

Gaël TISSOT

# Le cycle dans l'œuvre électroacoustique de François Bayle: un camaïeu de pièces musicales?

*The Cycle in François Bayle's Electroacoustic Works: A Musical Camaïeu?*

*François Bayle elektroakustinių kompozicijų ciklas: muzikos kameja?*

## Abstract

This article aims to bring to light the importance of visual elements, and colour in particular, as metaphoric aspects in the organisation of François Bayle's electroacoustic cycles. Indeed, the composer has always claimed his interest in plastic arts and their influence in his music. After discussing what makes a unity, and what distinguishes each piece in the cycles whose titles evoke multiple colours, it appears that the cycles are thought according to the pictorial principle of *camaïeu*. The whole cycle has its own sound "colour", meaning that different pieces share some important characteristics. Nonetheless, each piece is unique, and brings a new subtle nuance to the whole. Going further, colours seem to have another role: they can be thought as flashes, the same way François Bayle uses certain sounds to create important, but short, contrasts in his music. In fact, studying the specific way the composer translates visual elements into music permits to understand better the aesthetic concepts underlying François Bayle's electroacoustic music.

**Keywords:** François Bayle, electroacoustic music, cycle organisation, colour.

## Anotacija

Šio straipsnio tikslas yra nušviesti vizualinių elementų, ypač atspalvių, kaip metaforinių aspektų François Bayle'io elektroakustinių ciklų sandaroje, svarbą. Kompozitorius iš tiesų visada deklaravo domėjimąsi plastiniais menais ir jų įtaka muzikai. Išsiaiškinus, kas sudaro kūrinio vienetą ir kuo išsiskiria kiekviena ciklo dalis (jų pavadinimai sužadina daugybę spalvų), paaiškėja, kad šie ciklai yra sumanyti pagal *camaïeu* tapybos (vienos spalvos tonais) principą. Visas ciklas turi savo garsą – „spalvą“, reiškiantį, kad skirtingas ciklo dalis jungia tam tikri bendri bruožai. Tačiau kiekviena dalis yra unikali, suteikianti visumai naują, subtilų niuansą. Išsamesnė analizė atskleidžia dar vieną spalvų vaidmenį: jos gali būti tarsi blyksniai. Tai suvokdamas, François Bayle'is tam tikrais garsais savo muzikoje sukuria raiškiaus neišplėtotus kontrastus. Tiriant specifinį metodą, kurį kompozitorius naudoja vizualiniams elementams perkelti į muziką, galima geriau suprasti estetines koncepcijas, kuriomis pagrįsta François Bayle'io elektroakustinė muzika.

**Reikšminiai žodžiai:** François Bayle, elektroakustinė muzika, ciklo sandara, spalvos.

## Introduction

François Bayle, né en 1932 à Tamatave (Madagascar), est un des compositeurs qui a le plus contribué au développement de la musique électroacoustique en France. De formation autodidacte, il intègre le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) en 1958 où il produit ses premières œuvres. De *Espaces inhabitables* (1967), explorant le travail sur bande et sur la prise de son, à *l'Érosphère* (1978–1979), une des premières œuvres à utiliser des transformations en temps réel sur ordinateur, l'ensemble de son œuvre reflète à la fois les changements esthétiques et technologiques des débuts de la musique électroacoustique. Directeur du G.R.M. de 1966 à 1997, il a développé à partir de 1974 l'idée d'«acousmonium». Ce terme désigne un dispositif destiné à jouer la musique électroacoustique en concert, et est constitué d'un ensemble de haut-parleurs disposés sur la scène. Chaque paire de haut-parleurs est différente et possède sa propre couleur sonore, à la manière des différents instruments d'un orchestre, c'est pourquoi le

terme «orchestre de haut-parleurs» a parfois été utilisé à son propos. Ce dispositif est souvent complété par des éclairages ou de la vidéo. Alors que la musique électroacoustique, par définition, ne donne rien à voir puisqu'il n'y a pas de musiciens sur scène, l'acousmonium a un impact visuel important. Ce n'est pas le seul élément que François Bayle a développé: l'idée d'«image de son», ainsi que le recours à des métaphores graphiques, sont récurrents. Les titres des œuvres reflètent de même cette importance accordée à la vue. Le titre n'est pas pour François Bayle un élément accessoire, dont le choix importerait peu sur la composition. Au contraire, comme il l'explique dans nombre de ses écrits, il est pour lui le moteur de sa pensée, et généralement décidé avant le travail de composition à proprement parler:

«[...] sous le titre se tient toujours un projet de forme, une promesse sonore. [...] pour me stabiliser dans la façon d'avancer, j'éprouve le besoin d'un principe de cohérence que l'image d'un mot – qui est toute intérieure – me fixe.» (Bayle, 1993, p. 108)

Par ailleurs, l'organisation des pièces en cycles est une constante dans la production de François Bayle. De *Espaces inhabitables* (1967), à *La forme du temps est un cercle* (1999–2001), constitués tous les deux de cinq pièces, le cycle musical est omniprésent. Ce type d'organisation des pièces est fréquent dans le catalogue des compositeurs ayant participé à la naissance de la musique électroacoustique. Michel Chion a composé de nombreux cycles, dont *Salomé*, suite d'après une musique de ballets pour Hideuki Yano, *Vingt-quatre préludes à la vie*, *On n'arrête pas le regret*, *Scènes d'enfant en cinq mouvements* ou *La ronde, suite en dix mouvements*. De même, les nombreuses productions de Bernard Parmegiani sont souvent organisées en cycles (*L'il écoute*, *De natura sonorum*, *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée*) ainsi que celles de Pierre Henry (*Pleins jeux*, *Le Microphone bien tempéré*, *Prismes, suite de concert d'après KYLDEX I*).

