

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**14 : 1 | 2017**

**Varia**

---

### « Over and Over: Exploring repetition in popular music »

Colloque de l'IASPM, du 4 au 6 juin 2015, à l'université de Liège

*IASPM Conference in Liège*

**Joachim Debelder**

---



#### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5418>

DOI : [10.4000/volume.5418](https://doi.org/10.4000/volume.5418)

ISSN : 1950-568X

#### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

#### **Édition imprimée**

Date de publication : 13 décembre 2017

Pagination : 198-201

ISBN : 978-2-913169-43-2

ISSN : 1634-5495

#### **Référence électronique**

Joachim Debelder, « « Over and Over: Exploring repetition in popular music » », *Volume !* [En ligne], 14 : 1 | 2017, mis en ligne le 13 décembre 2017, consulté le 09 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5418>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

l'enregistrement non seulement d'un point de vue technique, mais aussi en tant qu'objet qui circule, ce qui permet de solliciter l'histoire culturelle, comme le montre le cas de la *chanson country-western* (Catherine Lefrançois).

La voix en chanson se caractérise également par une diversité mettant parfois à l'épreuve l'analyste, qui manque de grilles de lecture. C'est par exemple le cas avec la « mouvance » mélodico-vocale dans la chanson rock (Gérard Le Vot) qui se traduit par la prise en compte, nécessaire mais complexe, de la variabilité. La question de l'approche se pose aussi lorsque la voix atteint les « limites » du chant, mais l'on constate cependant que les méthodes de la musicologie et de l'analyse acoustiques restent pertinentes, comme dans le cas des voix bruitées du *black metal* (Bérenger Hainaut). Autre exemple de cette diversité, John De Leo, interprète démultiplié (Céline Pruvost) qui cristallise les tensions entre corps et voix, entre interprète et personnages vocaux.

La question de l'outil informatique pour l'analyse a été abordée à plusieurs reprises, notamment à travers une comparaison entre mélodie intonative et mélodie musicale (Joachim Séné) ainsi qu'avec l'exemple de l'analyse de la prosodie musicale dans le rap français (Olivier Migliore / Nicolas Obin). Cette pluridisciplinarité a spécifiquement été questionnée par une interrogation sur la manière d'aborder le croisement entre musicologie et méthodes issues de l'acoustique et du traitement du signal (Boris Duval). De ces associations émerge clairement l'idée que les analyses acoustiques viennent confirmer les hypothèses du musicologue, en permettant avec précision la qualification et la quantification des phénomènes vocaux.

Les différentes communications se sont donc majoritairement inscrites dans une

démarche musicologique, mais c'est avec une ouverture vers l'acoustique, le traitement du signal, la phoniatry ou encore la physiologie qu'est apparu le caractère pluridisciplinaire de ce colloque qui a su montrer en quoi l'apport des sciences exactes pouvait éclairer l'appréhension de l'objet vocal dans une démarche musicologique, à la fois en tant qu'outil d'analyse, mais également en tant que moyen de représentation des phénomènes vocaux.

## « Over and Over : Exploring repetition in popular music » colloque de l'IASPM, du 4 au 6 juin 2015, à l'université de Liège

Par Joachim Debelder

Le colloque de l'IASPM (branche francophone d'Europe en association avec la branche du Benelux), « Over and Over : Exploring repetition in popular music », organisé par Olivier Julien, Christophe Levaux, Kristin McGee, Christophe Pirenne, Hillegonda Rietveld et Koos Swaan, s'est tenu à l'université de Liège (Belgique) du 4 au 6 juin 2015 avec l'objectif d'identifier et d'étudier les plus récents développements esthétiques et analytiques basés sur la répétition dans les musiques populaires. Rassemblant une trentaine de chercheurs, cette rencontre internationale a privilégié une approche interdisciplinaire nécessaire pour envisager

la multiplicité des notions que recouvrent les processus complexes de répétition. S'il apparaît évident que la répétition ne peut plus se concevoir comme un concept monolithique, Antoine Hennion en rappelle cependant les notions clés. Dépassant le cadre établi des musiques populaires, le sociologue expose la répétition comme principe ontologique de la musique et questionne les manières d'en faire l'expérience et de l'étudier.

