

## Principes d'acousmatique

François Bayle  
in *L'Image de son / Klangbilder*  
Musikinstitut-Lit Verlag

De la musique, faut-il parler ? C'est la question. Peut-être pas, puisque la musique explique tout très directement. Pourtant si l'on veut donner du sens – je ne dis pas expliquer, on n'explique rien – mais donner une orientation, ouvrir une perspective nouvelle, ce n'est pas si facile. Et l'on ne peut éviter d'évoquer des concepts subtils. On n'apporte sinon aucune information. La musique sera plus forte toujours.

Il faut pour situer notre propos commencer par un peu d'histoire (et de géographie). L'aventure de la "recherche musicale" a commencé chez nous vers 1950 (exactement en 1948, il y a un demi-siècle) : je veux parler de cette "révolution du son" devenu matière, et même matériau autonome. Voici maintenant le son, par nature éphémère (c'est le plus fugitif des phénomènes), désormais maintenu dans le détail précis de son déroulement temporel, et donc facilement observable, manipulable. Plus nécessairement besoin d'une notation conventionnelle comme "aide-mémoire" approximatif de l'effet résultant du geste instrumental. Et tout d'un coup voilà que s'ouvre la possibilité pour le musicien de rejoindre l'expérience du peintre ou du sculpteur, travaillant directement avec ses mains et avec son corps sur l'œuvre-même.

Ce déplacement est arrivé précédemment à la peinture : plus besoin de dessiner point à point, ligne par ligne puisqu'avec une photographie, on obtient directement l'aspect d'un visage ou d'un paysage (et même son "tirage" en couleur !). Vous appartenez à cette époque où ce que j'explique-là est devenu aussi naturel que de trouver de l'eau en ouvrant un robinet qui sort du mur. (C'est pourtant une belle surprise que d'un robinet mural sorte de l'eau... Je veux rester longtemps conscient de ce miracle).

Ainsi un pionnier, Man Ray: a-t-il pu dire : "Je photographie ce que je ne peux pas peindre, je peins ce que je ne peux pas photographier". Cette idée très simple explique bien que non seulement il y a une différence de technologie, mais que cette différence concerne aussi le sujet traité. La technologie n'est donc pas neutre (on le sait maintenant), elle influence le contenu. C'est très important de comprendre ce premier point.

[Ainsi la technologie de la photographie n'a pas "facilité" la peinture, mais a changé le regard et sa vitesse, et donc "l'objet" de l'observation. Naturellement il y a un feedback : les peintres, instruits par les photographes, ont dû prendre conscience du contenu spécifique de la peinture : une construction plutôt qu'une représentation. Et ça, c'est une conséquence interactive. Exemple : d'un beau coucher de soleil, click, qu'est-ce que vous obtenez ? Une très mauvaise photo ! alors qu'au musée, vous pouvez voir des Turner sublimes. Tandis que si dans la rue, vous cadrez une poubelle, des déchets dans l'eau sale, choses de pauvre intérêt, vous obtenez une photo surprenante. Alors, qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'il y a des "voir" différents. Et si on examine des phénomènes très fugitifs, faibles en apparence mais riches en forme, la distance phénoménologique créée par la vitesse de la prise de vue - l'image-instant - offre une autre lecture de la réalité, dans laquelle le jugement a disparu tandis que l'organisation formelle a pris de la force par rapport au cadre photo-graphique. Et tout d'un coup dans cette fenêtre, la vie devient différente : un espace de création s'est ouvert].

Cette aventure de la photographie est arrivée il y a déjà un siècle. Et cinquante ans plus tard, voilà que l'on peut "phono-graphier" le son. Lorsque les sons, eux aussi, ont pu devenir un matériau autonome, on n'a pas tout de suite compris que la perception auditive avait changé de place. Il y a,

maintenant encore, des gens qui pensent que le haut-parleur est un simple transducteur (un médium neutre). C'est un peu comme de croire, lorsqu'on écoute une symphonie qui sort de cette boîte, que des petits bonshommes (dans la boîte) font la musique, qu'il y aurait là-dedans tout un orchestre qui joue. Beaucoup d'auditeurs restent dans cette mentalité naïve, approximative. (Il y a aussi ceux qui, lorsque le présentateur à la télévision commence et dit "bonjour", en le regardant à la maison vont lui répondre "bonjour". C'est sympathique, non ?). Ceci montre que notre époque demande un effort de conscience pour comprendre que nous vivons dans un monde d'image.

