

## NOTES DE LECTURE

**Gilbert ROUGET *Musica reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vodoun au Bénin.* Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance du mercredi 26 octobre 2005 ; 31 pages, 1 CD encarté, Paris, Palais de l’Institut, 2006.**

La parution de ce fascicule est à mettre en relation avec l’ouvrage en deux volumes : *Chants et danses initiatiques pour le culte des vodoun au Bénin*, volume 1 : *Images du rituel*, 107 pages ; volume 2 : *Musiques du rituel*, 24 pages, complété par un *Dossier des transcriptions et sonagrammes et deux CD de 23 et 27 pièces musicales*, coffret hors commerce, tirage limité à cent exemplaires, Saint-Maur, Sépia, 2001. De cet ensemble, seul le volume 1 (Images du rituel) est en vente en librairie. N’ont pu avoir accès au volume 2 et aux précieux enregistrements qui l’accompagnent que quelques privilégiés dont l’auteur de ces lignes. En l’occurrence, la publication du présent fascicule, accompagné de son CD : « Deux chants initiatiques pour le culte des vodoun au Bénin » permet au lecteur d’avoir accès à ce que l’on pourrait appeler « un inouï de la vocalité ».

L’ouvrage relate la communication que l’auteur fit lors de la séance du 26 octobre 2005 à L’Institut de France, en présence de personnalités du Bénin et d’un public choisi. L’introduction rappelle les grandes orientations du culte des vodoun, divinités des deux religions traditionnelles au Bénin : ce culte exige une très longue initiation (parfois plus d’un an) des jeunes recrues (adolescentes ou fillettes encore très jeunes). Ces groupes de novices, tenues pendant plus d’une année « dans une situation de réclusion totale » consacrent leur temps « au chant et à la danse ». On choisit ici de se focaliser sur deux des chants spécifiques que ces jeunes novices apprennent et répètent durant leur temps de réclusion. Enregistrés à plusieurs années d’intervalles, ces deux « longues actions de grâce » (*Khèviosô* et *Sakpata*), sont ici décrites, transcrives et analysées avec une intelligence et une précision remarquables. Venant à l’appui de l’enregistrement que propose le CD encarté, ces transcriptions permettent « à celui qui écoute de savoir (et de dire) où il en est, de se repérer dans la fuite du temps que constituent ces deux musiques, de juger de leur architecture, de les comparer l’une à l’autre ». Une description des « postures » des jeunes novices est illustrée par deux pages de photographies particulièrement impressionnantes. Une bibliographie importante complète ce précieux fascicule.

Annie LABUSSIERE

**Leigh LANDY, *Understanding the Art of Sound Organization*, MIT Press, 2007, 303 p.** Appendice (index des mots-clé du site EARS), notes, bibliographie, index.

La réflexion de Leigh Landy s'enracine dans un double constat : d'une part, les œuvres d'art basées sur le son (*sound-based artistic works*) – où l'unité de base n'est plus la note mais le son – trouvent difficilement accès auprès du public, que ce soit en terme de diffusion ou de compréhension. D'autre part, les travaux musicologiques semblent ne pas les avoir suffisamment intégrés par manque de cadres théoriques sûrs et préfèrent adopter à leur endroit une lecture technique.

L'auteur propose donc de fonder l'étude de ce corpus en définissant un paradigme unique, ou sur-genre (*supergenre*), qui englobe des genres habituellement distincts, musique électroacoustique, sculpture sonore, musique concrète, *Hörspiel*, musique d'ordinateur etc. Ainsi, un système d'étude clarifié doit permettre une meilleure appréhension de ces productions sonores, et se soucier de leur accès auprès des publics potentiels. C'est d'ailleurs le propos du site EARS (Electro Acoustic Resource Site, <http://www.ears.dmu.ac.uk/>) auquel contribue l'auteur et dont la trame est reprise dans cet ouvrage.

Afin de justifier le choix d'une terminologie pertinente, Landy expose dans les deux premières sections de l'introduction les raisons qui éloignent le public de la musique d'art contemporaine. Il s'interroge sur la séparation, dans nos sociétés, entre la vie quotidienne et l'art savant, alors que l'art fait partie intégrante de la vie des sociétés traditionnelles en tant qu'élément fonctionnel. L'auteur se réfère ici à Jean-Jacques Nattiez : du sens peut surgir des œuvres d'art abstraites lorsque l'objet entre en relation avec l'expérience du sujet. L'art contemporain ne devrait donc pas être marginalisé dans la mesure où le sujet « s'accroche à quelque chose » (*something to hold on to*). La reconnaissance de la source représente alors une opportunité pour l'accès aux œuvres. Landy se montre évidemment perplexe envers les concepts schaeffériens d'« objet sonore » et d'« écoute réduite ». Pour lui, cette clé de lecture reflète une forme d'idéal extrême qui s'oppose au pragmatisme de sa démarche.