Si donc l'écriture en cycles n'est pas spécifique à François Bayle, celle-ci prend en revanche une dimension particulière si on la met en regard de l'intérêt du compositeur pour les arts visuels. La notion de couleur y est omniprésente, de manière directe ou évoquée. C'est ainsi le cas pour *Les couleurs de la nuit*, *Cinq dessins en rosace*, *Le langage des fleurs* (deuxième chapitre de *L'expérience acoustique*), *Camera oscura* (évoquant à la fois de l'ombre et de la lumière) ou *La forme de l'esprit est un papillon*. Il convient néanmoins de rajouter à ces cycles avérés certaines pièces dont le découpage n'est pas formalisé mais qui peuvent s'apparenter, en se fiant aux dires du compositeur ainsi qu'aux documents de travail, à une organisation cyclique. Ainsi *Ombres blanches* (in *Théâtre d'Ombres*), dont il faut souligner l'utilisation du pluriel, est une succession de différentes parties délimitées par des silences ou des changements importants. Ces parties sont d'ailleurs gravées sur des pistes séparées sur le disque, confirmant leur relative autonomie. Il en est de même pour *Morceaux de Ciels*, qui utilise aussi le pluriel, et dont un schéma d'ensemble de la main du compositeur décrit plusieurs parties (Bayle, 1998, pp. 10–11), chacune pouvant être considérée comme un « morceau », donc une entité relativement autonome. La polychromie évoquée par les titres est alors à mettre en rapport avec l'organisation des pièces en cycles. Pourrait-on dire qu'à chaque pièce de ces cycles « colorés » correspond une couleur spécifique? Le cycle baylien est-il alors une suite de pièces contrastées, ou au contraire un dégradé, un camaïeu de pièces jouant sur un même ton d'ensemble? La notion de couleur est ici à prendre au sens métaphorique d'élément permettant à la fois la permanence (la teinte de la couleur, qui fait que l'on reconnaît un bleu quel qu'il soit) et la variation (la brillance ou la saturation par exemple, qui font que l'on distingue différentes nuances de bleu). Néanmoins, cette problématique questionne de manière plus large les

rapports que peuvent entretenir la musique de François Bayle avec les arts plastiques. Quelle influence une pensée visuelle a-t-elle sur la structure d'une pièce? Peut-on établir des parallèles entre certaines théories picturales et la musique de François Bayle? Si la musique électroacoustique ne donne par définition rien à voir sur scène puisqu'il n'y a pas d'interprètes instrumentaux, les nombreuses références à la vue et à la couleur seraient-elles un moyen de compenser en quelque sorte cette absence? Constitueraient-elles alors un élément du style de François Bayle?

### 1. Le cycle, une unité de ton

Sept cycles possèdent un titre mettant en jeu une référence à la couleur (cf. fig.1). Une première comparaison des caractéristiques des différentes pièces au sein d'un cycle permet de constater que celles-ci ne sont pas très différentes. Mis à part pour *Le langage des fleurs*, le principe esthétique du contraste important n'est pas mis en avant. Ainsi, dans *Cinq dessins en rosace*, alors que le titre pourrait laisser entendre une grande diversité de couleurs, l'ensemble des pièces est caractérisé par l'utilisation uniforme de sons de synthèse analogique dans le registre aigu. En allant plus loin, il semble que les différentes pièces du cycle partagent de nombreux points communs donnant au tout une couleur d'ensemble unique. Après avoir défini les critères pertinents pour l'analyse de la musique de François Bayle, on remarque ainsi une similarité à l'échelle du cycle en ce qui concerne.

**a. la référence externe.** La référence externe d'un son est la situation réelle de production de ce son à laquelle il renvoie. Ainsi, l'enregistrement du son d'une balle évoque cette balle. La référence perçue ne correspond pas nécessairement à la méthode de production réelle du son. La référence au trot d'un cheval, par exemple, peut être obtenue en studio par des moyens détournés, autre que l'enregistrement réel du cheval. Une étude de musique électroacoustique, qui s'appuie principalement sur l'enregistrement et la transformation de sons réels, ne peut faire l'économie de cet aspect des sons. Les différentes pièces d'un cycle de François Bayle utilisent généralement les mêmes références externes. Ainsi, *Ombres blanches* se distinguent par des sons issus de flûtes, *Camera oscura* est marquante par l'utilisation d'enregistrements de balle de ping-pong, de bruits de pas et de cloches (dans sept pièces sur les huit).

