

# **Arcana : les méandres de la pensée créatrice**

## **Arcana: The Meanderings of Creative Thought**

Guillaume Boutard and François-Xavier Féron

Volume 25, Number 3, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1034502ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1034502ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boutard, G. & Féron, F.-X. (2015). *Arcana : les méandres de la pensée créatrice*. *Circuit*, 25(3), 110–116. <https://doi.org/10.7202/1034502ar>

Article abstract

Edited by John Zorn, the seven volumes of *Arcana* plunge us into an artistic universe centred in New York in the vicinity of The Stone, Zorn's club at which avant-garde musicians both local and international can express themselves with complete freedom. For this investigation, we analyzed the literature element of this universe. Rooted in the creative process and interpretive practices, zigzagging between poetry and academic discourse, and spearheaded by the emergence of artistic individuality, this collection of texts written by musicians shows us a new way to discuss music in all its professional incarnations.

# Arcana : les méandres de la pensée créatrice

GUILLAUME BOUTARD ET FRANÇOIS-XAVIER FÉRON

*Arcana* est une série de livres (figure 1) coordonnée par John Zorn et publiée par sa maison d'édition Hips Road. Il existe à ce jour sept volumes (que nous désignerons par la suite par la lettre A suivie d'un chiffre romain), le premier étant paru en janvier 2000<sup>1</sup>. Au total, 227 contributions d'artistes nous guident à travers un paysage musical incroyablement riche et varié. Comme le souligne Terry Riley, non sans humour : « *one senses that there is an unlimited way 'to do it'* » (A-III, quatrième de couverture). Avant de plonger dans le contenu artistique et politique de ces contributions, revenons d'abord sur le titre : *Arcana : Musicians on Music*.

Zorn étant féru de tout ce qui touche à l'occultisme, l'ésotérisme et le mysticisme<sup>2</sup>, il n'est guère surprenant

1. Le deuxième volume ne paraîtra qu'en septembre 2007.
2. Depuis la fin des années 1990, ces différents aspects sont une source inépuisable d'inspiration pour Zorn, comme en témoignent les titres de ces œuvres « classiques » : *Gri-Gri*, *Goetia*, *Sortilège*, *Necronomicon*, *Walpurgisnacht*, *Ceremonial Magic*, *The Alchemist*, *Hexentarot*, *Ouroboros*, etc. L'album *IAO* (TZ 7338, 2002) quant à lui est entièrement structuré suivant des nombres qui ont une signification magique. Lire à ce sujet le chapitre « *Magick and Mysticism in Zorn's Recent Works* » dans John Brackett (2008), *John Zorn, Tradition and Transgression*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

qu'il fasse explicitement référence aux arcanes<sup>3</sup>. Mais le titre se réfère certainement aussi à l'œuvre éponyme composée par Edgar Varèse en 1925-1927<sup>4</sup>. Quant au double sens<sup>5</sup> du sous-titre *Musicians on Music*, il résume très bien le positionnement de Zorn au sein des mondes de l'art : l'accent est mis soit sur le musicien, dévoilant certains aspects de sa pratique, soit sur la musique, dotée d'une volonté propre<sup>6</sup>, mais jamais ne sort-on de ce rapport dialectique qui désigne ce qui

3. Les secrets de fabrication, en alchimie.
4. Zorn a de nombreux « héros » parmi lesquels figure le compositeur Edgar Varèse. Parus entre 2006 et 2014, les sept albums mettant à l'honneur son trio Moonchild (composé de Mike Patton, Trevor Dunn et Joey Baron) sont tous dédiés à Edgar Varèse, Antonin Artaud et Aleister Crowley.
5. C'est-à-dire, le musicien discourant ou le musicien sous influence.
6. On peut retrouver une distinction similaire du point de vue de la pratique dans la conversation entre Jacques Demierre et Guillaume Belhomme ; Demierre y explique que : « *for the musicians of the LDP trio* [Urs Leimgruber, Jacques Demierre et Barre Phillips], *it's not at all a matter of 'figuring as one body'—but rather, on the contrary, of opening their playing to the experience of a 'sound body' which results from the improvised situation itself, and whose parts together characterize the improvised instant in terms of an instrumental, architectural and aural space* » (A-VII, p. 67).

