



**HAL**  
open science

## De l'abstrait au concret. Notes sur l'univers baylien

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. De l'abstrait au concret. Notes sur l'univers baylien. in Marcus Erbe, Christoph von Blumröder (éd.), *Le monde sonore / The sounds world of / Die Klangwelte des François Bayle*, Vienne, Verlag Der Apfel, Signale aus Köln 18, 2012, p. 110-120. (original français), 2012. hal-00770165

**HAL Id: hal-00770165**

**<https://hal.science/hal-00770165>**

Submitted on 7 Jan 2013

**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.

# DE L'ABSTRAIT AU CONCRET. NOTES SUR L'UNIVERS BAYLIEN

Makis Solomos

communication présentée au colloque *François Bayle. Die Klangwelt der akusmatischen Musik* organisé par l'université de Cologne, octobre 2007, à paraître dans les actes du colloque.

Abstr. Quelques notes sur François Bayle

## INTRODUCTION

L'œuvre compositionnelle et théorique de François Bayle a généré un important ensemble d'études, qu'on peut classer en deux grandes catégories. Il y a tout d'abord des analyses musicales, souvent effectuées à l'aide de représentations graphiques, telles que celles qui sont issues de l'acousmographe, logiciel dont Bayle lui-même est à l'origine. Ces analyses appréhendent les œuvres du compositeur comme elles aborderaient d'autres œuvres électroacoustiques, même si elles parviennent parfois à dégager ses spécificités. Si elles sont à même de mettre en évidence les nombreux événements de sa musique, elles ont du mal à témoigner de son évolution dynamique car, par définition, ces représentations se centrent sur les objets sonores statiques et non sur les évolutions dynamiques. Il y a ensuite des textes théoriques ou esthétiques, qui se centrent sur les concepts bayliens – « i-son », « acousmatique », etc. – ou qui se penchent sur l'esthétique du compositeur ou encore qui s'efforcent de mettre en évidence les spécificités de son univers compositionnel et théorique<sup>1</sup> (je pense pour cette dernière sous-catégorie aux travaux souvent fulgurants de Jean-Christophe Thomas qu'on aimerait voir écrire un livre détaillé sur Bayle).

Lorsque nos hôtes de l'université de Cologne m'invitèrent au présent colloque, je pensais présenter une communication entrant dans la première catégorie de commentaires, c'est-à-dire l'analyse. Cependant, lorsque j'ai vu que ma communication avait été inscrite dans l'ouverture du colloque, j'ai pensé qu'il convenait de présenter une communication entrant dans la seconde catégorie, une communication de nature plutôt introductive. Avec cette étude intitulée « De l'abstrait au concret. Notes sur l'univers baylien », je souhaiterais introduire quelques concepts et idées importantes de l'univers baylien, en les organisant selon une trajectoire particulière : partant de l'« abstraction » et passant par la poésie et la question de l'écoute, nous aboutirons à la notion d'achétype.

## OPÉRATION D'ABSTRACTION

Pour commencer à ausculter l'univers en question, marqué par une forte originalité, nous pouvons choisir plusieurs chemins. Par peur des *Holzwege*, j'ai choisi un boulevard : le

---

<sup>1</sup> Parmi les travaux les plus réussis dans ce domaine, citons ceux de Jean-Christophe Thomas. **citer le livre récent**

concept d'*i-son* ou *image sonore*, qui constitue le concept le plus célèbre de Bayle, et aussi le plus difficile à cerner et le plus délicat à manier. Loin de moi l'idée d'en donner une définition ou même d'essayer d'en appréhender la réalité musicale. Je voudrais seulement dire, dans un premier temps, que le concept d'image sonore se distingue radicalement du concept plus usuel d'« objet sonore », tant dans sa définition triviale (échantillon) que dans sa définition schaefférienne (son perçu à l'aide de l'écoute « réduite », c'est-à-dire décontextualisé et appréhendé pour lui-même). Comparée à ces deux définitions de l'objet sonore, l'image sonore est générée par une opération faisant appel à l'*abstraction*.

Dans une note de bas de page particulièrement directe de son article « Écouter et comprendre », Bayle situe l'*i-son* au bout d'une chaîne menant vers l'abstraction maximale. Il nous parle de divers types d'événements, qui traversent quatre paliers : « acoustique », « sonore », « musical » et « imaginal ». Et il leur fait correspondre quatre niveaux : « physiologique », « psychologique », « symbolique », « figuratif » (nous reviendrons sur la notion de « symbolique »)<sup>2</sup>.