**b. le type de masse.** La sensation de hauteur sera décrite en utilisant le concept de masse mis à jour par Pierre Schaeffer (Schaeffer, 1966). À la notion de valeur ponctuelle (la note au sens traditionnel) est substituée celle de bandes de fréquences occupées par un son. D'un point de vue physique en effet, un son n'est que très rarement limité à une seule valeur de fréquence. Il est la plupart du

<i>Titre du cycle</i>	<i>Titres des pièces du cycle</i>	<i>Année de composition</i>
Chapitre II: Le Langage des fleurs (L'expérience acoustique)	Substance du signe Métaphore Métaphore + Ligne et points Journal	1969–1972
Cinq dessins en rosace	Rosace 1 Rosace 2 Rosace 3 Rosace 4 Rosace 5	1973
Camera oscura	Sequenza Smorzando Staccato Toccata Vibrato Rubato Ripieno Labyrinthe	1976
Les couleurs de la nuit	Animé Plus animé Couleurs froissées Lune floue Bouffées Nuit noire Nuit fauve Nuit blanche Nuit dénouée	1982
...Ombres blanches (Théâtre d'Ombres)	-	1988
Morceaux de Ciels	-	1996
La Forme de l'esprit est un papillon	Ombrages et trouées Couleurs inventées	2002

Fig. 1. Cycles écrits par François Bayle possédant un titre mettant en jeu une référence à la couleur

temps constitué d'un ensemble de valeurs ou de plages de valeurs dont ne rend pas compte le terme de note. La masse possède deux caractéristiques: sa hauteur générale (perception d'un son plus ou moins grave) et son type. La transcription d'un son sous forme de sonagramme, réalisée par un logiciel, donne de nombreux indices quant au type de masse de ce son. Une superposition de lignes horizontales témoigne d'un son dit tonique: c'est le cas des notes ou accords produits par des instruments tels que le piano ou la flûte. Une ou plusieurs zones larges, au lieu de lignes, témoignent d'un son dit complexe: c'est le cas par exemple de la plupart des percussions ou des sons issus de frottements. Entre ces deux types extrêmes existe toute une palette de nuances avec laquelle la musique électroacoustique joue souvent. Ainsi, *Les couleurs de la nuit* se caractérisent dans leur ensemble par l'emploi de son aigus à masse complexe, évoquant des crissements. Au contraire, le cycle *Cinq dessins en rosace* utilise des sons de synthèse à masse tonique.

**c. le registre général.** Il est ici question du registre des hauteurs prépondérant employé dans une pièce. Il semble que son utilisation varie suivant les cycles. Ainsi, *Cinq dessins en rosace* est effectivement dans son entier centré sur le registre médium-aigu. En revanche, *Les couleurs de la nuit* mettent en jeu de multiples utilisations du registre, du caractère grave de *Plus animé* aux aigus de *Nuit dénouée*.

L'ensemble des pièces d'un cycle possède donc suffisamment d'éléments communs pour qu'une forte unité générale se dégage. L'écoute d'une seule des pièces rappelle immédiatement à l'auditeur le cycle auquel elle appartient. Les sons de flûtes par exemple, liés à l'utilisation de masses de type harmonique, imprègne l'ensemble de *Ombres blanches*, alors que les sons de cuivres, en parallèle avec l'emploi de masses complexes, caractérisent *Les couleurs de la nuit*. C'est donc le principe du camaïeu (principe de variation), plutôt que celui du patchwork (principe de contraste), qui semble un modèle pour l'organisation des

cycles. On peut alors pousser l'analogie plus loin. Dans le cas du camaïeu, la teinte est constante (ainsi la teinte bleue), alors que les nuances sont réalisées par exemple par la luminosité ou la saturation (bleu *foncé*, bleu *indigo*). Les deux aspects contribuent à la définition de couleurs unies mais pourtant différenciées. Qu'en est-il dans le cas de la musique de François Bayle? Quels sont les éléments variables, qui établissent une spécificité propre à chaque pièce? Comment peut-on envisager une nuance de luminosité ou de saturation en termes musicaux?

## 2. De fines variations

Les particularités de chaque pièce s'établissent autour de variations fines qui complètent les éléments de stabilité évoqués précédemment:

**a. l'intensité.** Chaque pièce d'un cycle possède son propre caractère lié à la nuance sonore employée. Dans le cycle *Les couleurs de la nuit*, la pièce *Couleurs froissées* est dans la nuance *pianissimo*, que viennent perturber des sons

cuvrés puissants *fortissimo*. *Lune floue* est dans une nuance *piano*, alors que le grand *crescendo* final est caractéristique de la pièce *Nuit blanche* (cf. fig. 2).

**b. la densité événementielle.** Ce concept tente de rendre compte de la dimension micro-temporelle d'une musique électroacoustique. Il s'agit de déterminer le nombre d'événements, au sens large (tels que changement d'intensité, de timbre ou de masse) par unité de temps. C'est en quelque sorte l'équivalent, pour la musique électroacoustique, du tempo ou du rythme, qui déterminent l'impression de vitesse générale. Il apparaît que chaque pièce au sein d'un cycle est caractérisée par une densité événementielle particulière, variant de très faible à élevée. Les pièces du cycle *Cinq dessins en rosace* ont ainsi une densité événementielle croissante, à mettre en parallèle avec la complexification progressive de la polyphonie. Si *Rosace 1* présente essentiellement un seul son aigu modulé de manière continue, au contraire *Rosace 5* fait intervenir de multiples sonorités et transitions, donnant l'impression d'une vitesse, d'un «tempo», élevés.

