



HAL
open science

Episode Francis Bayer

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Episode Francis Bayer. Percussions, 1998. hal-01789837

HAL Id: hal-01789837

<https://hal.science/hal-01789837>

Submitted on 31 May 2018

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.

Percussions n°60, Chailly-en-Bière, 1998, p. 5-11

EPISODE DE FRANCIS BAYER, Makis Solomos

Le texte que vous allez lire a une petite histoire. Ayant appris que Francis Bayer — abonné fidèle et même collaborateur de PERCUSSIONS depuis les premiers numéros — avait présenté une analyse d'Episode dans la classe de Georges Van Gucht (C.N.S.M. Lyon), j'ai demandé à Georges s'il était possible de donner, à cet exposé, un prolongement dans PERCUSSIONS. C'est Francis Bayer qui m'a répondu en m'envoyant une analyse ponctuelle et cursive (cf. note ¹⁷¹) de sa composition. C'était, évidemment, une base de départ capitale pour aboutir à un texte adapté à PERCUSSIONS. Tenant beaucoup à publier ce texte, j'ai alors fait part de mon intention à Francis Bayer et lui ai dit combien je voulais cette publication. Ami commun, Makis Solomos était tout désigné pour cette rédaction. Aussi, mes vifs remerciements vont-ils au compositeur, au musicologue et aux Editions Schott-Paris. mf

La formation relativement insolite composée de deux pianistes et deux percussionnistes commence, comme me le faisait remarquer Michel Faligand, à posséder un répertoire¹⁷¹. Dans ce dernier, Episode de Francis Bayer devrait occuper une place importante. Voici quelques éléments d'analyse d'une pièce traversée sur plusieurs niveaux par l'idée de jeu et qui, en outre, met en œuvre une véritable poésie du timbre. ms

FRANCIS BAYER ET EPISODE

Francis Bayer, né en 1938, aime souligner dans ses notices biographiques, que "ce n'est qu'après avoir terminé ses études supérieures de philosophie à l'Université de Paris, études qui l'ont conduit jusqu'au doctorat, [...qu'il entreprit] de se consacrer à la composition musicale"¹⁷². Devenu aussi musicologue — peut-être pour tenter de trouver une médiation entre la réflexion et la pratique musicale —, cette formation initiale en philosophie lui permit de renouveler le paysage musicologique français largement dominé par des considérations de nature plutôt musicographique : entre autres travaux, son livre *De Schönberg à Cage*¹⁷³ témoigne, notamment par sa réflexion sur la notion d'"espace musical", de ce renouvellement. Mais cette formation initiale ne l'empêcha pas de s'immerger, parallèlement à sa réflexion musicologique, dans la composition — on soulignera combien il est rare finalement de trouver des hommes et des femmes capables d'allier à la fois la réflexion et la pratique, du moins dans le domaine musical !

Elève d'Henri Dutilleux et marqué dans une certaine mesure par les techniques processuelles de Ligeti, il compose de 1972 à 1989 un ensemble important d'œuvres intitulées *Propositions*, œuvres qui exploitent plusieurs combinaisons sonores¹⁷⁴ et qui ont été enregistrées dans un disque malheureusement épuisé¹⁷⁵. Un disque plus récent¹⁷⁶ comprend 5 *Essais* (1969-70, pour piano, flûte et violoncelle), *Triptyque* (1971-77, pour voix de soprano et ondes martenot), *Episode* et *Perspectives* (1991, pour violoncelle solo). Enfin, une œuvre splendide pour grand orchestre, *Prélude à la nuit* (1995), fut la révélation la plus marquante du Festival *Présences* (Radio-France) de 1997.

Episode, dont il sera question ici, date de 1989. Ecrite pour deux pianos, marimba et vibraphone, cette pièce a été créée en 1990 par l'ensemble Tétra et a été éditée la même année par Schott. La brève analyse qui suit est basée en très grande partie sur une analyse de Francis Bayer lui-même¹⁷⁷.

Episode est une œuvre éminemment *ludique*. A travers ses multiples niveaux — de la forme au matériau —, elle matérialise de diverses façons l'idée d'un jeu, idée qui lui prête un aspect "léger", souriant, qui contraste fortement avec le caractère dramatique du *Prélude à la nuit*.