Surtout, il y a cette célèbre définition :

« Si j'en reviens toujours à l'image de son, c'est que le haut-parleur, transducteur, projecteur d'*i-sons* – maillon central – n'est pas un instrument comme les autres. [...] D'où je tire cet axiome que tout son émis par un projecteur (et à plus forte raison par un ou plusieurs ensembles stéréophoniques) *n'est pas un son au même titre que les autres*, dont il ne s'approche qu'en tant que vibrations de l'air et diffère comme phénomène perçu par l'audition »<sup>3</sup>.

L'*i-son* « n'est pas un son au même titre que les autres », sans doute parce qu'il est très abstrait (au sens étymologique : ab-strait, extrait du concret) ou, mieux dit : un *i-son* n'est pas un son, il est *comme* un son, mais il n'est

« son de rien. Donc successivement trouvé, perdu, retrouvé, doté de cet attribut ailé de légèreté et d'économie radicale : venu d'ailleurs ! »<sup>4</sup>.

C'est pourquoi Bayle insiste souvent sur le fait que l'*i-son* peut aussi être qualifié comme absence, voire comme « manque »<sup>5</sup> ou, en tout cas :

« de la même façon que l'on sait bien de l'image visuelle qu'elle n'est qu'une face sans rien derrière, pour l'image auditive c'est l'absence du lien causal, qui est ici remarquable. Reste seulement du signifiant, de la souvenance »<sup>6</sup>.

Abstraction donc, qui est due à une *opération*. J'ai toujours été frappé par cette définition de l'acousmatique :

« Reformuler les conditions d'existence d'un nouvel "espace de travail" des sons, c'est avant tout revenir à la case départ : *on prend un son et on en tire une image* »<sup>7 8</sup>.

<sup>2</sup> Cf. François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... .. positions*, Paris, INA/GRM-Buchet/Chastel, 1993, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>5</sup> « Est-il clair qu'après la coupure, de l'autre côté du miroir, réside l'objet des pulsions d'énergie qui naissent selon le moule des processus sonores, et qui désignent toujours un désir ? Est-il vrai que jamais ne peut se combler ce désir, malgré la répétition des écoutes, qui ne font que le creuser davantage, semble-t-il. Est-ce l'épreuve même de ce désir que le corps exige, par des demandes qui l'expriment, et dont l'expérimentateur réalise la formation dans une chaîne indéfinie d'actions de production/réactions d'écoute. C'est donc une sorte de vide, de manque (le manque-à-être décrit par l'analyse ?) que le tissu musical cherche à enserrer » (*ibid.*, p. 30).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 130, les italiques sont dans l'original.

## POÉSIE, APESANTEUR, FLOUTAGE

De quel côté penche l'abstraction baylienne ? La musique connaît de nombreuses figures de l'abstraction. On peut penser à l'abstraction syntaxique d'un Bach, à l'abstraction-absence d'un Boulez, à l'abstraction formalisante – toujours accompagnée d'un sens tellurique très concret – d'un Xenakis, etc.

La manière avec laquelle Bayle théorise (c'est-à-dire ses écrits) nous donne une réponse immédiate : l'abstraction en question est du côté de la *poésie*, c'est-à-dire de la métaphore. On devrait ici citer intégralement le début de son premier texte théorique important, « Musique et expérience » (1972) qui démarre par une citation des *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault :

« ... prisonniers des gouttes d'eau nous ne sommes que des animaux perpétuels... »<sup>9</sup>.

En voici quelques brefs extraits :

« Il arrive que certains mots, certains sons aussi, établissent avec la très peu rassurante réalité de soudaines et profondes correspondances. Y a-t-il d'autre issue que de les épier, pour l'automate de chair et de muscles que nous sommes ? Il nous semble que nous ayons figure humaine, c'est-à-dire raisonnable, mais qu'est-ce que ce nœud de viande et d'os que nous appelons tête, trouée de peau plus fine et de sacs remplis d'eau ou de substances, blanche, grise ou rouge. [...] Et voilà encore ces milliards d'autres bêtes, amas de viande et de nerfs, de griffes et d'yeux, oiseaux, mouches, serpents, peuples aquatiques, énormes ou microscopiques, souterrains ou aériens, en infusion ou nuage que balayent sans cesse les radars de notre machine sensible [...]

» Dans cette danse générale, nous brûlons, flammèches parmi les geysers, essence parmi les jets, chaleur parmi les vibrations, matière parmi les transformations et les béances, projetés à la vitesse limite supérieure, mondes vers anti-mondes, pour un autre éclat.