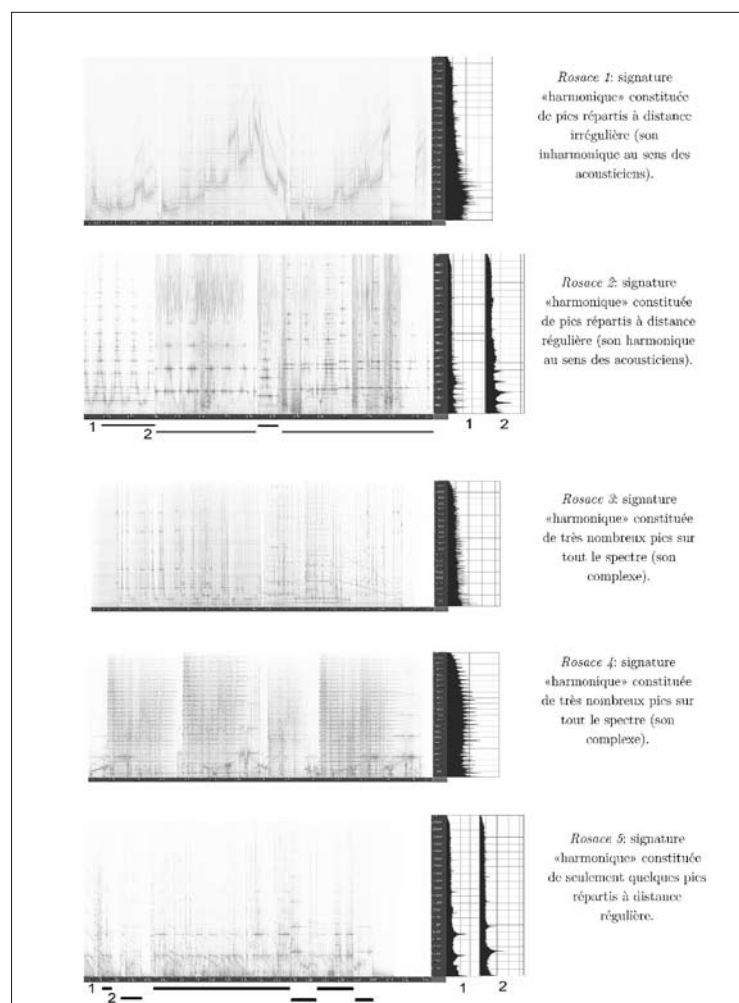


Fig. 2. Comparaison de l'«harmonie» de chacune des pièces de *Cinq dessins en Rosace*

**c. l'«harmonie».** Le terme, utilisé également par François Bayle, est à comprendre comme mode d'agencement de différentes hauteurs. Si la définition traditionnelle de l'harmonie suppose la superposition de *différents sons*, la définition est cependant plus ambiguë dans le cas de la musique électroacoustique. Dans ce cas en effet, la superposition de différents sons peut conduire à la perception d'un nouveau son dont les composantes sont difficilement identifiables. C'est d'ailleurs le principe premier de la synthèse additive: *différents sons* sinusoïdaux sont superposés, en vue d'obtenir *un son* plus complexe. Il serait dans ce cas plus approprié de parler de contenu harmonique que d'harmonie. Néanmoins, afin de désigner les deux aspects à la fois, puisque la distinction n'est ni aisée ni souhaitable, l'usage du terme «harmonie» est conservé entre guillemets.

En résumé, les éléments constants dans un cycle de François Bayle, pouvant être assimilés à la teinte d'une couleur, sont la référence externe et le type de masses, plus rarement le registre. Les variations sont obtenues pas la modification d'intensité, de densité événementielle et d'«harmonie». Si les deux premiers éléments de variations sont assez communs, que ce soit en musique électroacoustique ou de manière plus générale, la caractérisation d'une pièce électroacoustique par son «harmonie» est en revanche tout à fait originale et mérite une analyse plus détaillée.