C'est la même chose avec le son. Quand on entend un son qui vient d'un haut-parleur, il faut réaliser que ce n'est pas un son "comme les autres". Une vibration de l'air parvient à mon oreille, d'accord jusque-là, mais si je remonte l'enchaînement des faits, alors je m'aperçois qu'il y a une coupure : ce qui sonne n'est plus lié à la cause (qui restera cachée, définitivement ailleurs dans l'espace, antérieure dans le temps) mais à sa forme captée. C'est devenu, par support interposé, une image-de-son .

Voilà une nouvelle approche. Pour avoir l'un des premiers abordé cette question centrale, j'ai voulu désigner cette problématique du mot très ancien d'acousmatique, mot qui remonte à la tradition du philosophe grec Pythagore. Qui a retrouvé le mot acousmatique? Je vais l'expliquer plus loin.

Dans les années 50, on sait que Pierre Schaeffer a "inventé" ce qu'il a appelé la musique concrète, ce qui l'a fait entrer "malgré lui" (a-t-il souvent écrit !) dans l'Histoire de la Musique. Mais son véritable mérite, plus encore que d'avoir ouvert la voie à une nouvelle musique, est d'en avoir montré la dimension théorique autour du concept de l'objet musical, perçu comme unité sonore constitutive. (On commence à entrer dans les choses difficiles à traduire). Cette importante prise de position s'établit sur l'acquit de la phénoménologie (Husserl). Concept simple en apparence mais pourtant complexe. Par exemple, voilà un objet. Pourquoi ? C'est un objet, parce que si je le regarde une deuxième fois, il est toujours là. Et si je le regarde d'un côté ou d'un autre, malgré les "transformations" de son aspect, c'est toujours le même : c'est bien toujours lui. De plus cet objet est une structure, composée d'éléments, objets eux-mêmes, tandis qu'il peut être considéré à son tour comme l'élément d'un objet plus gros. À cette position "intermédiaire" de l'objet, fait face l'intentionnalité de l'observateur, pour lequel l'objet devient objet de perception, variable selon la finalité fonctionnelle de son observation. Sur cette base Schaeffer a développé son projet descriptif : une "typo-morphologie" (ou solfège généralisé) de son important Traité des objets musicaux (malheureusement encore peu traduit).

La philosophie, art de la conscience, remonte à 2500 ans et plus (un demi-siècle avant J-C les premiers philosophes grecs, Platon, Aristote ont inventé presque toute la philosophie. Qu'on veuille écrire trois lignes de réflexion sur l'espace ou le temps, il faut les citer !) Mais la phénoménologie est peut-être le seul "progrès" de la philosophie depuis. L'apport de la modernité en matière de philosophie, revient, après Descartes, à un Allemand, Edmond Husserl. Ce point de vue nouveau, qu'a-t-il de moderne? Il est moderne et nouveau parce qu'il introduit la position de l'observateur, en établissant que les choses sont doubles : d'une part matérielle, dans la nature, et pour une autre part dans la structure de la conscience, dans l'intention de comprendre.

Husserl, dès le début du siècle (1920), s'était déjà posé la question de l'objet temporel. C'est à propos de la mélodie (dès qu'on l'entend on la "retient", comme une chose), qu'il s'est trouvé dans l'obligation d'étendre sa définition de l'objet : plus seulement une chose qui serait là, durablement située dans l'espace, mais chose qui s'échappe de sa place dans l'espace pour s'installer dans le temps. Et par cette définition élargie du concept d'objet, il a pu inclure tous les mobiles : une fumée qui forme un contour et disparaît en s'évanouissant, ou encore ces merveilleux objets que sont les nuages, les

reflets dans l'eau, ou l'arc-en-ciel. Ces objets qui n'ont pas d'existence tangible (impossible d'attraper un arc-en-ciel : il n'existe que sur la rétine et dans notre perception, comme phénomène). Et à ces phénomènes nous avons donné un nom, on les appelle des météores, de l'ordre des phénomènes célestes, comme la pluie, la neige.... (Une de mes récentes œuvres, *Morceaux de Ciel* est dédiée aux météores, aux phénomènes. Et en grec "météore" veut aussi dire : "objet qui vient du haut", comme un possible signe des dieux ?).

Nous pouvons maintenant, hommes du 21<sup>e</sup> siècle, utiliser les outils conceptuels de la phénoménologie. Et nous savons que nous vivons dans un monde concret, mais qu'il est aussi complexe, qu'il comporte des classes d'objets "non-ordinaires", insaisissables et pourtant observables, relevant de l'espèce des images, visuelles, auditives, virtuelles et qu'ils constituent des mondes d'objets plus ou moins spatiaux, plus ou moins temporels.