» Et tous ces éclats tissent cette ultime peau, qu'un grande VIDE habite et que rythme le SOUFFLE, celui qui alimente la combustion générale dont l'agencement vibratoire nous parvient – comment nous rejoint-il – à travers nos atomes et nos molécules, écho infinitésimal, subtile harmonique.

» Mais de ces vertiges il faut revenir.

» On a compris qu'en m'adonnant à cette divagation, c'est que j'avais à désigner l'espace concret »<sup>10</sup>.

En ce qui concerne la musique même, j'aimerais citer ce petit texte de Michel Chion :

« Je me souviens de Pierre Henry me lançant, lors d'entretiens préparatoires pour le livre que je devais lui consacrer : "Bayle a apporté la poésie dans cette musique. Moi, je ne suis pas un poète". Voulait-il par là se définir lui-même comme un prosateur ? En tout cas, c'est une jolie et simple formule. Il y a quelque chose d'ailé dans la musique de Bayle, alors que celle de Pierre Henry marche, piétine, frappe le sol »<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> On pourrait franchir un pas supplémentaire dans le discours insistant sur l'abstraction en citant R. Renouard-Larivière à propos de *Son Vitesse-Lumière* : « La vitesse-lumière est celle que le son acquiert désormais dans les circuits électroacoustiques, où il circule à la vitesse de l'électricité – celle de la lumière [...] La vitesse-lumière débraye le son de sa causalité temporelle. Il perd ses "tenants et aboutissements". C'est une seconde libération après celle, fondatrice, de la coupure acousmatique, qui le libérait de sa causalité matérielle (le son rendu indépendant du corps sonore qui l'a émis). Libéré de son *quoi*, le voilà maintenant libre de son *quand* – c'est-à-dire de l'instant de sa production. [...] Les sons commencent avant notre écoute et continuent après elle. Les voilà hors-cadre (dans le ciel) [...] Ainsi s'atteint le temps de *toutes choses*, qui est celui des astres, et qui, s'il nous paraît infini à l'échelle de nos vies humaines, n'en a pas moins une mesure, c'est-à-dire une limite : celle de la lumière » (R. Renouard Larivière, « Catalogue des œuvres », in *François Bayle. Portraits polychromes*, GRM/INA, 2007, p. 109).

<sup>9</sup> Cité par François Bayle, *Musique acousmatique... op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>11</sup> Michel Chion in Michel Chion (éd.), *François Bayle. Parcours d'un compositeur = Lien. Revue d'esthétique musicale*, Ohain, Musiques et recherches, 1994, p. 12.

Le côté poétique de Bayle est clairement affirmé, au niveau théorique par le fait que, après Schaeffer, il a voulu introduire dans la littérature de/sur la musique concrète tout un ensemble de métaphores, alors que Schaeffer s'efforçait d'être plutôt du côté du concept. Musicalement parlant, il se manifeste dans le type particulier de narrativité que ses œuvres déploient.

La poésie (musicale) baylienne prend souvent pour lieu le graphisme au sens littéral de ce terme. Voici encore un très joli propos de Michel Chion, évoquant la révolution pratiquée par le compositeur avec les *Espaces inhabitables* (1967) et *L'expérience acoustique* (1969-72) :

« Avec lui, le son-sur-support cessait d'être seulement surface, matière ou pulsation, et il perdait toute lourdeur et raideur pour se montrer capable de devenir graphisme – un graphisme délié et subtil, aussi libre que celui que fait courir sur le papier le pinceau de l'artiste oriental »<sup>12</sup>.

D'où peut-être l'aspect chantant, mélodique, que l'on rencontre souvent chez Bayle – un aspect si caractéristique de sa musique – qui est précisément du côté du graphisme, de la légèreté<sup>13</sup>. D'où surtout cette sensation d'*apesanteur* qui se dégage de ses œuvres – Bayle d'ailleurs s'est imaginé comme « l'astronaute en apesanteur »<sup>14</sup> ; Jean-Christophe Thomas a joliment parlé d'« utopie de l'apesanteur ; rêverie de l'air ; horizon chimérique »<sup>15</sup>. On peut mettre en relation cette utopie avec la définition de la musique acousmatique comme l'art des sons « projetés »<sup>16</sup> que nous donne le théoricien Bayle. La « rêverie de l'air », si propre à une certaine tradition française (Debussy) dont hérite le compositeur est peut-être à l'origine de l'invention de l'acousmonium, il est vrai pensé également comme orchestration.