L'exemple de *Cinq dessins en rosace* est caractéristique. Les hauteurs employées pour le cycle sont de type tonique, les références externes sont inexistantes puisque le matériau est exclusivement d'origine synthétique. En revanche, chaque pièce est caractérisée par une intensité sonore, une densité événementielle (qui va croissant à mesure que la complexité polyphonique augmente pour chaque pièce), et surtout un contenu «harmonique» spécifique. Ainsi, une comparaison des sonagrammes des cinq rosaces (cf. fig. 2) laisse apparaître qu'elles sont toutes basées sur une «harmonie» constante du début à la fin (lignes horizontales constantes), même si celle-ci est momentanément masquée par d'autres phénomènes. En outre, il existe une «harmonie» propre à chaque pièce. L'analyse fréquentielle, reproduite en-dessous des sonagrammes, montre par des pics graphiques les hauteurs constitutives de cette «harmonie». Elles constituent en quelque sorte la signature «harmonique» de la pièce *Rosace 1* qui est ainsi basée sur une «harmonie» de multiples fréquences organisées en groupes de trois. Si certaines fréquences sont reproduites à des intervalles multiples (par exemple 2247Hz est reproduite à la fréquence double 4494Hz), la plupart en revanche ne sont pas multiples les unes des autres. Ce son est qualifié d'«inharmonique» par les acousticiens, et est plus proche d'un son de cloche que d'un son instrumental. Au contraire, *Rosace 2* fait intervenir deux harmonies

dont les constituantes sont des multiples de la fréquence la plus basse. Ainsi la première harmonie est constituée de l'enchaînement d'une série de multiples basée sur 672Hz et l'autre sur 857Hz. La deuxième harmonie est basée sur la série des multiples à partir de 1449Hz. D'autres sons, dérivés de ses «harmonies», complètent la fin de la pièce. Il se dégage à l'écoute un sentiment de rondeur particulière dû à l'utilisation de ces sons qualifiés d'«harmoniques». *Rosace 3* est également construite sur une «harmonie» de série de multiples à partir de 292Hz, mais le son est davantage plein car la série est présentée en entier du médium (292Hz) à l'extrême aigu (16000Hz). La *Rosace 4* va dans le même sens, en présentant une «harmonie» plus complexe. Trois séries de multiples (sur 695Hz, 717Hz et 739Hz) constituent son axe principal. Les fréquences rapprochées créent des battements auditifs. Ce phénomène, complété par l'ajout de nombreuses autres fréquences tout au long du spectre, concourent à créer un son complexe, instable, bruiteux. Par contraste, *Rosace 5* est très épurée, et ses deux «harmonies» ne font intervenir qu'une série de cinq fréquences multiples, basées l'une sur 2900Hz, l'autre sur 3405Hz. Ces sons aigus, aérés, créent un sentiment de repos, de stabilité à la fin du cycle.

En constatant ce qui peut caractériser chaque pièce, on comprend mieux alors ces mots du compositeur à propos de *Toupie dans le ciel*:

«Distance, vitesse, pression, densité, température, couleur, intensité, constituent les «thèmes» des 27 brèves cellules qui s'enchaînent et se fondent dans l'apparente unité du mouvement.» (Bayle, 2003, p. 118)

Vitesse et densité peuvent se rapporter à la densité événementielle telle qu'envisagée précédemment. Température et couleur peuvent se comprendre comme l'«harmonie» globale de chaque pièce. Enfin, «intensité» est relativement transparente et se réfère à l'intensité sonore, de même que «distance» à la spatialisation de la musique en concert. Seule «pression», ici, semble plus énigmatique. Densité événementielle, l'intensité et l'harmonie semblent donc être les trois variables que le compositeur utilise principalement pour différencier chaque pièce.

Une organisation similaire peut être entrevue dans les images quadrillées – terme emprunté à Christian Geelhaar (Geelhaar, 1972, p. 44) – de Paul Klee, dont François Bayle est par ailleurs un fervent admirateur<sup>1</sup>. Ces images quadrillées sont constituées d'une grille plus ou moins rigide qui délimite un ensemble de petites surfaces. Chacune de ces surfaces possède une couleur différente, mais jamais très éloignée de celle de ces voisines ni de celle de l'ensemble de la composition. Ainsi, *Sonorité ancienne: abstraction sur fond noir* (1925) est caractérisée par une tonalité générale verte. Néanmoins, si le pourtour est constitué de surfaces vertes sombres ou noires, le centre est

en revanche beaucoup plus clair, allant jusqu'au jaune pâle. Chaque surface, tout en étant incluse dans une tonalité générale, se distingue cependant des autres sur plusieurs points. Dans *Architecture de plans* (1923), le principe du quadrillage est le même, la tonalité générale étant cette fois le rose pâle. D'une certaine manière, la couleur générale de la toile peut être rapprochée de la couleur générale d'un cycle de François Bayle (paramètres constants: type de masse, référence des sons et origine du matériau). Chaque surface en revanche, qui varie en teinte, en luminosité, en forme peut être comparée à chacune des pièces du cycle, qui varie en intensité, en densité, en «harmonie» et en structure. Ainsi, comme le note le compositeur à propos de *Morceaux de Ciel*,

«On remarquera aisément à l'écoute qu'il s'agit d'une composition de plages de couleurs et de vitesses.»

Cependant, cette division en paramètres stables, en opposition à des paramètres variables pour chaque pièce, est à nuancer. Il faut garder en vue que si les paramètres type de hauteur, référence et origine du matériau sont globalement constants pour un cycle, il subissent aussi des variations pour chaque pièce. Ainsi, dans le cycle *Les couleurs de la nuit*, bien que les hauteurs complexes soient prédominantes, elles peuvent l'être en proportions diverses, donnant un caractère propre à chaque pièce. De même, les interventions d'enregistrements instrumentaux dans *Cinq dessins en rosace* ne sont pas présentes dans les mêmes proportions pour chaque pièce. En fait, à la lecture des écrits du compositeur, il semble que la couleur trouve un autre équivalent sonore. Loin d'être un mode d'organisation sur le long terme, elle apparaîtrait alors comme coloration momentanée, reflet de l'utilisation d'éclats sonores fugaces.

