

*Analyser la musique mixte*, d'Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon (dir.), Sampzon, Delatour, 2017, 320 pages

Eric Maestri

Volume 28, Number 3, 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1055198ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1055198ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Maestri, E. (2018). Review of [*Analyser la musique mixte*, d'Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon (dir.), Sampzon, Delatour, 2017, 320 pages]. *Circuit*, 28(3), 89–92. <https://doi.org/10.7202/1055198ar>

## ACTUALITÉS

# Analyser la musique mixte, d'Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon (dir.)

Sampzon, Delatour, 2017, 320 pages.

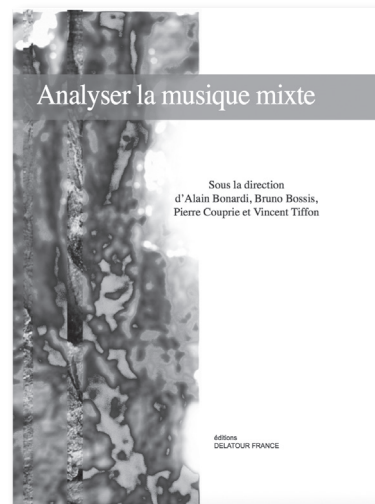
Compte rendu d'Eric Maestri

L'ouvrage réunit des textes du colloque « Analyser la musique mixte », organisé à l'Ircam en 2012. Ce volume pionnier paraît peu après l'ouvrage dirigé par Marc Battier sur le même sujet<sup>1</sup>, et comble un vide important : ils sont les seules monographies entièrement dédiées à l'étude de la musique mixte. La musique mixte y est présentée comme un « objet quasi aveugle de la création musicale contemporaine » (p. 9), qui « supporte [...] son nom en raison de la coexistence en situation de concert de deux mondes sonores, l'un acoustique, l'autre électroacoustique » (*ibid.*). Les directeurs de l'ouvrage admettent d'emblée qu'« une harmonisation des méthodes d'analyse est à exclure », mais, en même temps, qu'une « cartographie raisonnée des contraintes, au cas par cas » (p. 10) est possible à partir de l'étude des « avant-textes » et des œuvres achevées, les « textes ». Ainsi, ils ont regroupé les contributions en quatre sections : 1) Approches méthodologiques ; 2) Analyse poïétique ; 3) Analyse d'œuvres ; 4) Synthèse.

Dans la première partie, trois méthodologies complémentaires sont présentées. En poursuivant sa recherche<sup>2</sup>, Philippe Lalitte propose une « topo-analyse » de la musique mixte, en appliquant la théorie des topiques<sup>3</sup>. Ces derniers « sont assimilables à des signes [...] com-

portant un signifiant et un signifié » (p. 22) et sont conçus comme un « lieu imaginaire » (p. 23) qui ne sont « ni spécifiquement liés à des paramètres musicaux, ni systématiquement associés à une technologie » (*ibid.*) : ils ont une « fonction archétypale » (*ibid.*) qui correspond à des « types de relations entre l'instrumental et l'électronique » (p. 24). Lalitte propose douze topiques, regroupés en trois classes : *communication*, la coexistence de l'instrumental et de l'électronique ; *identité*, leur degré de similarité ; et *complémentarité*, la façon dont l'instrumental et l'électronique se complètent. L'auteur analyse *Metallics* (1994), pour trompette et électronique, de Yan Maresz et relève l'organisation narrative de l'interaction instrumentale-électronique dans la forme musicale.