D'où également le *floutage* dont aime bien s'auréoler la musique de Bayle – encore un lien, sans doute, avec une certaine tradition française. Comme le souligne Jan Simon Grintzsch dans son travail sur l'espace chez Bayle, le

« treillis multiphonique [Bayle travaille en multiphonie à partir de 1995] crée une nouvelle qualité spatiale. Cependant, cette complexité pose un défi particulier pour la capacité de perception de l'auditeur [...] Dans certaines parties, la perception est inondée par la plénitude des particules omnidirectionnelles de mouvement et la superposition et la prolifération des éléments sonores – par exemple les transpositions multipliées – prouvent qu'elles sont la source d'une désorientation perceptive. Le travail spatial dans la musique acousmatique de François Bayle est un travail avec les

<sup>12</sup> Michel Chion, « Préface – introduction », in François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> Cf. les développements sur cette question de Jean-Christophe Thomas, « Fragments pour Bayle », (<http://www.ina.fr/grm/acousmaline/polychromes/bayle>): « Hauteur altesse ».

<sup>14</sup> « [...] comme l'astronaute en apesanteur : beaucoup de degrés de liberté, mais du fait de l'absence de gravitation de nouvelles contraintes, tout une danse spéciale, celle d'un autre monde. [...] La caractéristique de cette nouvelle situation est peut-être une enfance retrouvée. Liberté de produire tous les objets possibles, liberté de toutes les déformations, tous les étirements, toutes les contractions, toutes les fragmentations, toutes les accélérations ou ralentissements, toutes les augmentations ou diminutions : mais il faut traverser le rideau de la conscience perceptive ! Tel est le contrat de la *modalité acousmatique* » (François Bayle, *L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*, édition bilingue français-allemand avec des exemples sonores sur CD, sous la direction d'Imke Misch et Christoph von Blumröder, rédaction Anne Kersting, seconde édition corrigée et élargie, rédaction Marcus Erbe, Cologne, Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, band 8, 2007, p. 8).

<sup>15</sup> Jean-Christophe Thomas, « Fragments pour Bayle », *op. cit.*

<sup>16</sup> Cf. François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, chapitre « La musique acousmatique ou l'art des sons projetés ».

effets perceptifs : l'espace aide à élucider les structures sonores autant qu'il est un moyen de les brouiller »<sup>17</sup>.

Cependant, il s'agit, me semble-t-il, d'un brouillage délibérément recherché et non pas involontaire.

Pour résumer les quelques aspects de l'univers de Bayle que je viens d'évoquer, je suggère d'écouter le début de *Mimaméta* (1989), œuvre accompagnée de la notice suivante :

« Non, ce n'est là ni un oiseau fabuleux issu des chimères de Borges, ni un rituel exotique d'offrande au renouvellement de la lumière du matin !

» Si "méta" veut dire après, ou au-delà, ou autour, ou au loin, cela ne nous renseignera que partiellement...

» Soit le parti qui peut surprendre, d'un choix d'harmonies "classées", mais dont l'éclairage intérieur, la granulation spectrale, provoquent une autre perception.

» Soit sur le déroulement d'un mélisme central, qui semble une fumée, montant, s'éloignant indéfiniment.

» Et avec ce "mi", pourrait bien apparaître le début de "micro", tandis que "ma" désignerait "macro", ces deux catégories connues pour être inconciliablement symétriques »<sup>18</sup>.

→ **Audition : *Mimaméta* : début**

## TRANSPARENCE ET DÉMATÉRIALISATION : « L'ÉCOUTE DE L'ÉCOUTE »

Le floutage en question est souvent du côté du mystère<sup>19</sup>, mais pas de la mystification. En effet, une autre qualité de la musique de Bayle est sa transparence, comme l'a souligné Jean-François Minjard. La transparence se manifeste aussi bien dans les sonorités médium-aigu, qu'apprécie Bayle, ainsi que dans le fait que

l'« écoute semble toujours être guidée [...] soit par une grande lisibilité des couches, soit par la présence des motifs prégnants (souvent mélodiques) qui opèrent une sorte de traversée de ce qui est rencontré »<sup>20</sup>.

Et cette qualité, la transparence, peut parfois prendre des allures de matières « translucides », voire dématérialisées.

