

MUSIQUE MIXTE : LA CRÉATION D'UN DIALOGUE DANS L'INTERPRÉTATION

Ida Toninato

D. MUS en interprétation,
Université de Montréal, 2013
Interprète et improvisatrice
idatoninato@gmail.com

RÉSUMÉ

Les paradigmes proposés par le répertoire de musique mixte placent l'interprète au cœur de passionnants défis musicaux et technologiques parmi lesquels la création d'un dialogue entre l'instrument acoustique et la partie électroacoustique, se rapprochant le plus possible d'un contexte de musique de chambre. En tant qu'interprète très impliquée dans la performance de ce répertoire je suis partie du postulat que la mise en relation de ces deux univers sonores constitue la première étape dans la construction du geste musical dans le répertoire mixte, et j'ai donc cherché à me doter d'outils d'écoute et d'analyse qui me permettraient de tisser une étroite relation entre mon instrument et la partie électroacoustique. Cet article propose d'aborder la question du dialogue entre parties acoustique et électroacoustique dans le répertoire mixte du point de vue de l'interprète, sujet qui a constitué une partie de ma recherche doctorale effectuée à la faculté de musique de l'Université de Montréal [1].

INTRODUCTION

La musique mixte opère « la rencontre entre l'écriture instrumentale et les moyens électroniques (traitement temps-réel, bandes sons, amplification) » [2]. « La musique mixte naît véritablement en 1951 » [3] lorsque Pierre Schaeffer ouvre la possibilité de ce genre, à l'époque nouveau, avec son œuvre *Orphée* pour voix de femme et musique sur support. Suivront entre autres certains classiques du genre tels que *Musica su due dimensioni* (1952/1958) de Maderna ou *Kontakte* (1958-60) de Karlheinz Stockhausen, compositeur qui inaugure en 1964 la possibilité de transformer en direct un son instrumental dans sa pièce *Microphonie I* pour tam-tam et filtres passe-bande. La musique mixte a connu une fulgurante évolution durant ses soixante ans d'existence [voir note 3].

La mixité du genre repose premièrement sur la combinaison des lutheries acoustique, électronique et/ou électroacoustiques, ainsi que sur différentes temporalités

(temps réel, temps différé). Au fur et à mesure de l'avancée des technologies, la notion de temps réel a pris de plus en plus de place et a conduit à la conception et l'exploitation de systèmes et interfaces capables de traiter le signal sonore et d'y réagir dans le temps de la performance, rendant les possibilités sonores et expressives quasiment illimitées.

L'interprète, dans le contexte d'œuvres mixtes pour instrument soliste, se trouve donc dans une situation de musique de chambre puisqu'il ou elle crée un univers sonore impliquant un partenaire. Ce partenaire cependant dépasse très largement le champ d'action d'un autre instrumentiste puisque qu'il comprend l'amplification de l'instrument acoustique et sa diffusion, les sons produits par la partie électroacoustique elle-même ainsi que le/les interprète(s) de cette partie (le compositeur, le réalisateur en informatique musical (RIM), un ingénieur du son...). Par ailleurs, la situation de musique de chambre est ici étendue à plusieurs niveaux : spatialement, le système de diffusion dépasse l'espace scénique traditionnel pour être, très souvent, placé tout autour de l'audience. L'univers musical dépasse bien évidemment l'univers purement instrumental et intègre de multiples sources sonores. Enfin, le registre instrumental est artificiellement élargi, donnant parfois l'illusion à l'interprète de jouer d'un méta-instrument.

Si l'instrument acoustique et la partie électroacoustique représentent deux univers bien différenciés, aux traditions, modes de pensée et de production très distincts, les « rapports qui s'établissent entre instrument et partie électronique, dans une pièce mixte, peuvent toujours être perçus comme un dialogue, une interaction » [4]. Ils servent à structurer le geste musical de l'interprète : « Dans la musique mixte, qui connecte deux mondes distincts, [...] le geste musical avec toutes ses qualités complexes et son potentiel de structuration de la musique, représente un point de contact, l'une des possibles connections entre ces deux mondes » [5].