Nous traversons ces mondes en prenant appui sur les points solides par nos pieds et mains, mais aussi grâce à nos yeux, nos oreilles, nos représentations. Nous devons apprécier aussi les vitesses relatives de tous ces objets. Cette table est fixe mais je bouge et si je veux passer entre les obstacles, je dois faire attention : (ici le point extrême, si je veux passer doucement c'est possible, mais très vite c'est plus difficile : pas à pas, en rollers ou en dans la stratosphère, ce sont d'autres techniques). Et ma conscience doit intégrer tout cela, naturellement.

Mais voici maintenant venu le moment d'écouter. J'espère seulement avoir un peu déplacé votre oreille habituelle, votre point de vue ou plutôt de conscience.

Imaginez-vous que ce que vous allez entendre correspond au même effort que de saisir, dans une sonde spatiale, un objet en apesanteur. Dans cette situation vous voici devenu extrêmement attentif à la moindre différence de perspective, au moindre écart de vitesse des trajectoires pour la compréhension et l'anticipation dynamique des figures que vous devez percevoir pour les maîtriser. Vous êtes alors devenu un habitant du 21<sup>e</sup> siècle conscient et normal. Sinon vous en resteriez au bon vieux temps d'avant l'arrivée de la bicyclette. Et cela, comment peut-on encore se le permettre ?

Nous allons donc écouter une œuvre dont le titre est *Inventions*. Elle est composée de cinq courtes parties. Chaque petite durée s'enchaîne à la suivante et le premier thème sera : invention de *volume*. Le deuxième : invention de *signaux*, le troisième : *intervalles-signaux*, le quatrième : *formes incluses*, (comme emboîtées les unes dans les autres), et le dernier : *intervalle-volume*. L'ensemble des *Inventions* (dix minutes) est ici projeté dans l'espace d'écoute en octophonie.

Cette pièce, extraite de *La main vide*, je l'ai dédiée à Pierre Schaeffer (décédé en 1995). C'est mon salut fidèle à sa mémoire, à son fructueux concept d'objet, que j'ai traité à ma façon, en figures d'espaces, en "images-temps" et "images-mouvement" (Deleuze).

Alors, objet temporel : première idée importante donc.

Deuxième idée : l'objet temporel, comme produit d'une "techno-culture", donne naissance à l'image-de-son.

Ces images sont de nouveaux objets, observables et manipulables, relevant d'un autre espace, d'un monde de représentation. Et le *modus vivendi* de ces nouveaux objets que sont les images d'objets temporels, je l'appelle la modalité acousmatique.

Pour cette troisième idée : l'acousmatique, (j'en arrive maintenant à ce mot, venu de Pythagore), il me faudra donc passer par la question de la modalité et aussi celle des archétypes.

C'est un poète, (Jérôme Peignot, un écrivain qui fréquentait le groupe de musique concrète), qui proposa à Pierre Schaeffer, toujours curieux de mots pour décrire les sons, celui d'"acousmatique", (Apollinaire l'avait employé dans un poème). Et quand il eut rédigé l'œuvre de sa vie, Schaeffer pensa un moment l'intituler Traité d'acousmatique. Mais à la réflexion, pour bien dégager son idée primordiale : la pensée en terme d'objet, il préféra le titre de Traité des objets musicaux.

Et voilà donc le mot précieux, retrouvé dans les années 50, presque aussitôt perdu !

Je l'ai alors repris moi-même en 1972, pour marquer (l'inscrire fortement dans l'époque) la spécificité musicale d'un "art de support" s'élaborant à partir de la dynamique de la perception (acousma en grec : perception auditive).

L'acousmatique serait alors le champ des formes sonores et des processus d'intelligibilité, et la musique acousmatique, celui de "l'art des sons projetés".

L'enseignement de Pythagore, on le sait maintenant, était un enseignement oral. Ce qui devait impliquer une parfaite attention des disciples, qui ne disposaient d'aucun écrit pour retenir la pensée. Un des auditeurs (qui n'était autre que Platon) nous l'a heureusement rapporté. Et Platon explique que Pythagore dispensait son enseignement en fait à deux groupes différenciés d'élèves. Les "anciens" qui connaissaient bien sa pensée étaient assis à côté de lui. Mais chaque année, pour les nouveaux, la technique de Pythagore était de les placer derrière un rideau. Les "auditeurs" devaient comprendre ce qui était dit à travers le rideau sans voir les gestes explicatifs, la physionomie et les manières de parler du maître. Sans information visuelle. Et donc tirer de la seule concentration d'écoute une compréhension solide.