Cela permet de préciser l'opération d'abstraction dont nous sommes partis. En effet, commentant la coupure causale qui fait naître l'acousmatique et les i-sons, coupure provoquée par le haut-parleur, Bayle, se souvenant de ses débuts, note l'importance de l'arrivée de la stéréophonie :

« Par comparaison avec les pionniers de l'époque concrète ou électronique, venus eux de la monophonie et explorant avec exigence les propriétés si nouvelles du haut-parleur-instrument, ceux de l'étape suivante dont je fus semblèrent d'abord à peine différents. Beaucoup n'ont vu entre la mono et la stéréo qu'un distingo purement technique [...]

» Pourtant un cap était franchi, une limite transgressée.

» Le son du haut-parleur en mono reste encore attaché au corps sonore ou à l'instrument qu'il transforme et prolonge d'une extension électroacoustique. Tandis que le son spatial, devenu autonome

<sup>17</sup> Jan Simon Grintzsch, « La fonction perceptive de l'espace composé dans l'œuvre de François Bayle », in *L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques = Lien. Revue d'esthétique musicale*, Ohain, Musiques et recherches, 2006, p. 106.

<sup>18</sup> François Bayle, pochette du CD *Théâtre d'ombres / Mimaméta*, Magison, vol. 2, p. 6.

<sup>19</sup> Cf. Gianfranco Vinay, in *François Bayle. Portraits polychromes, op. cit.*, p. 12, qui précise que Bayle n'est pas mystique, car il préfère l'énigme au mystère.

<sup>20</sup> Jean-François Minjard, « La transparence, matériau et écriture, dans l'œuvre de François Bayle », in Michel Chion (éd.), *François Bayle. Parcours d'un compositeur*, revue *Lien. Revue d'esthétique musicale*, Ohain, Musiques et recherches, 1994, p. 132.

par sa capacité à se mouvoir, franchit la ligne du non-retour à la cause initiale, oiseau vivant désormais.

» En ne considérant qu'un seul événement sonore mais tout à coup spatialement défini, et apparaissant comme par magie non plus situé sur des haut-parleurs mais bien entre eux et autour, flottant et mobile, objectivement présent et pur mouvement, alors le mur du son traversé, le tropisme instrumental évacué, un autre réel devenait accessible, pur percept d'espace »<sup>21</sup>.

Dans le même texte, Bayle lèvera tout de suite les malentendus que pourraient générer les expressions « oiseau vivant désormais », « comme par magie » ou « le mur du son traversé ». Ces phrases sont à prendre en tant que poésie, métaphore, car l'« autre réel » en question est en fait celui de l'intériorité, de la conscience. En effet, le texte cité continue :

« Non plus une musique (électroacoustique) devant soi mais un "phénomène" musical au creux de la conscience. Non plus une perception attachée à un mode instrumental visible, une audition conduite de l'extérieur, mais une activité d'écoute, celle d'un monde d'émotion et de pensée perceptive, celle d'un mouvant espace "d'objets temporels" reconnus/désirés de l'intérieur »<sup>22</sup>.

On connaît les développements de Bayle sur l'écoute, et je ne voudrais pas insister sur ce point. Rappelons seulement que, par rapport à Schaeffer qui, pourtant, sous l'influence d'une certaine phénoménologie, pensait le *Traité des objets musicaux* comme « traité de l'écoute »<sup>23</sup>, Bayle franchit un pas supplémentaire en évoquant l'idée d'une « écoute de l'écoute » :

« Pourquoi avoir accepté de perdre la merveilleuse efficacité de figuration du texte musical conventionnel pour le seul avantage d'un simple accroissement de complexité du matériau sonore. Seul intérêt de cette affaire : l'écoute de l'écoute elle-même »<sup>24</sup> ;

ou encore :

« L'acousmatique se présente [...] comme *l'écoute de l'écoute* »<sup>25</sup>.

Bayle aime définir la musique acousmatique comme une immersion dans la « pensée perceptive » afin que le sonore devienne « objet maniable, sur lequel peut s'exercer l'expérience »<sup>26</sup>. C'est peut-être la raison la plus importante pourquoi il nous parle d'« images » : le travail tant du musicien que de l'auditeur doit être effectué en nous, dans notre imagination. Ainsi, nous dit-il :

« La thèse finale que je soutiens montre bien qu'il n'y a pas qu'un seul espace propre aux mouvements des sons acousmatiques, qui serait l'espace physique tridimensionnel, maîtrisable à l'aide de bonnes simulations audionumériques portant sur la phase du signal par exemple. [...] On aura compris qu'il s'agit d'un "voyage au centre de la tête", et que *l'espace reste à décrire tout aussi bien par l'esprit*, comme une *cosa mentale*, surtout dans le monde des i-sons, puisqu'il s'agit d'espaces de représentation »<sup>27</sup>.