La troisième section porte sur le choix de la terminologie à adopter pour qualifier le champ d'étude, débat qui ne concerne pas seulement la classification du corpus concerné, mais aussi son insertion dans la culture. Bien que le terme « son organisé », hérité de Varèse et de Cage, emporte sa préférence, Landy entreprend un catalogue exhaustif et comparé des expressions employées jusqu'aujourd'hui pour désigner les musiques à base de matériaux sonores, afin d'éloigner toute ambiguïté conceptuelle ou même linguistique. La dissection des termes « son organisé », « sonic art », « art sonore », « art radiophonique », « musique électronique », « musique d'ordinateur », « musique électroacoustique », « électroacoustique », « électro » amène ainsi le lecteur au plus petit dénominateur commun : l'étude de la « musique à base de son » (*sound-based music*).

Cependant, en préalable à cette étude, Landy souhaite attirer l'attention sur un point qui lui semble déterminant : la réception des œuvres par le public. Ce point est examiné au premier chapitre, à travers le concept de *something to hold on to*. L'auteur reproche, non sans sarcasmes, l'attitude de certains compositeurs qui dans le passé ont ignoré délibérément les besoins de l'auditeur. L'art d'avant-garde tourne ainsi au « galimatias » pour le non-spécialiste, pouvant conduire un musicien comme John Cage à ne passer à la postérité qu'en tant que philosophe. Il exprime aussi son incompréhension envers la formule maintes fois trouvée dans les thèses ou les notes de concert selon laquelle « ce qui a présidé à la création de l'œuvre ne se retrouve pas forcément à l'audition ». Pour Landy, le compositeur doit se soucier de l'accès à son œuvre et fournir à l'auditeur des clés de compréhension (*access tools*). Il cite à cet égard les travaux de Simon Emmerson sur les rapports du langage au matériau.

Afin d'étayer ce point de vue, sont exposés en fin de chapitre la méthode et les résultats d'une enquête menée auprès d'une population-type d'auditeurs. Les titres des pièces proposées et le contenu du questionnaire figurent dans cette section. L'étude souligne l'utilité d'informer le sujet des intentions du compositeur et l'importance de la dramaturgie adoptée par celui-ci, pour optimiser l'acte d'écoute. L'auteur conclut le chapitre avec des considérations sociologiques relatives à l'éducation aux arts, aux nouvelles formes de célébration offertes par les musiques innovantes, aux communautés d'intérêt et au lobbying.

Les questions de classification ressurgissent au deuxième chapitre, avec une expertise approfondie des courants artistiques fondés sur l'exploitation du son et sur leurs convergences possibles. Landy explore longuement toutes les déclinaisons théoriques de la musique concrète, en passant par Schaeffer, Bayle, Chion, Delalande et Smalley et poursuit avec les travaux de Truax, Schafer et Roads portant respectivement sur le paysage sonore (*soundscape*), le design acoustique et le microson. La position de Trevor Wishart sur le *sonic art* bénéficie d'un traitement particulier : Wishart s'intéresse aussi bien à la construction de l'œuvre qu'à sa réception, aux sons irréels qu'aux sons identifiables, à la musique qu'aux arts plastiques. Plus ouverte que les postures d'inspiration schaefférienne, la grille de lecture de Wishart offre donc un potentiel important dans la quête de *co-hear-ence* poursuivie par Landy. De cette expertise émergent des catégories pertinentes pour l'étude des musiques à base de son : écoute réduite / écoute élargie, présence de la pulsation, spectralisme / formalisme, sujet (*abstract*) / dramaturgie, studio / performance, *something to hold on to* etc. L'auteur propose, comme annoncé dans l'introduction, de choisir le paradigme de « musique basée sur le son », de préférence à celui de « musique technologique » défini par Delalande, afin de concentrer l'attention sur le matériau plutôt que sur les moyens techniques.