On peut comprendre qu'un Schaeffer ait été intéressé par l'idée. Quand on écoute la radio à travers le haut-parleur on retrouve, vingt-cinq siècles plus tard, le dispositif de Pythagore, (comme vous le savez peut-être, Schaeffer fut un pionnier de l'art radiophonique, du Hörspiel, qui joue de ce dispositif de projection auditive, non pas entravée mais amplifiée par l'absence "d'actants" visibles). La musique concrète fut bien cette musique faite de bruits détachés de leurs causes et dont on comprend le sens en découvrant par l'oreille l'intentionnalité structurelle qui résulte de la fixation et du montage. C'est pourquoi la question d'acousmatique a tout son sens actuel.

Mais je veux ajouter maintenant ma remarque personnelle, elle porte sur l'effet-retour, l'interaction, la conduite de production elle-même influencée par la conduite d'écoute.

Le rideau est un filtre qui coupe l'information visuelle et laisse passer l'information auditive. Pythagore le sait bien et se comporte d'une façon adaptée au dispositif. Je veux dire (je n'y étais pas, mais j'imagine) qu'il ne parle pas comme d'habitude. Parce qu'il sait qu'il doit être compris par ceux-là qui sont derrière le rideau. Alors que fait-il ? D'abord il articule autrement. Il surmonte dans son discours toute connivence visuelle avec le groupe qui le voit. Et il sent qu'il faut "parler comme on écrit". Il trouve comment "écrire en parlant". Il invente une écriture orale. Et c'est ça, la réalité profonde de l'acousmatique. Pas seulement un théâtre, mais aussi une "modification", comme toujours quand il y a un phénomène technologique. Le dispositif n'est pas neutre.

La première technologie en sémiotique aura donc été un rideau ! Et grâce à un simple rideau le discours s'est déplacé. Au lieu de parler comme d'habitude, derrière un rideau on parlera autrement pour se faire comprendre, exactement comme je le fais en ce moment. Me voici aussi derrière un rideau, celui de la traduction (mais vous pouvez voir quand même ma physionomie). Pourtant je suis obligé de parler de façon beaucoup plus articulée, je dois attendre que ce que je dis soit compris et traduit, ce qui m'offre certaines libertés contre des contraintes nouvelles. Exactement comme l'astronaute en apesanteur : beaucoup de degrés de liberté, mais du fait de l'absence de

gravitation de nouvelles contraintes, toute une danse spéciale, celle d'un autre monde. (Et quand vous avez entendu ces Inventions il y a quelques minutes, vous avez perçu des images de son, projetées comme la lumière, pas une lumière pour les yeux, mais pour le tympan. Les sons que vous avez entendus sonnent hors de tout champ de gravité, les objets durs n'ont pas de poids, les rebondissements ne relèvent pas de la pesanteur terrestre, les échos ne proviennent pas des murs. Tout est artificiel et recomposé phénoménologiquement par l'auteur, qui comme Pythagore, s'adresse à un auditoire caché et doit veiller dans son discours à respecter des normes d'articulation afin que, par paquets, passe de l'intelligibilité (celle d'un nouvel état des choses).

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 ralentissement, toutes les augmentations ou diminutions : mais il faut traverser le rideau de la conscience perceptive ! Tel est le contrat de la modalité acousmatique.

Et ici par "modalité", il faut bien comprendre cet effet-retour du "faire" qui va modifier "l'être". Un "être autrement" venu d'un "agir autre", du fait du support d'écoute.

C'est un monde en enfance, parce que nous sommes en train d'apprendre comment fonctionne l'écoute. L'acousmatique se présente alors comme l'écoute de l'écoute.

Mais comment peut-on relier les objets pour percevoir – comment le dire – une promesse d'intérêt, (ou de plaisir ?). Quelle promesse de bonheur peut-on envisager lorsqu'on modifie toutes formes des objets ou toutes les contraintes ?

Il faut simplement penser que nous sommes des êtres vivants qui avons déjà une longue histoire, (ce qui nous tient, c'est notre histoire, notre passé ; nous ne sommes pas de purs esprits, des abstractions, notre histoire est concrète). C'est à partir des archétypes de cette histoire concrète que nous pouvons écouter, voir, comprendre, prévoir.

Par archétype, je veux désigner les formes primitives. (Celles dont cette musique parle).

Il faudrait plusieurs années et de gros livres pour traiter des archétypes. Il suffira dans l'espace d'une causerie d'indiquer que la musique de la modalité acousmatique ne se réduit ni aux objets, ni aux appareils. De la même façon qu'on prouve la marche en marchant, 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. Trois archétypes biologiques fondamentaux. La faim attire l'archétype de capture ou de fuite. (Toujours mon radar travaille : je cherche le petit, je fuis le gros). Le prédateur devient la proie : c'est la base mentale de la com-préhension : comment attraper, interpréter ce qui arrive, le deviner, comment l'anticiper. La peur: se traduit aussi par fuite ou capture. Et à un autre degré l'archétype d'amour.