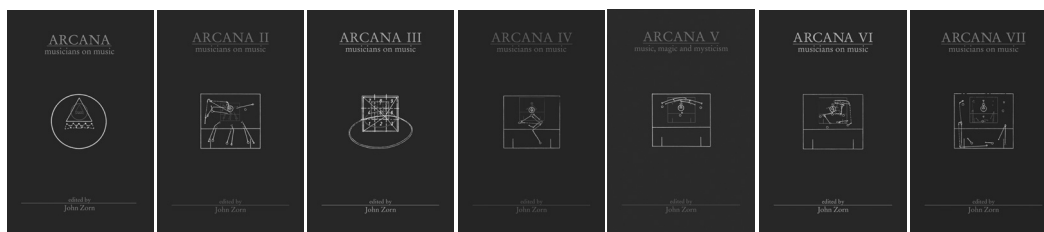


FIGURE 1 John Zorn (éd.), série de livres *Arcana*. Designer graphique : Heung-Heung Chin, © Hips Road / Tzadik.

peut être dit, ce qui est intéressant et important de dire. Effectivement, Zorn, dans une volonté affirmée de réparer une injustice, nous prévient dans ses éditoriaux : « *most writing today is unproductive babble filled with self-serving agendas aimed to sell papers, tickets, bolster sagging egos or help obtain academic appointments* » (A-IV, p. vi). Cette position anti-académique<sup>7</sup>, anti-critique d'art et anti-industrie du divertissement<sup>8</sup> fait certainement l'originalité, et d'un certain point de vue la force, de cette collection déjà culte. Dans la continuité de la précédente citation de Riley, le point de vue d'*Arcana* est clair : « *the mechanisms of the creative process seem impossible to describe without in some way trivializing or defiling them* » (Zorn, A-III, p. v). Cette question, il n'est pourtant pas nécessaire de la prendre comme une critique du milieu académique, mais plutôt

7. Dans sa version critique de la science la plus positionnée dans l'expérimentation *hypothèse/déduction*, on pourra noter l'exemple du texte de Scott Hull (A-III) qui critique la validité du contexte et du contenu des sons utilisés dans les expériences de perception.

8. On notera aussi une variation des thématiques dans les éditoriaux de John Zorn. S'il s'enthousiasme pour l'Internet, vecteur de changements sociétaux importants, dans le volume IV, il s'emporte contre l'idée de musique comme commodité portée par le téléchargement illégal dans le volume VI.

sur ce qui est de l'ordre de la connaissance scientifique<sup>9</sup>. Wayne Horvitz, parlant de Lester Young et Coleman Hawkins, affirme en fin d'article : « *past a point we do better to look at the poets than the musicologist to try to describe these two different portraits of soul and beauty* » (A-IV, p. 168). Le pluriel des poètes s'oppose ici au singulier du musicologue, l'infinie variété des pratiques artistiques contre la vision d'un savoir organiquement constitué comme partie d'un tout dans le milieu universitaire. Zorn conclura :

*new work uses new tools and new methodologies, and demands new kinds of perception and new ways of appreciation, but most writers [of the well-meaning intelligentsia] have neither the time, the opportunity nor the imagination to seek these out, no less follow them through.* (A-III, p. v.)

C'est bien ce qu'*Arcana* nous propose, un nouvel instrument pour accéder à un monde de théories et de pratiques, qui continuellement s'éloigne puis se rapproche des discours académiques<sup>10</sup>, mais où l'expérience et la

9. Ainsi Tyshawn Sorey, citant Billy Hart, nous dit : « *it's not how many things you can do, it's how many ways you can do one thing* » (A-IV, p. 295), une distinction fondamentale dans les sciences sociales.

10. Le texte d'Anna Clyne et Elizabeth Tasker (A-VI) n'est pas sans rappeler certaines questions posées par la sociologie des sciences et des technologies ou la sociologie de l'art comme, exemple parmi tant d'autres, l'article de Pierre-Michel

parole du musicien sont au cœur même du discours ; sur ce dernier point repose toute la cohérence de cette collection de livres<sup>11</sup>.

*Arcana* est un espace d'expression pour une communauté musicale<sup>12</sup> dont la plupart des membres se retrouve aussi bien dans la programmation de son club new-yorkais, The Stone<sup>13</sup>, que dans le catalogue

Menger (1993), « Machines et novateurs : le compositeur et l'innovation technologique », *Raisons pratiques*, n° 4, p. 165-186. Dans la même veine, on remarquera le passionnant texte de Chris Cutler, grande figure du Rock in Opposition (mouvement fondé dans les années 1970 à l'instigation du groupe Henry Cow), sur l'influence de l'enregistrement dans la pratique de l'improvisation et la topologie musicale : « *in sum, I am arguing that rock and its ever more exotic offshoots were not meaningfully the creation of any geographical community but rather of an imputable community of strangers loosely bound by mass-production and the mobility of objects* » (A-IV, p. 28).