Comment rendre compte des relations existant entre l'instrument acoustique et la partie électroacoustique puisqu'il n'existe pas encore à ce jour de vocabulaire commun à ces deux entités et qu'elles sont notées de manières différentes ? Comment décrire et classer les

points de contact entre ces deux univers ? Comment concevoir un geste musical qui prenne en compte la partie électroacoustique ? C'est en étudiant différentes théories d'analyse et en me basant sur ma propre perception d'interprète que j'ai tenté d'apporter quelques pistes de réflexion autour de ces questionnements.

1. MÉTHODOLOGIE

La rencontre entre l'acoustique et l'électroacoustique place la musique mixte à la croisée de philosophies, pratiques et domaines de recherche propres à ces deux branches. Rendre compte des relations existant entre l'instrument acoustique et la partie électroacoustique demeure cependant un terrain glissant, puisqu'il n'existe tout simplement pas de vocabulaire commun à ces deux univers qui font appel à des systèmes de notation différents. La partition instrumentale et les diagrammes de notation traditionnellement utilisés en musique électroacoustique ne suffisent pas à rendre compte de ces relations.

Préalablement formée à l'analyse musicale traditionnelle (instrumentale), j'ai naturellement commencé ma recherche en étudiant les principaux courants d'analyse de la musique électroacoustique et y ai trouvé des pistes de réflexion fondamentales [6]. Puisqu'il me semblait problématique de recourir à des terminologies différentes pour décrire une seule et même entité musicale, j'ai choisi d'adopter la technique de l'écoute réduite décrite par Pierre Schaeffer. L'écoute réduite, parce qu'elle a pour but de « *dépouiller la perception du son de tout ce qui n'est pas lui, pour ne plus écouter que celui-ci, dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles* » [7], m'a permis de placer les univers sonores instrumental et électroacoustique sur le même plan en tenant uniquement compte de ma perception des événements sonores. J'ai cherché à élargir le plus possible mon expérience d'écoute en mettant de côté ce que je connais de mon instrument pour le laisser se fondre dans l'œuvre, écoutée et perçue dans sa globalité, l'idée étant de l'écouter analytiquement de manière similaire à la partie électroacoustique. Par ailleurs, cette attitude d'écoute me permet d'ignorer les mystères de la fabrication de l'œuvre, surtout sur le plan technologique, pour me concentrer sur la musique uniquement. Tout ce qui a trait au dispositif, aux logiciels, aux interfaces et autres procédés disparaît momentanément de l'objet d'écoute. Par la suite, j'ai étudié les théories de la spectromorphologie de Denis Smalley [8] et celle de l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy [9] en y cherchant des approches susceptibles d'être appliquées au répertoire mixte. Enfin, j'ai tenté de réaliser ma propre synthèse de ces trois éléments, en y ajoutant ce qui me semblait pertinent de mon point de vue d'interprète. Il est à noter que l'expérimentation directe du matériel musical en studio et le dialogue nourri avec des compositeurs à

propos de leurs intentions musicales ont aussi été fondamentaux dans l'élaboration de cette démarche.

2. PROPOSITIONS

2.1 Électroacoustique versus acoustique : deux grands types de relations

Compte tenu des éléments de réflexion m'étant fournis par les principes d'écoute réduite, de spectromorphologie et d'analyse fonctionnelle, ainsi que de mes propres perceptions [10], il m'a semblé pertinent de classer les points de contact entre partie acoustique et partie électroacoustique suivant deux catégories distinctes : la première, que j'ai intitulée *Liaisons morphiques*, se préoccupe des morphologies sonores et la deuxième, que j'ai intitulée *Jonctions gestuelles*, concerne le comportement dans le temps des objets sonores.