### 3. Des éclats colorés

Les couleurs isolées (sans mélange) citées dans les titres se limitent au bleu, au rouge et au noir. La couleur bleue est la couleur la plus représentée, aussi bien de manière directe que de manière indirecte. On trouve ainsi trois fois le terme «bleu»: *Le bleu du ciel* (issu de *Espaces inhabitables*, 1967), *Intervalles bleus* (issu de *L'expérience acoustique*, 1971) et *Éros bleu* (issu de *Érosphère*, 1980). Les pièces se référant de manière indirecte, mais implicite, à la couleur bleue, évoquent le ciel. Il s'agit de *Toupie dans le ciel* (issu de *Érosphère*, 1979) et *Morceaux de Ciel* (1996). Le cas des pièces, nombreuses, dont le titre évoque l'eau est trop sujet à caution pour pouvoir être pris en compte ici. Suivant le contexte, l'eau peut se référer aux couleurs bleue, verte ou blanche par exemple, et sa qualité première en terme visuel serait davantage la transparence.

Il est difficile de trouver parmi ces pièces des éléments communs permettant de définir de manière sonore la couleur bleue. Ainsi, l'intensité peut ainsi être aussi bien *pianissimo* que *fortissimo*, ou varier au sein d'une même pièce. Il en est de même de la densité événementielle, qui varie de faible à élevée, et la référence externe des sons employés n'est pas non plus un critère distinctif. *Éros noir*, *Éros rouge* et *Éros bleu* (issus de *Érosphère*), bien qu'évoquant trois couleurs différentes, emploient les mêmes sons issus de la voix et de son traitement par l'ordinateur PDP 11.60. Si les implications sémantiques et symboliques des couleurs utilisées dans ces titres sont importantes, les conséquences sonores sont minimales.

En revanche, ce qui semble caractériser l'ensemble des pièces se référant à une couleur est l'aspect ponctuel de certaines interventions sonores, qui semblent apparaître comme de brèves touches colorées. *Éros bleu* par exemple, est joué superposé avec la fin de la pièce *La fin du bruit*, qu'il interrompt par de grandes zébrures aiguës de masse complexe. L'intérêt semble porter davantage sur le phénomène coloré en lui-même que sur une correspondance systématique couleur-son. Dans *Éros bleu* comme dans *L'épreuve des flammes* (couleur rouge) ou *Nuit fauve*, des sons au caractère rude apparaissent comme des flashes de couleurs. C'est peut-être bien en effet dans cette direction que l'on peut comprendre l'usage des termes colorés.

On peut évoquer à ce propos l'intérêt de François Bayle pour le peintre Henri Matisse, qui est, selon le compositeur, un des «grands» de la peinture<sup>2</sup>. On peut alors rapprocher la manière dont la couleur est traitée par Bayle de celle de Matisse:

«Voici les idées d'alors [du fauvisme]: construction par surfaces colorées. Recherche d'intensité dans la couleur, la matière étant indifférente.» (Matisse, 1992, p. 94)

De même, quand le compositeur évoque l'utilisation de couleurs simples pour dénommer les *Éros* dans *Érosphère*, on peut établir un parallèle avec ces mots de Matisse:

«C'est ainsi que des couleurs simples peuvent agir sur le sentiment intime avec d'autant plus de force qu'elles sont simples. Un bleu, par exemple, accompagné du rayonnement de ses complémentaires, agit sur le sentiment comme un coup de gong énergétique. De même pour le jaune et le rouge et l'artiste doit pouvoir en jouer selon la nécessité.» (Matisse, 1992, p. 258)

La couleur en elle-même importe peu. Autant pour Bayle que pour Matisse, ce qui compte est le contraste d'une couleur par rapport à une situation générale. Le bleu évoqué par Matisse est puissant car il est mis en relation avec ses couleurs complémentaires. Les sons inharmoniques crissants employés par le compositeur sont en valeur car ils se détachent sur un fond d'ombre et

de lumière plus neutre. Cet univers lumineux, aux couleurs éclatantes, peut trouver un écho dans les paysages de Madagascar, terre de naissance de François Bayle, ou du moins dans le regard que l'adulte peut avoir sur son enfance passée sur l'île. L'ensoleillement qui y règne crée une luminosité particulière. La prédominance du bleu est peut-être un souvenir de la mer omniprésente à Madagascar, complétée par le bleu du ciel, d'ailleurs titre d'une pièce du compositeur<sup>3</sup>.