11. Clairement, il serait incroyablement réducteur de dire que les sciences sociales et les humanités ont omis la parole et la capacité à l'analyse des musiciens et qu'il y aurait une dichotomie insurmontable entre le milieu académique et le milieu musical. Un exemple frappant se trouve dans le travail de Nicolas Donin et Jacques Theureau, exemplifié dans le compte rendu donné par le compositeur Philippe Leroux, pour la revue *Genesis* (n° 31, « Composer », 2010), sur l'apport respectif des deux mondes. Comme dans une réponse à Zorn, il nous signifie que « [Donin et Theureau] ont compris que la création artistique était un phénomène extrêmement riche, et qu'il serait tout à fait inintelligent de chercher à l'enfermer dans quelques lois qui ne pourraient être que réductrices » (p. 55).

12. La compositrice et multi-instrumentiste Zeena Parkins nous donne un exemple de ces relations établies entre John Zorn, les artistes et la maison de disques, à travers son projet musical sur les traces d'Isabelle Eberhardt : « *Zorn asked me to do something for his new label. It came from an offer, a request, simple as that, and it created an opportunity for me to explore something I had never done before* » (A-II, p. 208).

13. Ou bien de son prédécesseur, le Tonic (sur Norfolk Street, NYC), fermé en 2007, ainsi que, bien sûr, la célèbre Knitting Factory.

de la maison de disques Tzadik<sup>14</sup>. La parole de Zorn, comme toujours, se fait rare. Outre les éditoriaux, il ne signe qu'un texte, ou plutôt un script (A-I) comprenant 254 séquences réparties en 15 scènes et pouvant être interprétées musicalement et/ou cinématographiquement<sup>15</sup>. Il conduit par ailleurs un entretien avec George Steel<sup>16</sup>, au cours duquel il lui attribue une pensée qui lui est toute aussi bien adressée :

*you program things because you're passionate about them. You're not just looking at how many asses you get in the seats or how many tickets are going to get sold or how much money you're going to make—you follow through on a project because you believe in it, and that is sadly rare these days.* (A-VII, p. 275.)

Chaque volume est une invitation à explorer l'œuvre des artistes et se conclut sur une sélection de leurs enregistrements. Tzadik n'y est pas forcément le plus représenté<sup>17</sup>, montrant bien qu'*Arcana* n'est pas

14. Nous disons ici « maison de disques » plutôt qu'« étiquette » ou « label », en référence au documentaire *Marcel Ophüls et Jean-Luc Godard, la rencontre de Saint-Gervais* (Vincent Lowy, 2011), avec cette insistance de Jean-Luc Godard sur le mot « maison » qui semble prendre tout son sens aussi dans le contexte de Tzadik.

15. Entamé en 1981 et achevé quelques années plus tard au Japon, ce script a donné naissance à quatre court métrages réalisés par Henry Hills, Lewis Klahr, Joey Izzo et Gobolux, qu'on peut retrouver sur le DVD *John Zorn's Treatment For A Film In Fifteen Scenes* (TZ 3012, 2012).

16. Steel a fondé le Vox Vocal Ensemble (1990) et le Gotham City Orchestra (1998). Il a été directeur artistique du Miller Theatre de l'Université de Columbia (1997-2008), puis du New York City Opera (2009-2013). Malgré la qualité et l'originalité de sa programmation (incluant de nombreuses créations), la compagnie musicale du NYCO dut déposer le bilan, faute de ressources financières.

17. On trouvera des références comme Nonesuch, Touch, ReR, Island, Kairos, ECM, Mego, Thirsty Ear, MODE, ou encore

pensée comme un outil promotionnel, mais que c'est bien la musique qui prime avant toute autre chose. Si les textes ne sont donc généralement aucunement liés à une sortie Tzadik<sup>18</sup>, une très grande majorité des auteurs ont néanmoins un lien discographique avec la maison de disques<sup>19</sup>, les exceptions étant plutôt rares<sup>20</sup>. Et effectivement, la plupart des acteurs que l'on attendrait y sont représentés, des vieux compagnons de route de Zorn comme Eugène Chadbourne (A-VII), George Lewis (A-I), Bill Frisell (A-I) ou Fred Frith (A-I, A-V), aux artistes récemment signés comme James Ilgenfritz (A-VII) du trio Hypercolor (avec Lukas Ligeti, auteur lui aussi d'un texte, et Eyal Maoz) ou Michael Nicolas (A-VII), notamment membre du Arcana Orchestra<sup>21</sup>. Au final, c'est l'extraordinaire variété des artistes (qui, bien sûr, est le reflet de la personnalité de Zorn et du catalogue Tzadik) qui ne peut qu'impression-