2.1.1 Les liaisons morphiques

La catégorie des *Liaisons morphiques* regroupe les points de contact pouvant être établis entre les parties acoustique et électroacoustique en termes de morphologies sonores. L'oreille du musicien, naturellement, relie les différents objets sonores selon leurs ressemblances, ou divergences morphologiques. Puisqu'une partie importante du travail de l'interprète concerne le timbre et la sonorité instrumentale, il m'est apparu indispensable d'être attentive aux sonorités de la partie électroacoustique.

Les liaisons morphiques [*morphé* = la forme, et *icus* = relatif à] sont l'ensemble des relations entretenues entre plusieurs objets sonores du point de vue de leur morphologie. Un "objet sonore", dans le cadre de la musique mixte, peut être un élément instrumental, électroacoustique ou une combinaison des deux. Appliqué à la musique mixte, l'ensemble des liaisons morphiques forme un outil d'évaluation des relations morphologiques entre les objets sonores étudiés. On peut distinguer cinq niveaux de liaisons morphiques allant de la ressemblance parfaite à la différence totale : l'identité (ce qui est diffusé par le dispositif électroacoustique est identique à ce qui est joué par l'interprète), la similarité, l'incertitude, l'imaginaire et, enfin, la dissociation. En ce qui concerne le niveau de l'imaginaire, il se rattache à ce que les objets sonores véhiculent en termes de références culturelles, de mémoires, de « *sensation sémantique qui, même si elle nous échappe, finit par occuper, quelque part notre esprit, agissant à un degré inconscient ou émotionnel que l'on ne peut pas directement rattacher à la musique elle-même* » [11].

2.1.2 Les jonctions gestuelles

Le deuxième type de relation est quant à lui défini par le comportement dans le temps des objets sonores et leurs façons d'interagir pour créer le discours de l'œuvre. Lorsque l'on joue une œuvre mixte pour instrument soliste, comment les unités syntaxiques des parties acoustique et électroacoustique se combinent-elles en un tout cohérent ? Comment l'interprète peut-il intégrer certains des événements sonores de la partie électroacoustique pour créer un geste musical qui combinerait sa partie instrumentale à ce partenaire électroacoustique et véhiculer un sens musical ? Ici, l'expression *geste musical* est entendue dans sa définition générale proposée par E. Métois : « *tout ce qui remplit l'espace entre les intentions musicales - cognition, psychologie, musicologie - et les sons musicaux - formes d'onde physique* » [12].

Les jonctions gestuelles désignent les relations actives unissant le son instrumental et le son électroacoustique, c'est-à-dire la façon dont ils interagissent afin de créer un ensemble cohérent au sein de l'œuvre. Ce qui est pris en compte ici sont les trajectoires d'énergie déployées dans les parties acoustique et électroacoustique et leurs différents points de contact et d'échange. C'est l'énergie déployée et son trajet qui permettent de définir les six niveaux de jonction gestuelle que j'ai établi : la fusion (l'auditeur perçoit un seul et même geste réalisé par l'instrument acoustique et le dispositif électroacoustique), le parallélisme, l'imitation, la stratification, l'inversion et, enfin le prolongement.

Il est à noter que des exemples sonores sont donnés pour chacune des catégories de liaisons morphiques et de jonctions gestuelles lors de présentations orales sur le sujet.

3. Poésie d'une œuvre et présence physique de l'interprète : la prise en charge de la virtualité

Le répertoire de musique mixte pour instrument solo fait souvent appel à l'intervention physique de l'interprète pour déclencher des traitements sonores, ou des fichiers sons. Nombre de pièces sont interprétées avec une pédale de déclenchement, ou encore d'autres systèmes plus sophistiqués comme des dispositifs de capteurs par exemple.