Toute pratique artistique s'élabore sur l'animalité, transposée en abstraction. L'abstraction serait alors le caractère social de l'animalité. Mais 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. La vieille question de l'ange ou de la bête fait apparaître la dimension temporelle. Et l'œuvre d'art notamment de musique montre que les deux dimensions, temporelle (mélodique) et spatiale

(harmonique), figurent les déploiements les plus divers des archétypes d'animalité et de spiritualité, de faim, de peur et d'amour.

Resterait, pour finir, une question des plus mystérieuses : le temps ?

Un philosophe moderne, Paul Ricœur (qui a traduit Husserl en français) fait une observation très intéressante, utile pour conclure notre entretien sur la musique acousmatique, c'est-à-dire sur cette modalité propre aux objets temporels, ce lien entre le monde des choses et l'ultra-monde des images.

L'observation de Ricœur est celle-ci : il existe deux conceptions du temps. La conception classique, qui correspond à la théorie scientifique de la thermodynamique, celle des échanges d'énergie. L'énergie du passé se dissipe dans le futur par le point d'écoulement du présent, qui n'a pas d'épaisseur temporelle. (Et quand j'utilise un appareil, un processus dans lequel passe le courant électrique, je suis dans le temps thermodynamique : un passé-futur sans présent. Si je veux stabiliser ce flux d'énergie, je dois installer alors un module de mémoire, un réservoir, zone de transit entre ce qui est avant et ce qui est après).

Et Ricœur oppose à ce "temps thermodynamique" le "temps phénoménologique".

L'homme avec sa conscience phénoménologique dispose d'un module de mémoire. C'est l'homme qui est capable de se souvenir ou de prévoir. Ce ne sont ni les choses, ni les échanges d'énergie. Le monde brûle. C'est une combustion. Nous sommes un morceau de ce monde en combustion, une étincelle. Mais nous avons acquis par l'évolution un module de mémoire naturel. Et à cause de cela, nous pouvons parler du temps, (et aussi faire de la musique, puisque c'est grâce à la mélodie que la phénoménologie a pu acquérir la conscience de l'objet temporel et de la forme du temps, de la différence entre le temps thermodynamique et le temps phénoménologique).

Façon élégante de conclure pour aujourd'hui, grâce à cette idée que finalement ce que nous explorons avec les machines, pas seulement en musique, mais dans la vie de notre époque, ce que nous explorons aussi avec la voiture, avec le train, avec l'avion, les fuseaux horaires, les images satellites, ce que nous apprenons c'est justement cette différence entre les temps thermodynamique et phénoménologique.

Nous apprenons maintenant la musique de l'univers.

(Vous voyez que finalement ma conception n'est pas très éloignée de celle de mon maître Karlheinz Stockhausen et de sa vision cosmique de la musique. J'ai à peu près la même, plus laïque et plus simple).

Merci de votre exercice d'attention.

Bert Steins: A côté de ces éléments archétypiques, y en a-t-il d'autres constituant la forme? En ce qui concerne *Erosphère* - si je me rappelle bien -, c'est par exemple le terme d'énergie, le flux d'énergie qui joue un rôle important. Quelle est la relation entre ces aspects et le processus de composition ?

Bayle: Chaque fois que j'entreprends une composition (j'entreprends une composition chaque année, pendant deux mois ou à peu près. Et pendant dix mois je stoppe tout. Tous les ans comme ça depuis ...trente ans ! ), ce qui fait alors progresser mon désir de composer, c'est d'équilibrer un monde de compréhension avec un monde de fabrication. Je travaille longtemps la compréhension et vite la fabrication. (Parce que je pense que nous sommes dans un moment où plus difficile est de comprendre que de faire). Et quand je compose, il y a deux parts. Celle qui est de faire ce que j'ai compris, c'est-à-

dire d'entreprendre la réalisation, mais il y a aussi l'autre part où dans le même élan je trouve des choses que je ne comprends pas encore. C'est ce qui bientôt m'arrête. (Et je mets encore dix mois pour assimiler ce que j'ai fait et pour préparer ce que je dois faire). Je crois que je fonctionne comme un arbre. Il me faut un cycle solaire pour produire une fleur, un fruit, et une graine.