La perspective de Guillaume Boutard et de François-Xavier Féron est complémentaire. Ils abordent les



répercussions que la musique mixte induit sur la pratique des instrumentistes et les problèmes de sa diffusion et préservation. Leur méthodologie est « ancrée dans le discours des interprètes » (p. 41) : « Quelle place les interprètes accordent-ils à la partie électronique ? Dans quel contexte tentent-ils de se familiariser avec celle-ci et au travers de quelles procédures ? Quelles informations et compétences leur font défaut ? » (*ibid.*). Les chercheurs s'appuient sur la « musicologie empirique<sup>4</sup> » afin d'« appréhender le phénomène musical dans sa globalité et complexité » (p. 43), et évoquent la « *grounded theory*<sup>5</sup> » qui leur permet d'aborder l'appropriation des parties électroniques par les interprètes selon le leur action et interaction. Les auteurs définissent l'appropriation, la transmission et la pérennisation des œuvres selon la personnification de l'Autre technologique, les stratégies d'assimilation de la partie électronique, la transmission orale et les enjeux organisationnels et politiques. À notre avis, l'étude de ce rapport à l'Autre technologique bénéficierait de l'approche mentionnée précédemment proposée par Lalitte. En poursuivant son travail sur les représentations musicales<sup>6</sup>, Pierre Couprie propose la notion de *workflow*. Empruntée à l'informatique, elle met en évidence « l'importance de la gestion de fichiers numériques dans la succession des tâches » (p. 73). Pour développer ce paradigme, l'auteur affirme qu'un standard d'échange pour l'utilisation dynamique d'une suite de tâches serait nécessaire.

La deuxième partie de l'ouvrage étudie le fonctionnement et la mutation des usages et des conceptions des « textes » et des « avant-textes » des pièces. Elle recueille l'analyse d'œuvres de Philippe Manoury, Dexter Morrill, David Wessel et Luis Naón. Alain Bonardi poursuit l'étude de l'environnement informatique d'exécution et d'interprétation d'*En Echo* (1992-1993), pour voix et électronique, de Philippe Manoury<sup>7</sup>. Il analyse le patch Max/MSP en tant que « document » ressemblant les représentations informatiques, afin de

comprendre « l'association entre le timbre résultant perçu dans l'espace sonore et l'ensemble des causes qui l'ont produit » (p. 84) et le conçoit comme un « orchestre électronique interactif », c'est-à-dire « la configuration de l'ensemble des ressources ou modules, comprenant les connexions entre ces ressources » (p. 87). Bonardi montre « comment une action de préservation va produire un savoir empirique à caractère musicologique » situé « du côté de l'analyse et de l'orchestration » (p. 95). L'auteur envisage de modéliser la performance de l'électronique grâce à des logiques floues, recherche présentée dans une autre publication<sup>8</sup>.

Dans une direction similaire, Olivier Baudolin fait une « analyse facturale » des *Studies* (1974), pour trompette et électronique, de Dexter Morrill. Le musicologue allie « analyse facturale et approche holistique » pour « maintenir [...] la poétique de l'œuvre [...] et ses éléments esthétiques et contextuels » (p. 100). Son analyse se concentre sur les « unités génératrices » programmées avec le logiciel *Music 10* et leur application. Myriam Akkermann étudie l'évolution de l'outil de composition et de performance de *Contacts Turbulents* de David Wessel, pour saxophone et électronique, entre 1986 et 2012. Du clavier MIDI de la première version aux *touchpads* et Max/MSP de la dernière, la pièce devient de plus en plus interactive et l'électronique gagne en richesse sonore. Le chapitre de Noémie Sprenger-Ohana complète ce champ de recherche. Elle présente le processus de composition de *Claustrum* (1997), pour percussion et bande, de Luis Naón. Elle confronte les esquisses à des entretiens pour montrer les choix d'organisation du matériau musical.

Cette section du livre permet de comprendre la variété des « documents » de la musique mixte, leur obsolescence et leur performativité. À notre avis, elle permet de relever la fluidité de l'acte créateur mixte qui est caractérisé par la continuité matérielle entre les logiciels, les instruments numériques et les esquisses.