C'est dans son rapport avec les technologies des musiques populaires que la répétition est d'abord envisagée. Ainsi, le pattern rythmique *four-on-the-floor*, dont l'origine est située par Matt Brennan dans les orchestres de danse du début du xx<sup>e</sup> siècle, est associé au rôle d'accompagnement monotone de la batterie. Ironiquement, les *breaks*, ces brèves interruptions de la monotonie de la partie rythmique, sont isolés et mis en boucle de manière analogique puis numérique au début des années 1980 pour créer de nouveaux rythmes répétés, invariables. Si l'esthétique du hip-hop et de l'*electronic dance music* (EDM) est fondée sur l'appropriation et la répétition, les premiers instruments d'échantillonnage numérique n'étaient pourtant pas prévus à cet effet, comme l'explique Paul Harkins. Pour Hillegonda Rietveld, ces pratiques d'échantillonnage s'envisagent comme des échos métaphoriques. L'extrait original, déterritorialisé, est recontextualisé dans de nouvelles versions qui en altèrent la signification.

Située à un niveau macroscopique, cette forme de répétition correspond aussi à une stratégie compositionnelle du Parliament-Funkadelic. L'autocitation et le recyclage de matériel musical composé par d'autres membres du collectif constituent un système de références croisées dont résulte

l'unité stylistique. Pour Guillaume Dupetit, le niveau inférieur, l'harmonie, se caractérise par des formules cycliques et répétitives dans lesquelles de micro-variations insufflent de la diversité. Cette notion de patterns cycliques qui ferment les grooves funk sur eux-mêmes est développée par Anne Danielsen qui s'intéresse au rapport entre répétition et temporalité musicale. En convoquant James Brown et Gilles Deleuze, Danielsen étudie la manière dont l'organisation de la répétition et de la variation sont productrices d'un effet de statisme ou de dynamisme.

L'effet de la répétition musicale est toujours tributaire de son contexte. Dans le film *Le Cheval de Turin* (Béla Tarr, 2011), le thème musical mis en boucle est sujet à des micro-variations et affirme mesure après mesure un sentiment d'instabilité et d'expectative. En revanche, la répétition thématique est productrice d'un statisme narratif dans le jeu vidéo *Bravelly Default*. Ces effets conduisent à envisager la répétition musicale dans sa dimension psychologique. En conciliant des approches lacaniennes et deleuziennes, Kenneth Smith et Stephen Overy étudient le rapport entre la répétition et le désir ininterrompu associé au manque et à l'impossibilité de la satiété. Dans *Love Detective* (2001) d'Arab Strap, le désir apparaît comme cyclique, opère sous l'égide de la répétition et se révèle positif et producteur, rappelant l'association de Richard Middleton entre la répétition et le désir ou la jouissance<sup>2</sup>. Dans une autre approche psychologique, Kathryn Cox analyse la narration du trauma

2 Middleton Richard (1983) : « "Play It Again Sam" : Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music*, vol. 3, p. 261-268.

qui structure l'opéra rock *The Wall* (1979) de Pink Floyd. Imposant leurs ruptures au sein du récit, comme des flashbacks ou des retours nécessaires pour le narrateur à sa zone de confort, les récurrences musicales se révèlent entières ou fragmentées, perturbent le flux narratif et font de la tentative du récit un processus répétitif en tant que tel.

Résultat d'un processus dysfonctionnel, la répétition comme rupture ou comme accident est étudiée par Robert Fink par la symptomatologie du bégaiement. Pour l'auteur de *Repeating Ourselves* (2005), le bégaiement ne répète pas une énonciation, mais son obstruction. Dans le contexte de l'EDM, celle-ci crée à la fois une mise en suspension du temps et un sentiment d'attente insoutenable de la libération à venir. Cette répétition se déploie dès lors comme un espace d'expérimentations dans lequel les musiciens tentent de contrôler le bégaiement tout en lui accordant une place privilégiée, à la manière de Ghérasim Luca dans son poème *Passionnement* (1948).