## SIGNES ET IMAGES : PEIRCE ET BACHELARD

À ce stade, on pourrait penser que Bayle va parachever la phénoménologie de l'écoute que Schaeffer avait ébauchée, mais qu'il avait en quelque sorte reniée en instaurant

<sup>21</sup> François Bayle, pochette du CD *Camera Oscura / Espaces inhabitables*, Magison, vol. 14, p. 3.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 674.

<sup>24</sup> François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>25</sup> François Bayle, *L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

finalement la primauté physique de l'objet sonore<sup>28</sup>. En effet, la démarche que nous venons de décrire nous rapproche à grands pas de la phénoménologie husserlienne. Cependant, Husserl ne sera finalement pas la référence majeure de Bayle. En l'occurrence, l'issue de ce « voyage au centre de la tête », de ces « espaces de la représentation », sera la notion de *symbole*, appréhendée à travers le processus de signification que définit Charles Sanders Peirce – qui constitue, lui, une référence majeure pour le compositeur. Ce processus

« peut se décrire comme une coopération de trois “sous-signes” en interaction tri-relative : a) *icône* : image reproduisant un modèle ; b) *indice* : trait de l'objet qu'il dénote par contiguïté ; c) *symbole* : dénotation de l'objet par associativité »<sup>29</sup>.

Ce processus est bien un processus d'abstraction selon une « progression idéale » où l'on passe du « concret/concret » (*icône*) au « concret/abstrait » (*indice*) puis à l'« abstrait/abstrait » (*symbole*)<sup>30</sup>. En effet, pour simplifier, on dira que l'*icône* est encore immergé dans l'objet concret auquel il se substitue, il relève de la pure imitation : avec lui, « l'objet est dénoté par l'ensemble de ses caractères »<sup>31</sup> ; l'*indice*, lui, commence à s'abstraire de l'objet concret : en lui, « un trait caractéristique suffit et renvoie à l'objet »<sup>32</sup> ; enfin, le *symbole* se déleste totalement de l'objet concret : il constitue une « figure conventionnelle, mis[e] pour l'objet »<sup>33</sup>.

Puisqu'il est parti de l'écoute, Bayle théoriserait cette tripartition en la faisant correspondre à une tripartition des manières d'écouter : « ouïr », « écouter » et « entendre »<sup>34</sup>. On peut tenter de résumer son article très dense « L'image de son, ou “i-son” : métaphore/métaforme » (1989)<sup>35</sup>, qui développe cette mise en correspondance, à l'aide du tableau suivant :

<b>modes d'écoute</b>	<b>actions</b>	<b>facultés</b>	<b>types de signe</b>
<i>ouïr</i>	<i>présentification</i> (actionne l'audition) : « Notre oreille s'intéresse à percevoir les circonstances, les détails typo-morphologiques, les interactions des matières »	« La <i>faculté auditive</i> ainsi décrite fonctionne comme détecteur, limité par des <i>seuils physiologiques</i> »	<i>icône</i>
<i>écouter</i>	<i>identification</i> (actionne la cognition) :	« La <i>faculté cognitive</i> correspondante fonctionne comme	<i>indice</i>

<sup>28</sup> Cf. Makis Solomos, « Schaeffer phénoménologue », in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA/GRM, 1999, p. 53-67.

<sup>29</sup> François Bayle, *L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>30</sup> Cf. *ibid.*, p. 126. Dans le même texte, Bayle note : « Via l'état diagrammatique (*di-son*) [*indice*], l'objet iconique (*im-son*) [*icône*] change de direction, se désolidarise d'une histoire pour se mouvoir en figures. Fragments d'images ou linéaments schématiques qui forment constellations (*mé-son*) [*symbole*], ce devenir abstrait va constituer l'espace même de l'opération musicale ».

<sup>31</sup> François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> On se souviendra que Schaeffer, lui, pratiquait une division en quatre : écouter, ouïr, entendre, comprendre.

<sup>35</sup> François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 93ss.