Le troisième chapitre décrit d'abord brièvement les catégories qui structurent aujourd'hui le site EARS – disciplines, genres, performance, pratique et présentation, production sonore et manipulation, structure, lesquelles convergent toutes vers une « musicologie de la musique électroacoustique », pierre d'angle du projet. Landy exprime le souhait de voir se développer des approches globalisantes qui mêlent considérations techniques, historiques, culturelles, esthétiques et

analytiques, et cite en exemple le travail anthropologique mené par Georgina Born sur l'IRCAM dans les années 1980.

L'auteur dresse ensuite une liste de catégories nouvelles à intégrer dans le projet EARS, en cohérence avec l'idée de permettre un meilleur accès aux œuvres : il insiste ainsi sur l'expérience d'écoute, les questions de représentation et d'analyse du son, et sur la recherche de nouveaux moyens de présentation qui tiennent compte de l'espace sonore et de la privation visuelle que ressent le public devant un concert de musique à base de son. Parmi ces propositions, Landy attire l'attention sur le concept de *faktura*, récemment formulé par Marc Battier (« A Constructivist Approach to the Analysis of Electronic Music and Audio Art – Between Instrument and *Faktura* », *Organised Sound* 8/3, 2003). La *faktura* – en simplifiant la manière dont un artiste transforme son matériau – est « un des concepts les moins développés au sein des études sur la musique à base de son ». Or, elle constitue « un des éléments de base de l'étude de la création d'organisations sonores » (p. 218) que la critique va devoir intégrer afin de répondre à l'intérêt grandissant du public pour les technologies mises en œuvre à travers la création artistique.

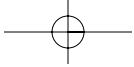
Dans sa conclusion Leigh Landy énumère les avantages liés à la définition du paradigme de « musique à base de son ». La généralité permet d'intégrer dans une même catégorie les musiques savantes et les musiques populaires (*Ernst-Musik*, *Unterhaltung-Musik*), les musiques fixées sur un support et celles produites en temps-réel lors d'une performance. Elle évite la multiplication « ridicule » des dénominations et permet ainsi d'améliorer la reconnaissance de cette « aventure créative » auprès des institutions et du public. L'auteur invite enfin les artistes à ne pas attendre cette reconnaissance comme l'ont prêché certaines avant-gardes, en tenant compte de l'évolution rapide de la technologie.

L'ambition de Landy peut paraître déroutante à première lecture. En effet, il semble remettre en cause la pertinence de catégories ancrées dans l'histoire et liées à des corpus d'œuvres qui paraissent généralement bien identifiés. Or, le regroupement de ces catégories autour d'un sur-genre unique doté lui-même de critères renouvelés inaugure justement une prise de recul historique envers un domaine foisonnant, en évolution constante et par conséquent difficile à circonscrire. La démarche se veut profondément pragmatique, et rejette sans ambages un art élitiste, coupé du public et des contraintes de la diffusion. Elle invite au contraire à une prise de conscience de l'appartenance à une communauté artistique élargie, avec un impact potentiel massif et des intérêts communs à défendre. La structure de l'ouvrage reflète en elle-même un souci pédagogique. Bien que jonglant savamment et longuement avec des notions plutôt entremêlées, l'auteur prend le soin de rappeler régulièrement son propos et de résumer l'état de la discussion, sans noyer le lecteur.

Un deuxième ouvrage poursuit ce débat : Leigh LANDY, *La musique des sons / The Music of Sounds*, coll. Musique et nouvelles technologies, n° 3, Université Paris-Sorbonne, OMF-MINT, 2007. L'auteur concentre sur quatre-vingts pages la substance des thèmes que nous venons d'évoquer avec quelques développements supplémentaires, et moins d'érudition. Le lecteur francophone peut donc trouver

avantage à se procurer cette dernière publication pour se familiariser avec la pensée de Leigh Landy, et à approfondir ses connaissances avec la première.

Olivier BAUDOUIN



# Musurgia

## Analyse et Pratique Musicales

*Une revue destinée à tous ceux  
– professionnels ou amateurs –  
qui s'intéressent à la signification de la musique et  
à la connaissance des formes pour contribuer  
à développer et enrichir la pratique, la connaissance,  
la pédagogie ou le simple plaisir  
d'une audition avertie.*

### Conditions d'abonnement

Le prix de l'abonnement pour 2007 (4 numéros) est de :

France	Individuel	87 €
	Institution	109 €
Étranger	Individuel	105 €
	Institution	128 €

Des tarifs préférentiels d'abonnement sont prévus  
pour les étudiants et membres de  
la Société Française d'Analyse Musicale.