Dans les productions du Big beat, la répétition formelle résulte d'une synthèse des chansons pop et des procédés accumulatifs de l'EDM. De la même manière, Dennis Perreux montre que le math rock est construit par l'exposition successive et la répétition d'ostinatos. Cependant, cette répétition mécanique reste vouée à la rencontre d'un élément perturbateur comme un changement de signature rythmique ou un contrepoint dissonant. Maxime Cottin et Guido Saa étudient l'album *Discipline* (1981) de King Crimson, construit notamment sur le principe du multicanon de Steve Reich. L'accumulation successive de motifs répétés engendre des structures texturales supermétriques. King Crimson adopte également

la méthode du déphasage pour générer de la variation dans l'accompagnement et celle de la transposition de « blocs de répétition » qui installe un contexte harmonique.

Gerry Moorey envisage l'avènement de l'EDM et son influence dans la musique *mainstream*. Dans la musique pop, la répétition électronique s'est standardisée, substituant à son pouvoir transgressif et contre-hégémonique des années 1980 un caractère profondément phatique aujourd'hui. Le caractère phatique de la répétition était déjà exploité dans la « Musique d'ameublement » (1917-1923) d'Erik Satie et dans l'*ambient* de Brian Eno, qui revendiquait la filiation avec ce dernier dans *Discreet Music* (1975). De l'annotation « *ad infinitum* » des partitions de Satie aux séquenceurs d'Eno, Victor Szabo présente la répétition automatique comme fondement d'une esthétique critique de la musique fonctionnelle et comme technique compositionnelle génératrice de formes.

Dans les chansons pop actuelles, la mise en boucle de quatre accords correspond à un dispositif rythmique qui entraîne une désaccentuation du degré fondamental, comme le montre Paul Carter. Olivier Julien se concentre sur la structure de phrases AABA, née de la partie principale des ballades de la Tin Pan Alley, qui s'est émancipée et établie en tant que structure formelle autonome. Si le punk de Suicide et de Patti Smith transgresse les règles hypermétriques par la déclamation des paroles, dans les standards de jazz, la notion d'apériodicité harmonique interagit avec la périodicité de structures hypermétriques régulières. Pour Keith Salley, les contraintes de l'hypermètre sont dépassées par des variations du cycle de jazz comme l'embellissement, la substitution ou encore l'interruption des progressions harmoniques.

Gonzalo Fernández Monte, quant à lui, révèle que, dans les musiques jamaïcaines, la répétition incessante de courtes cellules harmoniques engendre une structure musicale dépourvue de tensions tonales, stable, continue et extensible. Plus radical, le groupe Earth s'affranchit des contraintes métriques en produisant un flux sonore brut et ininterrompu dans lequel résonnent les compositions dronologiques de La Monte Young. C'est entre culture de la dépendance et culture de la répétition que se situe le « drone metal », dont le caractère a-rythmique du premier genre est mis en vibration par les sonorités basses fréquences du second.

Il est finalement question d'étudier notre regard sur la répétition. Le *four-on-the-floor*, impératif du clubbing permis par la boîte à rythme, suscite ainsi des critiques antagonistes. Dans le disco, la répétition est perçue tantôt comme tribale et primitive, tantôt comme un symbole de modernité technologique. Afin de savoir si les drones et itérations musématiques *ad infinitum*

sont vraiment dignes d'intérêt, Elizabeth Lindau confronte la critique fréquemment adressée aux musiques populaires à l'un des groupes les plus chargés d'antagonismes, le Velvet Underground. Dès lors, les improvisations aux harmonies statiques captées par Warhol dans *A Symphony of Sound* (1966) sont qualifiées de *unboring boring*, un état d'ennui recherché et captivant. Dépassant les catégories du savant et du populaire, insufflant l'esthétique minimaliste dans les balbutiements nihilistes du punk, le Velvet Underground transcende aussi l'ennui et fait de la répétition une expérience immersive.

La répétition, principe ontologique de la musique, se révèle intrinsèquement protéiforme. C'est autant la diversité des sujets traités dans ce colloque que celle, évidemment plus grande, des sujets absents qui affirment l'importance à accorder au concept de répétition dans les musiques populaires. Et à nous amener à réévaluer nos cadres théoriques et nos approches discursives pour l'étudier, encore et encore.