	« Notre être s'intéresse à percevoir les origines et les devenirs, les cohérences (fusion) et les distinctions (identification) »	modélisateur selon des <i>schèmes psychoacoustiques</i> . Détecteurs de formes (proies), d'espaces (paysages), d'actants (personnages) »	
<i>entendre</i>	<i>interprétation</i> (actionne la musicalisation) : « Notre esprit "fiché dans le corps" (Merleau-Ponty) construit une désadaptation, un corps en croissance »	« La <i>faculté symbolique</i> fonctionne comme ouverture, courant, échange, inachèvement. Détecteurs de prégnances »	symbole

Si l'on se centre sur les facultés auxquelles font appel les deux premiers modes d'écoute et leurs signes correspondants, « ouïr » (icône) et « écouter » (indice), Bayle propose des définitions claires : nous sommes respectivement dans le physiologique et dans le cognitif, facultés qui sont décrites avec précision. Par contre, la définition de la faculté que met en œuvre le troisième niveau (« entendre » – « symbole »), si l'on excepte la phrase « détecteurs de prégnances » – qui, me semble-t-il, devrait plutôt être raccordée au second niveau, à la « faculté cognitive » – est volontairement plus imprécise : « La *faculté symbolique* fonctionne comme ouverture, courant, échange, inachèvement ».

Ceci est sans doute dû au fait que Bayle vient de faire intervenir une autre référence intellectuelle décisive pour son univers : Bachelard. En effet, il me semble que, dans un montage fort réussi, Bayle fait déboucher la pensée sur les signes de Peirce sur la pensée de l'imaginaire développée Bachelard. Le « symbole » dont il est question dans la tripartition est en fait une « image » au sens bachelardien du terme, dont Bayle donne la définition dans la pochette de son disque contenant *Son Vitesse-Lumière*, en exergue à ses célèbres « Avertissements » :

« Toute image est une opération de l'esprit humain. Elle a un principe spirituel interne alors même qu'on la croit un simple reflet du monde extérieur. La tâche du poète est de pousser légèrement les images pour être sûr que l'esprit humain y opère humainement pour être sûr que ce sont des images humaines des images qui humanisent les forces du cosmos. Alors on est conduit à la cosmologie de l'humain. Au lieu de vivre un naïf anthropomorphisme on rend l'homme aux forces élémentaires et profondes »<sup>36</sup>.

## ARCHÉTYPES

En fin de compte, les « symboles » sont des « images » et, surtout, les images, nées d'une opération d'abstraction, reviennent fortement chargées de contenu concret. Ainsi, Bayle aime donner des « petits guides » à « ses » images, en leur faisant correspondre des œuvres musicales précises. Par exemple<sup>37</sup> :

<sup>36</sup> G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, cité par François Bayle, pochette du CD *Son Vitesse-Lumière*, Magison vol. 9-10.

<sup>37</sup> François Bayle, « Petit guide de mes images », in *François Bayle. Portraits polychromes*, GRM/INA, 2007, p. 94.

L'eau : éclaboussure-froissements-murmures	
<i>Espaces inhabitables. jardins de rien</i>	eau/gravier — deux espèces dynamiques
<i>Jeïta. murmure des eaux</i>	rythmes d'eau / froissements d'eau
<i>Jeïta. eau verticale</i>	éclats électroniques sur le modèle de l'eau
<i>Fabulæ. onoma</i>	glouglou flûte-bongo
<i>Fabulæ. onoma</i>	pluie / vent glissades
<i>Jeïta. murmure des eaux</i>	dentelles d'eau

J'ai mis le possessif « ses » (« “ses” images ») entre guillemets car, nous dira Bayle, il ne s'agit pas de « ses » images, mais d'images communes aux hommes : d'*archétypes*. Ce mot donne une issue à la notion d'image et il est intéressant de voir que Bayle le définit en faisant appel à plusieurs sources. Ainsi, il se réfère souvent à Gilbert Durand et à sa *Structure anthropologique de l'imaginaire*<sup>38</sup>. Ailleurs, il évoque Jean-Pierre Changeux et René Thom citant Goethe :

« Le flux des images de la représentation acousmatique évoque un potentiel : celui des *psyché-formes* de nos images mentales, dont “la matérialité ne peut être mise en doute” selon le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux. [...] “C'est avec Goethe et les *Naturphilosophen* qu'est apparue cette tendance à désigner du terme *archétype* l'image originelle de structures complexes concrètes réalisées dans le monde organique : la patte, l'aile, la feuille, etc.”, écrit René Thom »<sup>39</sup>.