## Conclusion

Ces éléments permettent de dépasser le paradoxe apparent de la musique électroacoustique de François Bayle, qui, par définition, ne donne rien à voir sur scène, mais fait un usage intensif d'éléments visuels. La vue, si elle n'est pas sollicitée physiquement, l'est par l'imagination. Les notions de couleur, de luminosité, en plus de leur traduction musicale, renvoient à des éléments extra-musicaux. Pour l'auditeur, percevoir ces modèles sous-jacents, de manière consciente ou non, œuvre l'imagination à la peinture. Il peut faire des relations entre la musique de François Bayle et certaines œuvres visuelles qu'il peut connaître, et qui le guident durant l'écoute. La fonction de l'association dans ce cas est de réactiver des éléments connus dans d'autres domaines, afin de créer des relations poétiques. Selon le compositeur,

«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, 1993, p. 169)

La couleur peut alors être comprise dans l'œuvre de François Bayle à la fois comme organisation sur le long terme, en reprenant le principe du camaïeu, et comme élément ponctuel contrastant, à la manière dont Henri Matisse traite la couleur.

D'autre part, ce qu'il ressort de l'ensemble des pièces ayant un aspect visuel dans leur titre est l'importance accordée par François Bayle au phénomène de la hauteur sonore. Cet aspect est à mettre en avant car il n'est pas dominant dans la musique électroacoustique en général. Si la masse d'un son n'est pas ignorée, il est en effet rare qu'elle soit un élément aussi important que dans ce cas. Cependant, le paramètre de hauteur d'un son n'est généralement pas utilisé de la même manière qu'en musique instrumentale. Ce n'est pas la hauteur en elle-même de la masse sur laquelle joue le compositeur (son aigus vs. son graves), mais davantage sur le type de masse employé: tonique (instrumentaux) ou complexe (bruiteux). L'élément variant se trouve déplacé et ne possède pas les mêmes propriétés. Si la hauteur de la masse peut être pensée de manière scalaire, à la manière d'un instrument

de musique, en revanche le type de masse s'appréhende de manière beaucoup plus floue et est davantage perçu dans la continuité. Il en résulte que le type de masse imprègne l'ensemble d'une pièce, ou du moins d'un long passage, alors que la hauteur elle-même est très locale et peut varier de manière constante. Ainsi, une pièce de François Bayle pourra utiliser principalement des sons toniques ou principalement des sons complexes, alors qu'une pièce instrumentale utilise généralement des hauteurs multiples changeant constamment au cours de la pièce. En ce qui concerne la notion de hauteur sonore, au «bas» ou «haut» du grave et de l'aigu instrumental succède une idée non spatiale de couleur dominante, qui imprègne de manière permanente une pièce. C'est encore là un rapprochement possible avec la couleur: la hauteur, d'élément ponctuel repérable dans l'espace telle une ligne sur une toile, s'est transmuée en couleur. On peut alors sans doute appliquer à la musique de François Bayle ces mots de Paul Klee:

«Le coloris comporte toujours quelque chose de mystérieux, que l'on saisit mal. Cette curieuse particularité se manifeste dans l'esprit. Les couleurs sont ce qu'il y a de plus irrationnel en peinture.» (Paul Klee, cité dans Geelhaar, 1972, p. 44)

## Références

- <sup>1</sup> «Paul Klee, c'était mes années soixante, période Darmstadt. Je connaissais sa *Théorie de la Figuration* qui n'existait pas en français, et que j'avais fait traduire pour la comprendre (j'avais obtenu pour cela un petit budget). [...] Je n'aurais pas eu ces idées d'énergie, de directivité sans Paul Klee, cela vient directement de là.» (Bayle, 1994, p.45)
- <sup>2</sup> «Et alors vous demandez quels sont les autres peintres. À part Klee, beaucoup bien sûr, tous les grands, Matisse entre autres. Pas tellement Braque, pas tellement les cubistes, pas tellement Picasso, qui bien sûr est un géant. C'est toujours passionnant chez Picasso, son inventivité qui est extraordinaire. Mais ce qui m'a plutôt nourri, c'est ce qui était proche d'une récupération par rapport à un questionnement de l'ordre du sonore.» Entretien du 10 juin 2008, inédit.
- <sup>3</sup> *Le bleu du ciel*, in *Espaces inhabitables*, 1967.

## Littérature

- Bayle, François. *Musique acousmatique: propositions, positions*. Paris: Ina-Buchet/Chastel, 1993.
- Bayle, François. "Le caprice et la cohérence", interview by Michel Chion and Annette Vande Gorne. In: *LIEN: revue d'esthétique musicale*. Ohain: Musiques et recherches, 1994, pp. 36–126.
- Bayle, François. Pochette du CD *Morceaux de Ciel & Théâtre d'Ombres*, vol. 12. Paris: Magison, 1998.
- Bayle, François. *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003): François Bayle, l'image de son, technique de mon écoute*. Berlin: Lit Verlag, 2003.
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee et le Bauhaus*. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1972.

Matisse, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1992.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: éditions du Seuil, 1977; second edition of the book first published in 1966.