ner le lecteur: des légendes, comme Terry Riley (A-V) et Pauline Oliveros (A-V), aux artistes inclassables<sup>22</sup>, comme J.G. Thirlwell (A-II); de Yusef A. Lateef (A-V) à Chuck Bettis (A-VII); des musiciens-interprètes comme Irvine Arditti (A-VII) aux multiples facettes d'un Henry Kaiser (A-III); de Derek Bailey (A-IV) à Z'EV (A-V).

Rock is Hell. Si l'on prend par exemple le dernier volume, *Arcana VII*, on ne comptera pas moins d'une petite centaine de maisons de disques différentes.

18. Un contre-exemple est l'article de Mamoru Fujieda (A-IV) qui cite explicitement la sortie en 1997 de *Patterns of Plants* (TZ 7025) et, en 2008, de *Patterns of Plants II* (TZ 8061).

19. Ou bien avec la maison de disques Avant, comme Laetitia Sonami (A-III), qui a travaillé sur un album de George Lewis. Enfin des artistes enregistreront pour Tzadik après avoir écrit pour *Arcana*, comme Vijay Iyer (A-IV) avec Suphala sur un morceau de *Alien Ancestry* (TZ 7729, 2013).

20. Olga Neuwirth (A-III), qui ironiquement est une des rares à faire des références explicites à des plages d'un disque (celui de *Lost Highway* sur Kairos), Genesis Breyer P-Orridge (A-V), personnalité emblématique de la musique industrielle et théoricien iconoclaste, ou encore Julia Wolfe (A-VI) et Marina Rosenfeld (A-II).

21. Et ancien membre de l'Orchestre Symphonique de Montréal.

Pourtant, dans la droite lignée des principes exposés ci-dessus, aucune hiérarchie dans les auteurs n'est établie, ni sur la longueur des articles ni sur l'ordre d'apparition. De fait, chaque numéro à l'exception des deux premiers reprend un ordre alphabétique strict. Les textes sont dans la grande majorité courts, la moyenne tournant autour de la dizaine de pages, avec bien sûr des exceptions notables: les 50 pages de théorie sur l'improvisation libre par Davey Williams (A-IV), les 64 pages (accompagnées d'illustrations en couleur) sur le symbolisme sonore par Steve Coleman<sup>23</sup> (A-V). Malgré cet ordre alphabétique qui nous pousserait à y voir un assemblage hétérogène de textes, il est difficile de ne pas créer ses propres liens conceptuels, imaginaires sans doute, entre les articles (en dehors du premier lien qui unit la majorité des contributions, c'est-à-dire le processus créatif): une expérience personnelle succède à une autre, une discussion sur le jugement de goût se répercute sur différents articles successifs. Il faut certainement passer à travers un numéro entier pour entrer

22. N'est-ce pas le cas de tous? C'est bien ce qu'affirme John Zorn quand il écrit: «*it is difficult to write with authority about an artist who is continually in flux—and the true artist is continually in flux, defying classification*» (A-IV, p. vi). C'est aussi ce que nous dit Peter Evans, dans le même numéro, à travers sa théorisation de la pratique instrumentale.

23. Un des rares collaborateurs de la collection à avoir publié plus d'un article.

dans l'esprit d'*Arcana*, une certaine organicité qui n'est pas sans rappeler l'écoute d'une *mixtape*.