Parfois, il donne une définition plus ample à ce mot, qui semble important pour son univers, bien qu'il ne figure pas dans les « glossaires » de ses livres<sup>40</sup> :

« Par *archétype*, je veux désigner les formes primitives (celles dont cette musique parle). [...] Dans la modalité acousmatique, ce que nous découvrons, c'est le retour aux sources signifiantes. Nous avons dans notre corps une expérience des formes profondes dont cette musique rappelle, utilise la force. Le mathématicien René Thom enseigne que les archétypes de comportement sont : *faim, peur, amour*. [...] Toute pratique artistique s'élabore sur l'animalité, transposée en abstraction. [...] Si je peux dire d'une peinture, d'une sculpture, d'un film, d'un roman ou d'une œuvre de musique qu'elle me plaît, c'est parce qu'elle intéresse d'abord mon animalité, pour ouvrir ma spiritualité »<sup>41 42</sup>.

Bayle peut penser d'une manière « symbolique » ces archétypes. Par exemple, il effectue une série de « traductions » des trois archétypes suivants : capture, fuite, simulation. Traduction d'abord en modes de jeu : percussion (attaque), résonance (dissipation), entretien (itération) ; puis, en mode acousmatique : irruption (gros plan), disparition (lointain), interaction (circulation) ; enfin, en manipulations : insert (montage), fondu (mixage), entretien

<sup>38</sup> Gilbert Durand, dans ce livre, nous donne « un indispensable inventaire des archétypes et des schèmes », nous dit Bayle (*L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*, p. 66).

<sup>39</sup> François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>40</sup> Cf. les glossaires de François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.* et François Bayle, *L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*

<sup>41</sup> François Bayle, *L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*, p. 16 et 18.

<sup>42</sup> Jean-Christophe Thomas choisit une définition *light* de l'archétype : « L'archétypique c'est ce qu'au-delà d'elle évoque (en la transcendant, l'englobant), comme catégorie plus large (universelle ?), la musique. C'est aussi (corollaire) ce qu'invoque – sous le nom quelquefois de Modèle – le compositeur composant, qui s'en inspire. Donc : “Ce ne sont plus les sons qu'on écoute, dès qu'ils sont agencés... Et ça évidemment c'est la fonction poétique la plus générale de la musique : la métaphore et la métonymie” (Bayle, *Réflexions acousmatiques*, émission de radio, 1979) » (Jean-Christophe Thomas, « Vu de l'image », in François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 169).

(mise en boucle)<sup>43</sup>. Ailleurs, ces archétypes peuvent être pensés presque sous forme « iconique », c'est-à-dire par imitation. C'est le cas de *Tremblement de terre très doux* qu'il nous interprétera dans le concert de ce soir. Écoutons ce que nous dit Bayle à propos de cette pièce :

« Au moment d'*Erosphère* mon projet portait sur les mécanismes du désir, l'érotisme sonore, d'où le titre d'*Erosphère*. Découvrir les archétypes érotiques des formes sonores. La pièce centrale a pour titre *Tremblement de terre très doux, en hommage à Max Ernst*. J'ai fabriqué des traces, des empreintes, des climats, des transits, des courbes auditives voluptueuses. Il y a une excitation très grande à trouver la forme. L'archétype du désir sexuel est rendu abstrait par la maîtrise de la forme. Il y a une dialectique entre l'animalité et la spiritualité dans le dessin d'un nu. Alors, j'ai proposé dans le monde des formes auditives une équivalence »<sup>44</sup>.

Écoutons le début de cette pièce :

**Audition : *Tremblement de terre très doux* : climat 1, transit 1, paysage 1**

## CONCLUSION

Dans cet exposé, j'ai cherché à cerner quelques particularités de l'univers baylien en me servant d'un vocabulaire courant tant pour tenter de délimiter ses propres termes (i-son, archétype...) que pour évoquer sa musique. J'ai proposé un parcours en forme de boucle. Partant de l'idée qu'il y a, lorsqu'on parle d'« image sonore », une opération d'abstraction, j'ai suggéré que cette abstraction est de nature plus poétique que conceptuelle. J'ai ensuite évoqué l'idée baylienne d'une « écoute de l'écoute », pour montrer que, finalement, à la phénoménologie se substitue une analyse de type sémiologique, et que cette dernière, à son tour, débouche sur une pensée des archétypes qu'on peut appréhender, parfois, comme un retour au concret.

Il va de soi que ce parcours reste largement inachevé et que les erreurs d'orientation ou de balisage qu'il contient relèvent entièrement de ma responsabilité et en aucun cas de celle de François Bayle<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Cf. François Bayle, *Musique acousmatique...*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>44</sup> François Bayle, *L'image de son/ Klangbilder...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>45</sup> Je remercie François Bayle pour l'entretien qu'il m'a accordé en septembre 2007, entretien qui m'a permis de clarifier certaines idées.