La troisième partie est dédiée à l'analyse des œuvres achevées. En poursuivant son travail sur *Kontakte* (1959-1960) de Karlheinz Stockhausen<sup>9</sup>, John Dack conçoit le piano comme un instrument amphibien, entre l'électronique et les instruments. Ce faisant, il met en question l'aspect transformationnel de la musique mixte où les sonorités convergent vers un « genre hybride » (p. 159). Makis Solomos se concentre sur *Analogique A et B* (1958-1959), *Kraanerg* (1969) et *Pour la Paix* (1982) de Iannis Xenakis, et insiste sur le travail de mixage entre la bande et les instruments. Sa reconstruction du contexte et des techniques de composition montre que la distinction entre œuvres instrumentales, électroacoustiques et mixtes est subtile. Lorsqu'on utilise des enregistrements instrumentaux dans la bande, fait-on de la musique mixte ? Solomos propose de penser cette musique au-delà des catégories habituelles afin d'accroître la réciprocité contamination de l'électronique et des instruments.

Gilles Cabanes analyse une œuvre contemporaine à *Kraanerg: Lumina* (1968) d'Ivo Malec. Le musicologue aborde « deux niveaux d'articulation des objets sonores qui façonnent la rencontre bande/instruments » (p. 179) et s'appuie sur la typomorphologie schaefferienne. Les « relations morphologiques interobjets » et les « profils dynamiques » montrent les éléments sonores qui distinguent l'organisation sonore de l'œuvre.

L'interaction « bande-instruments » est étudiée par Angelo Orcalli et Luca Cossettini selon une approche philologique. À partir des esquisses des partitions de Gérard Grisey, des enregistrements archivés et de sa correspondance, les musicologues analysent *Jour, contre-jour* (1978), pour ensemble et électronique. Sur la base du calcul des successions numériques, ils abordent la conception de la structure temporelle et harmonique. Elle se révèle être le même pour les parties instrumentale et électronique. L'origine commune des deux dimensions permet d'étudier « les différentes modalités selon lesquelles une structure abstraite [...]

est transcrite en notation musicale ou restituée sous forme de trace électronique » (p. 235).

En guise de synthèse, la dernière partie présente un long texte d'Angelo Orcalli. Continuation de l'analyse de *Jour, contre-jour*, le chapitre aborde des questions d'ordre plus général, des traces phonographiques du travail de studio à la diffusion, du recodage à la réappropriation des œuvres mixtes. Orcalli discute les théories de la musique électronique afin de montrer la « nécessité d'un changement de paradigme de l'analyse musicale » (p. 291). Les approches traditionnelles, fondées sur la partition, ne suffisent plus. L'auteur envisage un modèle « hologrammatique » qui permettrait de « passer à la vision systémique via l'interprétation de la production de la connaissance » et de « mettre au centre des missions de l'analyse [...] la reconstruction des processus de création, conjuguée avec les différentes étapes compositionnelles et technologiques en rapport à l'ensemble des systèmes de composition » (p. 293). Cette approche devrait orienter les musicologues vers l'étude des comportements et rétroactions du système compositionnel. Il s'agirait alors d'« interpréter l'œuvre en la recréant *in vitro* » (p. 293).

Cet ouvrage réunit des contributions fondamentales qui font comprendre les débats méthodologiques actuels par l'application concrète des approches. Le livre explicite une polarisation évidente entre perspectives « aurales » et « philologiques », ainsi que la déclinaison spécifique que l'objet « musique mixte » leur impose. Les approches philologiques nécessitent de repérer, de documenter, de transformer et de performer les outils ; celles « aurales », de questionner l'interaction entre sons instrumentaux ou vocaux et électroniques. Il s'agit respectivement d'une philologie performative et d'une analyse esthétique déficiente, car ne pouvant qu'éclaircir la confrontation sonore entre outils. Cette polarisation se révèle fluide. Des études sur l'influence de l'électronique et l'écriture instrumentale seraient alors novatrices et nécessiteraient