Parlons donc du contenu, ou plutôt des contenus, aussi idiosyncrasiques et improbables que le prophétisait John Zorn. S'il est impensable de faire un compte rendu efficace d'un tel foisonnement de pensées, montrons-en la diversité. On trouvera des discussions sur l'improvisation, la musique écrite, la musique mixte, les musiques électroacoustiques, les musiques populaires, ou les musiques traditionnelles, peu importe finalement les genres ou catégories, d'autant plus qu'abondent interdisciplinarité<sup>24</sup> et intermédialité<sup>25</sup>. Les sujets abordés, en dehors de la composition et de l'improvisation, largement discutées, incluent aussi toutes les activités créatrices adjacentes : direction (Brad Lubman, A-III), interprétation (Alex Lipowski sur *?Corporel* de Vinko Globokar, A-IV), production d'enregistrements (Hal Wilner, A-III), lutherie acoustique (Kenny Wollesen, A-VI) ou électronique (Eric Singer, A-III)<sup>26</sup>, « découverte » d'instruments (selon Miguel Frasoni<sup>27</sup>, A-IV), matricage (Bob Ludwig, A-IV), arrangements (Steven Bernstein, A-III) et *overdubs* (Rob Burger, A-VII), design sonore (David

24. On pourra remarquer avec humour et admiration, dans l'article de Jamie Saft (A-III), la comparaison entre le guitariste Billy F. Gibbons du groupe de Blues Rock ZZ Top et certaines personnalités comme Mstislav Rostropovitch.

25. Comme cette présentation de l'influence de l'architecte Frank Lloyd Wright, sous couvert d'histoire familiale, dans l'œuvre de Myra Melford : « *the house in which I grew up is the earliest extra-musical influence on my direction and development as an artist* » (A-I, p. 120).

26. Il parle notamment de la communauté NIME (New Interfaces for Musical Expression).

27. Frasoni parle d'« *instrument finder* » en opposition à « *instrument builder* ».

Slusser, A-IV), installations (Steve Peters, A-IV). Ce sont aussi les activités sociales et institutionnelles complémentaires qui sont traitées : pédagogie (Billy Martin, A-VII, ou Bill Frisell sur les doigtés de guitare, A-I), éducation et cognition (Pamelia Kurstin, A-III), programmation de concerts (George Steel, A-VII), droits d'auteur (Frank London, A-III), et tout ce qui tourne autour de ce que l'on pourrait appeler les « pratiques musicales situées » (Derek Bailey, A-IV, discutant de l'emprise du contexte institutionnel sur la pratique musicale elle-même, à partir des années 1980).

Les textes sont tantôt centrés sur la pratique<sup>28</sup>, à travers les processus créatifs et les savoirs empiriques (dans un but d'exposition ou de transmission), tantôt centrés sur la théorie<sup>29</sup> ou la mystique<sup>30</sup>. Mais théorie et pratique se rejoignent le plus souvent<sup>31</sup>, l'histoire

28. Par exemple, l'article de Frances-Marie Uitti (A-I) sur l'invention du double archet ou bien celui de Bob Ludwig sur le *mastering* qui en vient à décrire tout le matériel utilisé dans son studio tout en rajoutant cette dimension tacite commune à toute pratique : « *My gear is a combination of great vintage gear and the latest software plug-ins. Digital can sound perfect, but it easily can sound a little brittle in the wrong hands* » (A-IV, p. 205).

29. Par exemple, l'article de Ben Goldberg (A-VII), sur son investigation de la tonalité et l'harmonie dans la musique Klezmer, ou celui de Maryanne Amacher (A-III) sur les phénomènes psychoacoustiques dans la composition musicale.

30. La mystique est un élément qui revient très souvent et qui est au cœur du volume V dont le sous-titre est exceptionnellement : *Music, Magic & Mysticism*.

31. Comme Sylvie Courvoisier qui nous propose, notamment, une catégorisation des modes de jeu tout en décrivant certains aspects du processus créatif : « *ideas are written in my music notebook and a scrapbook is used to collect these ideas for later use. I often practice phrases from my scrapbook* » (A-II, p. 65) ; ou comme Jon Madof qui nous propose rien de moins

personnelle étant un support pour la description du processus créatif qui permet alors d'exposer un point de vue théorique. On trouvera beaucoup d'auto-analyses ancrées dans une description du processus créatif (John King, A-VII, ou Chris Otto, A-VI)<sup>32</sup>. Néanmoins, quelques auteurs se penchent sur le répertoire dans une perspective analytique. On notera par exemple, dans le volume VII, l'analyse de *Messagesquise* de Pierre Boulez par le violoncelliste Jay Campbell<sup>33</sup>, et celle de James Moore sur les cadavres exquis de John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell et Virgil Thompson. La musicologie n'est pas le seul aspect académique pourtant présent dans la collection : on trouvera aussi des références explicites à des recherches en psychologie, en sociologie, etc<sup>34</sup>. On passe ainsi du plus théorique<sup>35</sup> au plus trivial<sup>36</sup>; de l'idéologie mâtinée d'humour de

qu'une conceptualisation du processus créatif empreinte de mystique en cinq pages (A-VII).