FORME

Au niveau de sa forme, *Episode* joue un jeu à quatre, qui exploite l'instrumentarium disponible avec une évolution symétrique : l'œuvre commence et s'achève avec deux instruments, le piano 1 et le marimba pour le début, le piano 2 et le vibraphone pour la fin ; une partie médiane fait appel à tout l'instrumentarium ; deux parties de transition mettent en jeu trois instruments (piano 1, marimba et vibraphone pour la première, piano 2, marimba et vibraphone pour la seconde). L'**ex.1** donne le détail de ce processus. Il convient ici de préciser que le piano 1 joue sur les touches, alors que le piano 2 joue exclusivement dans les cordes. Ainsi, Bayer varie sans cesse les timbres. Par ailleurs, le piano 1 et le marimba du début, le piano 1 de la première transition, le piano 2 de la seconde transition et, enfin, le piano 2 et le vibraphone de la dernière partie sont joués à quatre mains : les quatre musiciens sont donc sans cesse convoqués — dans ce jeu, il n'y a pas d'exclus...

Le contenu de la forme d'*Episode* met aussi en œuvre un jeu : le jeu de la transformation continue. C'est le cas notamment de la première partie. Après une introduction de dix mesures, s'instaure très progressivement un mouvement sans cesse descendant, peu perceptible en tant que tel du fait qu'il est truffé de silences. Cette transformation dure cinquante quatre mesures et s'accompagne aussi d'un crescendo très progressif. Puis (mes. 55), l'auditeur prend conscience de la nature descendante du mouvement mélodique : les silences continuent à diminuer (par conséquent, les sons s'accumulent) et une vraie descente naît progressivement, descente qui recommence à chaque fois et en décalage aux deux instruments, dans la mesure où les périodicités du piano 1 et du marimba ne coïncident pas : l'**ex.2** (mes. 55-58) donne le début de cette section. La section qui suit (mes. 70-81) offre, par sa staticité, un répit. Puis, le jeu de transformation reprend avec la transition (mes. 82-89) qui conclut la première grande partie d'*Episode* : cette fois, on assiste à un mouvement globalement ascendant, accompagné d'une accélération rythmique progressive.

MATERIAU

Le matériau tonal (des hauteurs) et rythmique d'*Episode* travaille aussi l'idée du jeu. Les hauteurs sont élaborées d'après "*un jeu d'opposition / complémentarité entre le diatonique et le chromatique*". Trois types de structures, qui apparaissent progressivement tout le long de l'œuvre, matérialisent ce jeu. La première, de nature intervallique, se focalise sur des intervalles de seconde majeure (diatonisme), de seconde mineure (chromatisme) ou superpose deux secondes mineures (chromatisme et diatonisme simultanément), dans une combinatoire librement atonale : l'**ex.3** (mes. 25-28) illustre les deux premières possibilités. Cette structure domine les deux premières sous-parties de la première grande partie, mais subsiste jusqu'à la seconde partie. Cependant, dès la troisième sous-partie de la première grande partie, apparaît la seconde structure. De nature mélodique, elle déroule des figures dodécaphoniques. Celles-ci peuvent être composées exclusivement de tritons et de secondes mineures (aspect chromatique du jeu) ou de quarts justes et de secondes majeures (diatonisme) : l'**ex.2** (mes. 55-58) superpose ces deux possibilités. A partir de la seconde partie et jusqu'à la fin d'*Episode*, domine la troisième structure, de nature harmonique et de caractère modal. Bayer y exploite trois types d'accords : l'accord de septième sur tonique de *do* mineur (*do-mib-sol-si*) ; l'accord de septième sur tonique de *fa#* mineur (*fa#-la-do#-fa*) ; l'accord complémentaire de ces deux accords (*ré-mi-lab-sib*). Dans la partie de marimba de l'**ex.4** (mes. 89-91), les trois accords sont successivement joués, mais avec un décalage du jeu à deux mains, ce qui rend très fluide la transition entre les accords. On notera que les notes des deux premiers accords forment une échelle de huit notes (*do-réb-mib-fa-fa#-sol-la-si*) qui ne contient que des secondes mineures et des secondes majeures — point culminant du jeu chromatisme-diatonisme — et qui "se trouve être équivalente au sixième mode à transposition limitée de Messiaen" — la formulation de Bayer "se trouve" nous permet de supposer que l'hommage à Messiaen n'est pas une donnée de départ, mais une prise de conscience ultérieure.

L'organisation rythmique d'*Episode*, quant à elle, joue sur l'"opposition / complémentarité entre le régulier et l'irrégulier". Le régulier et l'irrégulier peuvent être de nature horizontale ou verticale (ce qui donne quatre combinaisons : régularité horizontale, irrégularité horizontale, régularité verticale, irrégularité verticale). Deux exemples illustreront ce travail. L'**ex.3** (mes. 25-28) joue à l'irrégularité horizontale : les événements rythmiques (double-croches et croches de triolet) ainsi que les silences qui les enveloppent sont répartis d'une manière non-régulière pour chacun des deux instruments — Bayer a pris pour modèle dans ce passage le crépitement d'un feu de bois. L'**ex.5** (mes. 140) travaille l'irrégularité verticale : des divisions de la blanche par trois, quatre, dix, douze et quatorze se superposent. Bayer prévoit aussi des combinaisons plus étranges : une "régularité irrégulière" et une "irrégularité régulière". La première affecte certaines superpositions rythmiques avec des périodicités décalées, comme dans les mes. 82-89. La seconde est illustrée par l'**ex.4** (mes. 89-91) déjà évoqué, avec le décalage des deux mains du joueur de marimba.