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'avais lu un article à propos de Max Ernst et d'un tableau intitulé « Tremblement de terre très doux »). Longtemps je n'ai pas trouvé ce tableau. Ni dans les musées, ni dans les catalogues, jamais de Tremblement de terre très doux. Alors, j'ai imaginé ce tableau à partir de mon amour de Max Ernst, du surréalisme : L'Amour fou de Breton, l'écriture automatique, les frictions d'objets. Comme il y a des traces d'objet pour la vue, il y a aussi des traces auditives. Donc, 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.

Bien plus tard (quinze ans après), au musée Beaubourg, à Paris il y eut une grande Exposition Max Ernst et un ami m'a averti: « Le tableau que tu cherches est là ». Enfin j'ai pu voir ce tableau ! D'abord son vrai titre est « Un tremblement de terre fort doux » (pas du tout la même musique en français, ni la même poésie, première déception). Ensuite, ce n'est pas du meilleur Max Ernst (c'est peut-être pour cela qu'on le ne trouvait nulle part). Mais j'ai mis quinze ans à comprendre ce que voulait dire mon titre, (plus personnel que je ne m'étais figuré). Ça crevait les yeux : ce *Tremblement de terre très doux* : c'est celui de l'amour. Et je suis maintenant content de cette inconscience, parce que je crois qu'elle m'a aidé à produire. Ce qui explique ce que je viens de dire : on fait les choses à partir de ce que l'on comprend, mais on agit sans comprendre. Lorsqu'un dynamisme s'installe, l'action est toujours plus complexe (plus riche en implication) que la compréhension.

Après reste à "réaliser".

von Blumröder: Je voudrais bien poser quatre questions qui concernent l'œuvre (Inventions) que nous venons d'entendre. 1. Le matériau, comment était-il choisi? 2. Jusqu'à quel point était élaboré le plan de la composition avant la réalisation? 3. Dans quelle mesure des nouveaux chemins s'étaient ouverts pendant la réalisation en travaillant directement avec les sons? 4. Comment avez-vous réalisé la dimension spatiale?

Bayle: Je commence par la quatrième, parce que le projet de la pièce est une pièce sur les figures dans l'espace. Pour cela, j'ai choisi un matériau très "lisible" : des sonorités de flexaphone, un bâton de pluie, (avec des graines à l'intérieur, beaucoup de sonorités aiguës). Et à contrario, j'ai pris des résonances graves de piano (qui n'ont pas de localisation spatiale) et qui permettent un contraste : des sons situés contre des sons non situés, pour remplir les meilleures conditions de lisibilité spatiale. Ainsi dès le choix de départ, sons et espace s'articulent, jouent ensemble.

Naturellement le projet, le découpage est complètement préalable. Je sais que je dois commencer par *volume, figure, etc., signaux, intervalle*. Je peux expliquer facilement pourquoi. Dans l'écoute normale la première information, c'est toujours d'où vient le son. La deuxième, c'est que l'objet temporel (qui se promène aussi dans l'espace) doit m'intéresser comme figure. Si je veux continuer d'être attentif, il faut que sa figure me séduise. Il faut qu'il

ressemble à un oiseau, quelque chose que je désire et que j'aime. Et troisièmement, l'espace classique, l'espace usuel doit aussi être transposé (de façon abstraite) dans l'espace des hauteurs. L'oreille de la musique, c'est une oreille qui transporte l'horizontal en vertical. L'homme normal ne connaît qu'une seule dimension. Il marche avec le temps et des choses lui arrivent, bonnes ou mauvaises. Il naît et il meurt. Le musicien est un homme qui existe dans deux, trois, quatre dimensions. Il transporte l'espace pratique dans un espace mental de "différences". Il transpose aussi les événements temporels dans l'espace des hauteurs. Il y a une dialectique entre le temps et les hauteurs. Les figures temporelles et les figures de hauteurs se correspondent. Si l'on veut traiter de l'espace, il faut y inclure aussi celui des intervalles, parce que c'est une propriété fondamentale de l'écoute musicale. Donc, dans la musique des transformations, il faudra lier la dimension verticale, celle des hauteurs, au problème de la forme des objets et des figures organisées dans des champs de spatialités. C'est la raison de la disposition des moments : Volumes, puis Signaux, puis Intervalles-signaux, qui préparent au cœur de la pièce, Formes incluses où s'emboîtent les intervalles verticaux et des processus horizontaux. En conclusion Intervalles-volumes enferme la constellation complète dans l'espace octophonique.

von Blumröder: Quels moyens techniques avez-vous exactement utilisé pour la réalisation?