En tant que spectatrice, il m'a toujours paru incongru de voir un interprète exécuter un geste physique, non instrumental, dont la charge énergétique n'était pas en corrélation avec le résultat sonore. Par exemple, lorsqu'on appuie sur une pédale pour déclencher un fichier son, l'intensité de l'échantillon en question ne dépend pas de la force avec laquelle on appuie sur la pédale mais bien du fichier concerné et de paramètres définis en amont de la performance. Au contraire, lorsque

l'interprète joue de son instrument, le résultat sonore perçu est directement en lien avec l'énergie physique appliquée à l'instrument. C'est ainsi qu'en tant qu'interprète, une partie de mon travail a consisté à tenter de résorber ces différences et à comprendre au mieux ce qui se passe dans la partie électroacoustique de manière à créer la relation la plus harmonieuse possible avec les composantes électroacoustiques, tant sur le plan auditif que visuel. Une interprétation convaincante d'une œuvre mixte repose sur la capacité de l'interprète à prendre en charge la virtualité inhérente à la composante électroacoustique et à l'intégrer dans son jeu. Ceci passe bien entendu par une compréhension approfondie des différents processus d'interaction. Il est important de comprendre notamment ce que l'interprète contrôle et comment le contrôle est effectué.

3.1 L'angle corporel : comme si...

Maintes études ont prouvé que l'attitude physique de l'interprète joue sur la réception de l'œuvre par le public [13]. Plus l'interprète contrôle de manière harmonieuse sa présence physique et ses mouvements, spécialement les mouvements non instrumentaux tels que les tournes de page, ou, dans le cas qui nous préoccupe, les déclenchements - qui ont un impact sonore et donc une portée potentiellement dramatique dans la réception de l'œuvre - plus son interprétation sera fluide. En revanche, des gestes maladroits ou dont l'intensité n'est pas en corrélation directe avec leurs résultantes, peuvent détourner l'attention portée à une performance.

Techniquement parlant, l'angle corporel se détermine en fonction du résultat sonore perçu induit par le geste effectué. Si par exemple l'interprète, dans une œuvre donnée, appuie sur une pédale et que le son ou traitement résultant est fort, vif, brusque, le mouvement d'appuyer sur la pédale pourra se faire de manière similaire. Le geste d'appuyer sur une pédale, qui n'est pas un geste instrumental, sera ainsi doté d'une signification musicale et sera en parfaite cohérence avec le discours musical. Transformer les gestes non-instrumentaux en gestes musicaux fait ainsi partie intégrante de la construction d'une interprétation d'une œuvre mixte [14].

3.2 L'angle poétique : ouvrir une porte

L'angle poétique, qui est le prolongement de l'angle corporel, permet d'accéder à une dimension plus profonde de l'œuvre. Ici, l'interprète doit se demander ce qu'il perçoit au fur et à mesure qu'il active physiquement le dispositif électroacoustique (au moyen d'une pédale de déclenchement ou autre). Par exemple, dans l'œuvre de Jimmie Leblanc *Chercher Noise* (2009) pour saxophone baryton et traitement en temps réel, l'interprète déclenche un système de résonateurs au moyen d'une pédale. Il

active et désactive ce système en appuyant sur sa pédale. Le système de résonateurs donne à percevoir une sorte d'espace virtuel, comme une sphère transparente dans laquelle le son du saxophone baryton vient résonner. De fait, au lieu de simplement *appuyer sur une pédale*, l'interprète peut *ouvrir une porte sur un espace imaginaire... se retirer de l'espace imaginaire... retourner dans l'espace imaginaire*. Un geste physique qui pourrait paraître vide de signification devient ici riche de sens et de poésie.

4. PERSPECTIVES

Si le répertoire de musique mixte est déjà, après une soixantaine d'années d'existence, très riche, la majeure partie des recherches qui lui sont consacrées concernant les technologies mises en œuvre ou les processus compositionnels. Certaines études [15] prennent en considération l'aspect interprétatif de ce répertoire mais ce domaine reste encore largement inexploré. Confronté à des systèmes électroacoustiques différents suivants les œuvres interprétées, le musicien développe des pratiques expertes en filiation directe avec sa pratique instrumentale dans le but de s'approprier ce répertoire aux possibilités inouïes. Les Journées d'Informatique Musicale seront l'occasion idéale pour aborder la question de l'interprétation dans la musique mixte.

5. REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Pr. Caroline Traube, pour sa précieuse aide durant tout mon cheminement universitaire ainsi qu'à François-Xavier Féron pour sa patiente relecture, ses suggestions et son aide à la correction pour le présent article.

6. RÉFÉRENCES

[1] Toninato, I. *L'imaginaire organique : proposition d'une démarche d'interprétation de la musique mixte partant d'une analyse musicale basée sur l'imaginaire*. Travail de synthèse présenté à l'Université de Montréal en vue de l'obtention du grade de Docteur en musique, non publié, 2010

[2] et [11] Jodlowski, P. *Réflexions sur la musique mixte*, <http://www.pierrejodlowski.fr/site/index.php?post/Réflexion-sur-la-musique-mixte>

[3] Bossis, Bruno, *De la musique mixte à l'interactivité*, Chapitre 6, « *de l'Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques* », 2004-2005, UNESCO, http://portal.unesco.org/culture/fr/files/26611/111537219_8306sonmusique.pdf/06sonmusique.pdf (lien actif le 15 avril 2015)

[4] Carvalho, G. « *Essai d'une « électronique de chambre » : il n'est plus là, je suis là*, pour flûte et dispositif électronique », *Revue Francophone*

d'Informatique Musicale [En ligne], n° 1 - automne 2011, Numéros, mis à jour le : 05/12/2013, URL : <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=155>

[5] Bachratà, Petra, *Modèles musicaux interactifs basés sur le geste pour l'analyse et la composition mixte*, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=123>

[6] Notamment :

- Chion, M. *Guide des objets sonores*, éditions Buchet-Chastel, Paris, 1983

- Rix, E. et Formosa, M. (dir.), « *Les unités sémiotiques temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale, théories et applications* », actes du colloque des 7-9 décembre 2005, Laboratoire musique et informatique de Marseille (MIM) et l'Institut d'esthétique des arts contemporains (IDEAC), Éditions Delatour, 2008

- Schaeffer, P. *Traité des objets musicaux*, Éditions Le Seuil, Paris, 1966

- Tiffon, V. « *Analyse électroacoustique* », paru dans *Circuit Musiques contemporaines* vol. 17, *Musique In Situ*, Presses Universitaires de Montréal, n°3, 2007, p. 119-123.

- Tiffon, V. « *Les musiques mixtes: entre pérennité et obsolescence* », *Musurgia*, XII/3, Paris, 2005.

[7] portail EARS, rubrique "Écoute réduite"

[8] Smalley, D. *La Spectromorphologie, une explication des formes du son*, paru dans Poissant, Louise, *Esthétique des arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1995

[9] Roy, S. *L'Analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, éditions l'Harmattan, Paris, 2003

[10] Spampinato, F. *Les Métamorphoses du Son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, Paris, 2008

[12] Métois, É. 1996, "Musical Sound Information – Musical Gesture and Embedding Synthesis" PhD thesis, MIT, 1996, cité dans Cadoz, Claude et Wanderley, Marcelo, *Gesture – Music*, http://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/Trends_in_Gestural_Control_of_Music/DOS/P.CadWan.pdf (lien fonctionnel actif le 15 avril 2015)

[13] Voir notamment McGurk et McDonald (1976), Krumhansl et Schenck (1997) et Schütz et Lipscomb (2004)

[14] Johnson, M. *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987

[15] Boutard, G. & Féron, F.-X. « *La pratique interprétative des musiques mixtes en temps réel : positionnement et méthodologie pour étudier le travail des instrumentistes* », dans V. Tiffon, A. Bonardi P. Couprie & B Bossis (éds.), *Analyser la musique mixte*, Paris, Delatour, sous presse.