Souscrivez un abonnement en vous adressant aux  
Éditions ESKA, 12, rue du Quatre-Septembre, 75002 Paris,  
Tél. : 01 42 86 55 73

### BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner aux **Éditions ESKA**, 12, rue du Quatre-Septembre, 75002 Paris  
Tél. : 01 42 86 55 73 – Fax : 01 42 60 45 35

Nom et raison sociale ..... Adresse .....

.....  
Code postal  Ville ..... Pays .....

Je désire m'abonner à la revue **Musurgia** pour l'année 2007.

Nombre d'abonnements

Ci-joint la somme ..... € à l'ordre des Éditions ESKA.

(Une facture vous sera retornnée comme justificatif de votre paiement).

## RÉSUMÉS

### **Maud POURADIER, *La musique disciplinée.***

#### ***Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX<sup>e</sup> siècle***

Quelle est la spécificité d'un conservatoire ? Quelle musique est-il capable d'enseigner et selon quelles modalités ? Loin de n'être qu'une simple école de musique, cette institution, dont le modèle est le Conservatoire national de musique fondé en France en 1795, obéit à une conception particulière de la musique et des pratiques musicales. Le Conservatoire répond en effet aux idéaux jacobins. S'opposant à la mainmise ecclésiastique et étrangère sur la musique, il doit être un lieu de formation laïc et national, pouvant fournir au récent marché de la musique des productions entièrement françaises, depuis la formation des musiciens jusqu'aux exécutions musicales. C'est également par un quadrillage de l'espace extérieur et intérieur que l'institution se caractérise. Le quadrillage de son espace extérieur passe par le réseau centralisé des conservatoires de province, conçus comme des succursales du conservatoire parisien. Le quadrillage de l'espace intérieur passe par la clôture du Conservatoire, et l'individualisation spatiale des élèves en fonction de leur avancement, de leur spécialité et de leur classement. D'espace de vie, le Conservatoire devient donc espace disciplinaire tel que l'a défini Michel Foucault. La surveillance des mœurs et de la sexualité des élèves doit avoir pour effet de plus nombreuses répétitions musicales en salles d'exercice. Abstinence et répétition sont censées constituer un cercle vertueux, ayant pour effet la conservation de la musique : la chasteté conduit à une plus fréquente répétition de la musique, et la musique aide à rester chaste, ce cercle permettant le maintien du répertoire. Le conservatoire est donc une école de musique spécifique, qu'il ne s'agit ici ni de critiquer ni de louer. Il n'est toutefois pas sûr qu'un tel modèle, imaginé dans un contexte particulier, soit propre à l'enseignement d'une musique novatrice ou à l'exécution novatrice de la musique.

### **Jérôme ROSSI, *La notion de « cycle tensionnel » appliquée à l'analyse de la forme***

Privilégiant une segmentation structurelle qui repose essentiellement sur les paramètres harmoniques et thématiques, l'analyse traditionnelle des musiques instrumentales classiques et romantiques ne parvient qu'imparfaitement à saisir le dynamisme interne de l'œuvre ; ceci apparaît de manière particulièrement flagrante dans le cas d'un certain nombre d'œuvres postromantiques au sein desquelles les tempos, les dynamiques et les textures deviennent des paramètres prépondérants.

L'analyse des « cycles tensionnels » prend en compte l'ensemble des paramètres du discours musical (dynamiques, rythme, textures, thématique, harmonie) et les regroupent au sein du modèle *arsis/accident/thesis*. L'œuvre apparaît alors comme une succession de mouvements de tension et de détente, unifiés eux-mêmes par un vaste geste de tension et de détente à l'échelle macrostructurelle. Pour illustrer ce phénomène, nous avons choisi l'exemple du poème symphonique *In a Summer Garden* de Frederick Delius (1911).

**Didier GUIGUE, *La sonorité comme élément structurel chez Messiaen : quelques annotations sur le Catalogue d'oiseaux***

Cet article a pour but d'apporter, dans les limites qu'imposent le format, des éléments qui puissent contribuer à l'établissement des liens qui rattachent Messiaen, en amont à Debussy, et en aval à Boulez, sur le plan des techniques d'écriture. Pour ce faire, il met en œuvre quelques concepts et outils d'investigations développés dans ce but, décrits très succinctement, au fur et à mesure qu'il y est fait appel. Ils se fondent sur la notion de *sonorité* comme unité structurelle. L'article se propose précisément, dans ce contexte, de dégager quelques-unes des modalités d'articulation les plus systématiques des sonorités utilisées dans le *Catalogue d'oiseaux*, en suggérant des liens vers les stratégies compositionnelles des deux autres compositeurs français.