UNE POETIQUE DU TIMBRE

C'est peut-être le travail sur le timbre qui présente le point culminant du jeu auquel sont conviés les auditeurs d'*Episode*. Ici, le jeu devient plus concret, il s'adresse aux sens. Après la relative abstraction du jeu de la forme (jeu de la géométrie variable) et du matériau (opposition et complémentarité diatonisme-chromatisme pour les hauteurs et régularité-irrégularité pour les rythmes), Bayer nous convie à l'exploration immédiate de la multitude de timbres qu'offre l'instrumentarium d'*Episode*.

Le piano 2 (qui est joué uniquement dans les cordes) offre une large palette de modes de jeu : sons pincés (mes. 112-116, 139-145) ou raclés (mes. 98-100, 104) avec des plectres, percutés sur les cordes avec prolongation de la résonance (fréquemment), percutés sur les cordes avec rebondissement d'une baguette (mes. 90-91 : cf. **ex.4** ; mes. 123-124), frottés avec des balais métalliques (mes. 103-104, 118-119), ou encore, glissandi sur les cordes entretenus avec la pédale (mes. 109-110, 128-136, 145-151) et sons de percussion sur le couvercle, le cadre ou la table de piano (mes. 117, 121). Le vibraphone est aussi exploré intensivement : glissandi sur les tubes de résonance (mes. 70-73 : cf. **ex.6** ; mes. 121), trilles entre deux tubes de résonance (mes. 120) ou entre deux lames avec des battes de triangle (mes. 92), jeu sur les lames en *pianissimo* avec des battes de triangle (mes. 98-100, 118, 122), sons frottés sur la tranche des lames avec des archets de contrebasse (mes. 94, 145-152), jeu avec le manche des baguettes en notes répétées (mes. 139-144) ou glissandi avec le manche des baguettes (mes. 110-111). Pour le marimba, outre le jeu "normal", Bayer demande parfois des glissandi sur les tubes de résonance (mes. 1-4, 70-73 : cf. **ex.6**) et ailleurs, il invente "une modulation évolutive du timbre par l'utilisation d'une technique particulière qui consiste à jouer des trémolos dans le registre grave de l'instrument alternativement du bord vers le centre des lames puis du centre vers le bord, technique destinée à faire apparaître et disparaître graduellement les résonances harmoniques" (mes. 89-124 : cf. **ex.4**). Enfin, le piano 1 (jeu sur le clavier) utilise aussi des sons "muets" par blocage des touches afin de laisser émerger les harmoniques (mes. 1-10, 67-83 : cf. **ex.6** ; 106-107).

Pour conclure, je cite la conclusion même de l'analyse de Bayer : "Cette recherche de sonorités rares et inusuelles n'a nullement pour but de présenter un catalogue plus ou moins complet d'effets sonores — on pourrait en imaginer en effet beaucoup d'autres —, mais de mettre en œuvre une *poétique du timbre* en vue d'obtenir une *poésie des sons* qui est la finalité expressive essentielle de l'ouvrage". Le jeu d'*Episode* est des plus sérieux : là où, assez souvent, les œuvres pour percussions s'arrêtent à l'inventaire des timbres possibles, Bayer nous invite à une poésie raffinée, subtile.

Makis SOLOMOS

(c) 3'99 Makis Solomos

Makis Solomos est musicologue. Il enseigne aux Universités de Montpellier-3 et de Paris-8.

NOTES

^{1/1} Cf. *Percussions* n°7/8, 9 et 10.

^{/2/} Pochette du double CD : Francis Bayer, *Propositions I-VIII*, ERATO 2292-45526-2, 1990, p.12.

^{/3/} Francis Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.

^{/4/} Quelques exemples : *Propositions I*, 1972-73, pour 24 cordes ; *Propositions III*, 1982-83, pour six percussionnistes ; *Propositions V*, 1986, pour 28 instruments extra-européens ; *Propositions VIII*, 1988-89, pour sons concrets.

^{/5/} Cf. note *supra*.

^{/6/} Francis Bayer, *Oeuvres instrumentales et vocales*, PIERRE VERANY PV796093, 1996.

^{/7/} Francis Bayer, "*Episode (1989)*", manuscrit de cinq pages. Je tiens à remercier Francis Bayer d'avoir mis à ma disposition cette analyse. Toutes les citations qui suivent sont extraites de ce texte.