Bayle: Je travaille sur un système Protools pour fixer, organiser, composer les 8 pistes. Surtout, je suis l'interprète des sons, (je mets toujours sur mes disques: artiste soliste: François Bayle. parce que je suis le compositeur de l'œuvre mais aussi l'artisan, l'artiste de mes sons). C'est très important, pour la dimension humaine, manuelle. Plus encore qu'un compositeur-pianiste ou chef d'orchestre qui enregistre sa musique, je me considère comme l'auteur-réalisateur du total sonore. Le son dans son espace est déjà un concept, avec une signature qui s'entend, et que je revendique.

Donc les sons que j'ai "joués" et mis en mouvement dans l'espace des microphones, je les modèle grâce aux outils sonores que j'utilise pour les transformer parfois de façon méconnaissable. Des outils inventés par le GRM (dont j'ai guidé la recherche comme directeur, pendant des années), outils de traitements morphologiques tels que fractionnement, étirement, accumulation, brassage... une palette de cinq ou six instruments fondamentaux.

La musique est d'une certaine façon la traduction, la trace des outils. "Tout geste appelle sa matière et recherche son outil, toute matière, tout ustensile est le vestige d'un geste," c'est sur cette idée de base que j'ai construit mes "morpho-concepts".

Auditoire: J'ai une question qui concerne le processus de composition. À mon avis, le problème de la musique acousmatique ou électronique d'aujourd'hui consiste en la pluralité immense des sons possibles. En réalisant une nouvelle pièce, chaque fois le compositeur est à nouveau obligé de limiter ces sons, d'en choisir. Concevez-vous une théorie spéciale pour chaque nouvelle œuvre elle-même ou avez-vous une théorie générale pour la conception de votre musique ou pour l'ordre de vos sons, en ce qui concerne le choix ou la sélection ou la fluctuation des sons pour qu'il y ait un sens clair de la pièce? Pour moi, cette musique est parfois difficile à comprendre parce qu'il y a trop de sons à entendre, on ne peut plus percevoir la structure. Que pensez-vous de ce problème

Bayle: Vous l'avez bien situé. Je crois en effet qu'il faut avoir conscience de cette question, ne jamais la perdre de vue. Pour moi chaque œuvre est une saison nouvelle, un univers nouveau, une expérience avec des formes que je

ne connais pas encore et que je dois apprendre. Paysages et personnages vivants d'un film d'amour ou d'aventure. Cette "histoire" me semble lié au mécanisme-même de la compréhension.

Les linguistes (Chomski) ont su le théoriser (pour la parole) par le couple compétence – performance (on comprend ce qu'on sait faire).

Dans la modalité acousmatique j'ai transposé cette dualité en cohérence – écoutabilité.

Par cohérence, j'entends ce qui est justement choisi pour bien s'opposer, pour former des couples oppositionnels. Par exemple avec un son sec, un son mouillé, avec un processus aigu et précis, le même flou et grave. Au son d'un genre, il me faut adjoindre le son de l'autre genre pour sauver la cohérence. (Je fais comme le vieux Noé dans son arche : je prends des couples, le mâle et la femelle, et seulement un de chaque espèce pour éviter la divergence). Ainsi le déploiement ultérieur, quel qu'il soit, se trouve "maintenu".

Vient la question délicate de l'écoutabilité. Pour y faire face je vais m'appuyer sur les archétypes de compréhension. Je construis des formes provisoires, qu'ensuite je casse et distribue dans l'espace temporel, à l'intérieur duquel je reste libre. Là dessus la nuit arrive, je dors et le lendemain je suis neuf. Alors j'écoute "ce qui fait signe" ou pas. Si je ne sens rien, je jette. Parfois le travail de cohérence m'amène à un résultat que je ne comprends pas toujours immédiatement.

De même ailleurs, chez Debussy, et plus encore dans Beethoven, j'écoute toujours avec surprise (parce que grammaticalement c'est impeccable, il n'y a jamais une faute). Mais le sens, par moment très étrange, on ne le suit pas toujours, on n'arrive pas à comprendre comment va la pensée.

C'est un modèle toujours pour moi. Je voudrais réussir à n'être jamais compréhensible de la même façon. Toujours mystérieux.

Auditoire: En travaillant, arrivez-vous à un point auquel vous vous dites qu'une pièce est finie?

Bayle: Ce n'est pas moi qui dis quand c'est fini, c'est la musique qui me pousse dehors. Ça ne veut pas dire que c'est parfait, seulement qu'il y a un moment où je ne peux plus agir. Je suis arrivé au bout du travail (et la musique me dit, allez, va te promener, va au cinéma ! ).

Auditoire: Quelle est la différence entre la musique acousmatique et la musique instrumentale? Vous-même, vous composez aussi avec des sons instrumentaux préenregistrés que vous modifiez à l'aide des moyens techniques, n'est-ce pas? Alors, comment peut-on décrire le caractère spécifique de la musique acousmatique au contraire de la musique instrumentale pure?