**Benoît DELAUNE, *Le discours métamusical et la métalepse à partir de Frank Zappa***

Les musiques contemporaines et pop-rock reconnaissent depuis les années 1950-60 l'autonomie de l'œuvre sur bande. Ce changement de statut de l'œuvre musicale se répercute dans un discours métamusical, du compositeur sur son œuvre, dans l'œuvre même, par intrusion intempestive. Nous nous proposons d'étudier ce discours, et le procédé précis de la métalepse repris aux études littéraires et à Gérard Genette, par rapport à Frank Zappa, créateur en marge des musiques populaires et contemporaines. Nous étendons le champ de recherche à d'autres artistes qui ont utilisé ce procédé, désacralisant et ironique, de la métalepse.

## ABSTRACTS

**Maud POURADIER, *Disciplined music.***

***The control of music in French conservatoires of the 19th century.***

What is it that characterizes a conservatory ? What music does it teach, and how? Far from being a mere music school, based on the model of the National Conservatoire of music founded in France in 1795, the institution obeys a particular conception of music and of musical practices. The Conservatoire indeed relies on Jacobine ideals. Opposing against ecclesiastic and foreign control of music, it must be a laique and national teaching institution, able to produce on the new musical market entirely French productions, from the formation of the musicians to the musical performances. The institution also is characterized by the framing of the outer and inner space. The framing of the outer space passes through the centralized network of provincial conservatoires, conceived as dependent from the Paris Conservatoire. The framing of the inner space passes through the closure of the Conservatoire and the spatial individuation of the students according to their progress, their specialty and their class. Space for living, the Conservatoire also becomes a disciplinary space as defined by Michel Foucault. The control of the manners and the sexuality of the students results in repeated musical rehearsals in the classroom. Abstinence and rehearsal are supposed to determine a virtuous circle, aiming at the conservation of music: chastity leads to more frequent rehearsals, and music helps remaining chaste, in a circular movement that allows maintaining the repertoire. The Conservatoire therefore is a specific music school, above either criticism or praise. It is not certain that such a model, imagined in a specific context, is fitting for the teaching of a novel music or of novel ways of performing it.

**Jérôme ROSSI, *The notion of “tensional cycle” applied to the analysis of form***

Favouring a structural segmentation based essentially on the harmonic and thematic parameters, the traditional analysis of classic and romantic instrumental music fails to fully grasp the internal dynamism of the work. This is particularly evident in the case of many postromantic works in which tempi, dynamics and textures become primordial parameters.

The analysis of “tensional cycles” takes all the parameters of the musical discourse in account (dynamics, rhythm, textures, themes, harmony) and groups them within a model of arsis/accent/thesis. The work then appears as a succession of movements of tension and relaxation, unified by a vast gesture of tension and relaxation at the macrostructural scale. In order to illustrate this phenomenon, we chose the symphonic poem *In a Summer Garden* by Frederick Delius (1911).

**Didier GUIGUE, *Sonority as structural element in Messiaen: some notes on the Catalogue d'oiseaux***

This paper aims to bring elements which could contribute to connect Messiaen's techniques of composition with Debussy's, upstream, and Boulez', downstream. A number of concepts and analytic tools have been developed to this effect, which will be briefly described. They are founded upon the notion of *sonority* as structural unit. In this context, the purpose is precisely to highlight some of the most systematic forms of articulation of the sonorities found in *Catalogue d'oiseaux*, suggesting links from/to the two other french composers' structuring strategies.

**Benoît DELAUNE, *Metamusical discourse and metalepsis since Frank Zappa***

Contemporary and pop-rock musics recognize since the years 1950-60 the autonomy of recorded musical compositions. This change in the status of the musical work is reflected in a metamusical discourse, produced by the composer on his work, in the composition itself, by an ironical, misplaced intrusion. We study this discourse, and the process of metalepsis, as described in literary studies and more specifically in the work of Gerard Genette, and compare its use in Frank Zappa's compositions, on the fringes of popular and contemporary musics. We extend our research to other artists who made use of the same ironic, irreverent process of metalepsis.