### Summary

This article aims to bring to light the importance of visual elements, and colour in particular, as metaphorical aspects in the organisation of François Bayle's electroacoustic cycles. Indeed, this composer, who has played an active role in the development of electroacoustic music in France since 1950, has always claimed his interest in plastic arts, and their influence on his music. Many titles refer to colour, shapes or painters. The analysis of the organisation of the cycles related to colour shows that a parallel can be drawn between the structure of the piece, and the pictorial principle of *camaïeu*. The whole cycle has its own sound "colour", meaning that different pieces share some important characteristics. Nonetheless, each piece is unique, and brings a new subtle nuance to the whole, as lightness and colourfulness add nuances to the hue of the colour used in a *camaïeu*. Amongst the shared characteristics are the external reference (that is the real or imaginary source of the sound), the type of *masse* (a concept developed by Pierre Schaeffer to extend the notion of pitch to electroacoustic music), and sometimes the register used by the whole cycle. On the other hand, intensity, "evenemential" density (the electroacoustic equivalent of tempo or rhythm), and "harmony" (that is, in electroacoustic music, both combinations of sounds and their harmonic content), are specific to each individual piece. Such an organisation can be found in Paul Klee's square paintings. In these, the painter divided up the picture plane into a scaffolding of coloured squares. Each one has a different colour, slightly different from its neighbours, but the whole painting has only one general colour. Going further, colour seems to have another role. Maybe inspired by the way Henri Matisse utilises it, the composer uses short, contrasting sounds appearing like flashes. This may explain why different colours can have almost the same sonic equivalent: the importance is given to the colour as a contrasting phenomenon, not to the colour itself. In the end, drawing the parallel between music and plastic arts, beside the elements it reveals regarding François Bayle's aesthetic, permits to bring to light the important role given to pitch by the composer. It is worth mentioning it, because it is not often the case in electroacoustic music. Nonetheless, it is not really pitch that is involved, but the type of *masse* and the "harmony" of sounds. Unlike in instrumental music, these parameters remain constant during the piece, and pitch, instead of

being thought as a line, or a dot, moving in space, is more often thought as a static element impregnating the whole piece, that is as a general colour.

### Santrauka

Straipsnio tikslas – nušviesti vizualinių elementų, ypač atspalvių, kaip metaforinių aspektų François Bayle'io elektroakustinių ciklų sandaroje, svarbą. Šis kompozitorius, turėjęs didelį poveikį elektroakustinės muzikos raidai Prancūzijoje nuo 1950 m., iš tiesų visada deklaravo domėjimąsi plastiniais menais ir jų įtaką savo muzikai. Daugelio kūrinių pavadinimai yra susiję su spalvomis, formomis ar tapytojais. Su spalvomis susijusių ciklų sandaros analizė atskleidžia paralelę tarp kūrinio struktūros ir *camaïeu* tapybos principo. Visas ciklas turi savo garsą – „spalvą“: tai reiškia, kad skirtingoms ciklo dalims yra būdingos tam tikros bendros ypatybės. Tačiau kiekviena dalis yra unikali, teikianti visumai naują subtilų niuansą, kaip ir šviesumas bei ryškumas teikia niuansų spalvos tonams tapyboje *camaïeu* technika. Tarp bendrų bruožų galima paminėti išorinę nuorodą (t. y. tikras ar įsivaizduojamas garso ištakas), masės (*masse*) (Pierre'o Schaeffer'o suformuluota koncepcija garso aukščio sąvokai į elektroakustinę muziką perkelti) tipą ir kartais registrą, būdingą visam ciklui. Kita vertus, intensyvumas, chronologinis tankis (tempo ar ritmo elektroakustinis atitikmuo) ir „dermė“ (kuri elektroakustinėje muzikoje reiškia ir garsų derinius, ir jų harmoninį turinį) – tai specifinės kiekvienos atskiros ciklo dalies ypatybės.

Tokią sandarą galime atpažinti Paulio Klee kvadratų tapyboje: dailininkas suskirsto paveikslą plokštumą į spalvotus kvadratus. Jų atspalviai skirtingi, kiekvienas kvadratas šiek tiek skiriasi nuo greta esančio, tačiau visam paveikslui būdinga viena bendra spalva. Išsamesnė analizė atskleidžia dar vieną spalvų vaidmenį. Galbūt inspiruotas Henri'o Matisse'o tapybos technikos, kompozitorius trumpais, kontrastuojančiais garsais sukelia blyksnių asociaciją. Tai paaiškina, kodėl skirtingi atspalviai gali turėti beveik tokį pat garso atitikmenį: čia svarbi ne pati spalva, kaip kontrastuojantis reiškinys, o atspalvis. Galiausiai, nutiesus paralelę tarp muzikos ir plastinių menų, be jos atskleidžiamų elementų, susijusių su François Bayle'io estetika, labai akivaizdu, kokį svarbų vaidmenį kompozitorius skiria garso aukščiui. Tai verta paminėti, nes šis reiškinys elektroakustinėje muzikoje nėra dažnas. Tačiau svarbiausia ne pats garso aukštis, o masės (*masse*) tipas ir garsų dermė. Skirtingai nuo instrumentinės muzikos, šie parametrai išlieka pastovūs visame kūrinyje, o garso aukštis, užuot buvęs suprastas kaip erdvėje judanti linija ar taškas, yra labiau suvokiamas kaip statinis elementas, t. y. kaip bendra kūrinio spalva, persmelkianti visą kūrinių.