Bayle: C'est la question centrale. Il suffit d'examiner avec attention les conditions locales de l'espace propre à chaque pratique. L'espace normal, pour la musique instrumentale, offre une liste close de propriétés (la limite infranchissable se tient essentiellement dans le lien du son au geste instrumental). Tandis que l'espace propre aux images-de-sons (qui implique le support électroacoustique) autorise ce que j'appelle le "débrayage" spatio-temporel, la déliaison, qui par le montage et le mixage permet toutes les ruptures causales, temporelles, spatiales, tous les mouvements, toutes les métamorphoses. C'est le métier que j'ai choisi.

Auditoire: Est-ce que vous utilisez des logiciels pour modifier des images?

Bayle: Oui, naturellement. De tels outils sont indispensables pour réaliser à des vitesses infra-perceptibles des transformations impossibles naturellement.

Auditoire: Mais à la fin, il manque des causes du sens, c'est-à-dire des instruments.

Bayle: On entendra toujours des "causes". Avec la musique acousmatique, surgissent des causes imaginaires, des espaces fictifs, des figures fantômes, parce qu'on en a besoin pour comprendre. Le mécanisme causal est lié au processus d'intelligibilité (où la certitude importe moins que la vraisemblance : cf. l'univers des contes).

Car finalement les causes sont secondaires et n'ouvrent qu'à de lointaines métaphores. Les figures sont auto-référentielles, elles se renvoient les unes aux autres. C'est une partie de billard, la musique. Ce qui est intéressant, ce sont les trajectoires. Et finalement ce qu'on entend bien mieux que toutes causes, c'est, par la vitesse d'écoute, l'accord juste des figures mises en correspondance les unes avec les autres. Ces "coincidences" éveillent notre vigilance, allument notre attention. Alors votre métabolisme va fonctionner plus vite, s'accélère votre tempo intérieur, votre cœur bat plus fort, le sang pulse dans le corps, la tête reçoit de l'oxygène, ça va, c'est gagné.

Hélène Bernatchez: Alors, il faut composer seulement la musique rapide?

Bayle: Non, il faut composer une musique qui engendre la rapidité perceptive. On dit classiquement, la musique doit émouvoir. Qu'est-ce que ça veut dire, être ému ? Être mis en mouvement par une réponse associative du corps, et ce mouvement, venu de l'extérieur, devient un mouvement intérieur de participation qui nous transforme.

Et voilà, ce n'est pas autre chose, la musique. Et qu'on ne me dise pas qu'aujourd'hui elle aurait perdu l'émotion. La musique contemporaine comme la musique du passé est toujours aussi émouvante.

Autrement, bien sûr, sinon elle n'existe pas.

Merci beaucoup. À ce soir, peut-être ?

#### *Concert François Bayle, 23 Juin 2000*

*François Bayle: Olivier Messiaen, à la fin de sa vie, dans une grande émission de TV consacrée à son œuvre, a dit aux millions de téléspectateurs (présents et à venir ! ) que parmi les différents styles de musique qui se sont succédé depuis le Moyen Age, l'arrivée de la musique électroacoustique constituait certainement l'événement le plus considérable de tous les temps.*

*Très probablement dans trois ou quatre siècles, seront regardés à la loupe les travaux de cette époque, la nôtre, et que vous avez la chance d'écouter comme des contemporains. À condition, bien sûr, qu'il y ait du temps historique devant nous. Mais si ce temps historique peut nous arriver, je crois pouvoir dire que la musique acousmatique y aura apporté sa contribution. Pourquoi ? Parce que parmi les machines les plus extraordinaires qui ont été inventées dans ce terrible siècle, la plupart sont des machines destinées à la destruction humaine ou qui provoquent la destruction écologique de notre espace vital.*

*Mais seuls les artistes sont les "inverseurs" des capacités de la technologie pour l'orienter dans le bon sens. Le rôle des artistes de notre époque n'est plus d'être d'avant-garde, terme militaire. Le rôle des artistes est au contraire d'être des "résistants" (les guerres sont devenues des conflits civils), de construire sur ce qui a été détruit, de faire marche-arrière avec les machines pour retrouver la passion, la spiritualité.*

*Alors, ce concert est un geste (minime soit-il) de reconstruction.*

*[Après la pause, je jouerai Morceaux de ciels, que j'ai respectueusement dédié à mon maître Karlheinz Stockhausen pour son bel anniversaire. Et en première partie maintenant, nous aurons les Ombres blanches, puis L'infini du bruit, et juste avant la pause Tempi].*

*Merci beaucoup et bon voyage.*