramme et son-métaphore.

Le total sonore capté et identifiable, la facture iconique, représente à travers son examen le plus simple le mode son-image. Ce sont les formes en présence, l'image aux qualités isomorphiques mais révélant déjà des contours abstraits se distinguant des références figuratives ou causales d'un enregistrement.

Le son-diagramme propose un tracé de l'image, donne ses indices, suggère les lignes de force du contour des formes, et dépasse l'histoire anecdotique de l'objet. C'est la phase de réduction d'un complexe sonore, l'image avec ses différents niveaux d'appréhension/appréciation, selon des catégories énergétiques élémentaires. Un accident, ancré dans sa matérialité et son contexte anecdotique, nous dévoile ses caractéristiques primordiales, celles communes à son espèce et garantissant une harmonisation.

Enfin, avec la mise en évidence des forces dynamiques, le son-métaphore constitue la transfiguration de la forme en vue d'une généralisation, révèle l'archétype : l'enveloppe filtrée de ses composantes matérielles, raffinée de ses éléments inertes, devient un modèle, établit une figure.

Ce processus de déclinaison, avec transformations restant intelligibles, F. Bayle le pose comme une *intention organisatrice de l'écoute même dont le vecteur est le rapport subjectif imprimé sur l'objet même qui est réduit à ce rôle.*

A la construction méthodique d'une durée par une activité coercitive, la succession/superposition d'autant d'objets inertes, F. Bayle tente davantage de féconder des gestes et des conditions propices à la croissance autonome d'un organisme affranchi. Sa musique, par un accordage psychique à des valeurs choisies d'instinct, en résonance à des rythmes physiologiques ou à des climats intérieurs, correspond à une attitude musicale singulière, à une logique paradoxale, à une réalité différente et profonde.

L'intention n'est plus de constituer une structure, notion impliquant rigidité et prédictibilité, mais de trouver des articulations motrices. La notion de forme désigne alors l'entité initiale, les tresses constituées des déclinaisons mais aussi la durée globale; chaque étape manifestant un niveau de perception spécifique. Il s'agit alors tout autant sinon plus d'écouter ce qui génère la forme, sa logique, que la forme elle-même, la manifestation concrète, le son.

La forme comme processus dynamique est aussi la trace de l'activité humaine. Un des objectifs de la modalité acousmatique telle que définie par F. Bayle semble d'ordre éthique, une régression en vue d'une libération : rendre la perception disponible à la prégnance des formes, rendre la liberté à l'ouïe, conditionnée par une théorie musicale dont les enjeux normatifs dépassent le cadre de la musique.

(1) F. Bayle, *Musique acousmatique, propositions, positions*, Paris,

Buchet/Chastel, 1993, p. 168.

(2) La forme ou image-de-son, i-son, image selon le vocabulaire de F. Bayle, en deça et au delà de considérations anecdotiques, émotives, affectives sur la nature ou l'origine de cette image, est un contour, une trace sur un support qui dénote l'action et le point de vue de l'observateur tout autant qu'il décrit l'objet observé. Ibid.

(3) Dynamique au sens physique, la raison des mouvements, plutôt que cinématique, l'apparence des mouvements.

Dimitri Coppe - Octobre 2000