l'analyse d'œuvres récentes. On regrette donc que, dans ce livre, la pièce la plus récente soit du siècle dernier, c'est-à-dire de 1997. De fait, ce choix de répertoire limite la portée des contributions, car l'évolution musicale et technologique de ces derniers vingt ans a révolutionné la pratique de la musique mixte dans un sens transformationnel. Cette musique donne lieu à des sonorités et à des approches opérationnelles qui se fondent sur la contamination réciproque des écritures instrumentales et électroniques, qui fait de la musique mixte le terrain fertile de l'hybridation entre sources sonores acoustiques et électriques, entre homme et machine<sup>10</sup>. Elle influe ainsi, par rétroaction, sur les écritures instrumentales et électroacoustiques. Il s'agirait de comprendre la nature de ce *feedback* sonore et opérationnel au cœur de la mixité musicale. Bien que ce livre subisse le poids exercé par la musicologie historique, il laisse envisager l'apparition d'une musicologie plus active qui prendrait en compte les techniques nouvelles avec des approches pertinentes. Ce livre est alors une contribution incontournable : il pose les bases pour des études futures sur la mixité sonore, car il indique la spécificité d'approches requise. Il nous permet de comprendre que la musique mixte n'est plus uniquement le fruit non orthodoxe de l'évolution de la musique électronique ou l'élargissement des limites de la pratique instrumentale traditionnelle, mais qu'elle est un « *nexus* » de différents genres musicaux<sup>11</sup>, un champ de recherches à part entière. L'étude de cette musique mérite une place spécifique dans la musicologie et est, à notre avis, l'un des vecteurs de l'évolution de la discipline dans sa globalité.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BATTIER, Marc (dir.)(2016), *Regards sur les musiques mixtes*, Paris, Ina-GRM.
- BONARDI, Alain (2013), « Pérenniser pour transmettre, transmettre pour pérenniser – Destins de l'œuvre mixte interactive – Autour de *En Echo*, pièce de Philippe Manoury », in *Eveline Gayou* (dir.),

*Musique et technologie: préserver, archiver, re-produire*, Paris, Ina-GRM, Hors-série thématique n° 21, p. 105-127.

- CLARKE, Eric et COOK Nicolas (dir.)(2004), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford, Oxford University Press.
- COUPRIE, Pierre (2016), « EAnalysis: developing a sound-based music analytical tool », in Simon Emmerson et Leigh Landy (dir.), *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 170-194.
- DEMERS, Joanna (2010), *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press.
- GLASER, G. Barney et STRAUSS Anselm L. (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing.
- LALITTE, Philippe (2006), « Towards a Semiotic Model of Mixed Music Analysis », *Organised Sound*, vol. 11, n° 6, p. 99-106.
- MAESTRI, Eric (2017), « A Typo-Morphological Approach to Human-Machine Interaction Analysis in Music », *Organised Sound*, vol. 22, n° 3, p. 315-323.
- RATNER, Leonard (1980), *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer.

#### ADRESSES URL

- BONARDI, Alain et DUFEU Frédéric (2013), « How Can We Model Behaviours of Digital Instruments? Propositions in fuzzy logic from Philippe Manoury's works », in *EMS 2013 Proceedings*, Lisbonne, <http://www.ems-network.org/spip.php?article352> (consulté le 24 septembre 2018).
- DACK, John (1999), « Karlheinz Stockhausen's *Kontakte* and Narrativity », *eContact!*, vol. 2, n° 2, « Sonic Art Network », [http://econtact.ca/2\\_2/Dack.htm](http://econtact.ca/2_2/Dack.htm) (consulté le 28 juin 2018).

1. Battier, 2016.
2. Lalitte, 2006.
3. Ratner, 1980.
4. Clarke et Cook, 2004.
5. Glaser et Strauss, 1967.
6. Couprie, 2016.
7. Bonardi, 2013.
8. Bonardi et Dufeu, 2013.
9. Dack, 1999.
10. Maestri, 2017.
11. Demers, 2010.