32. Nicolas Donin remarque au sujet de l'auto-analyse : « *embedding knowledge of both the process and the product, it seems to me, is a defining feature of in-depth self-analysis* » (« Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-Analysis », in Gerhard Nierhaus (dir.), *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Berlin, Springer, 2015, p. 353).

33. Analyse tout de même ancrée dans une histoire personnelle : celle d'une présentation de l'œuvre par Pierre Boulez alors que Jay Campbell était encore étudiant.

34. Comme ce papier de David Dunn (A-IV) traitant du rapport entre jugement de goût et valeur musicale qui s'appuie sur quelques auteurs classiques comme Varela ou Bourdieu (dont la pensée ancrée dans les macrostructures semble bien éloignée de celle de Zorn).

35. Voir l'article complexe de Scott Johnson (A-I) sur la place et l'évolution de la musique savante, qui en est le paradigme.

36. Voir l'article de Sean Lennon (A-III) sur ce qu'est la « bonne musique ».

William Parker (A-III) à la vue étriquée libérale américaine du chanteur et guitariste des Melvins, Buzz Osbourne (A-III); du plus personnel, comme l'exposition par Laetitia Sonami de la carte cognitive de son raisonnement (A-III), au plus général. La question de la réception, elle, n'est abordée que par quelques auteurs<sup>37</sup> : d'un point de vue social, et en marge, chez Gordon Mumma (A-IV), ou d'un point de vue créatif avec les œuvres conceptuelles centrées sur l'écoute chez Steve Peters (A-IV).

Finalement, c'est à travers la forme choisie par les auteurs que l'on perçoit le plus clairement la diversité et la richesse de la collection *Arcana*. On y découvrira : des récits personnels (Arnold Dreyblatt, A-IV<sup>38</sup>), des partitions (Okkyung Lee, qui nous propose des instructions sous forme de descriptions gestuelles séparant main gauche et main droite au violoncelle, A-III), des entrevues (Christian Marclay sous la direction de David Toop, A-III), des conversations (Jacques Demierre et Guillaume Belhomme, A-VII), des souvenirs (Richard Teitelbaum sur John Cage, à travers son répondeur

37. Parfois d'un point de vue critique, comme dans le cas de Pat Metheny : « *however, one wrinkle in all this that has become clear to me over these years, and I think it applies to most of the musicians represented in this volume; the probable majority of people who will really check our stuff out, appreciate it, and value it are likely not here yet. They're yet to have been born* » (A-VII, p. 164).

38. Un parcours qui commence avec l'histoire de sa famille et qui revient longuement sur les années 1970 et son passage à l'Université de Buffalo : « *in the early 1970s I developed an interest in electronic music and in video works which experimented with 'electronic abstract images'. From 1974-1975, I studied experimental film and video at the Center for Media Study at the State University at Buffalo* » (A-IV, p. 72).

téléphonique, A-VI), des poésies sous différentes formes (Brad Lubman, A-III) mais souvent en prose (Robin Holcomb, A-IV), des contes (Irvine Arditti, A-VII, à propos du *Helikopter-Streichquartett* de Stockhausen), des transcriptions de conférences (Olga Neuwirth, A-III), des échanges épistolaires (Derek Bailey, A-IV) et entretiens fictifs (Marina Rosenfeld, A-II) ou tables rondes virtuelles (Zeena Parkins, A-II), des jeux formels (Carolyn Yarnell, A-IV), un journal (Steve Gorn, A-IV), une liste de morceaux préférés (dans le papier de Jessica Pavone, A-VI) ou d'instruments fabriqués (Kenny Wollesen, qui nous fournit les photos en même temps, A-VI), un carnet de notes (Julia Wolfe, A-VI), un calendrier de tournée (Shanir Ezra Blumenkranz, A-VII), un manifeste suivi d'instructions (Raz Mesinai, A-VII) ou, enfin, un dialogue intérieur (Kaffe Matthews, A-III).

*Arcana* lie en quelque sorte tradition écrite et tradition orale pour plonger au cœur des processus complexes et variés de la création artistique. C'est un outil théorique, pratique, pédagogique qui s'adresse aussi bien au musicien professionnel qu'au mélomane averti.

La série de livres regroupe des propositions étonnantes, inattendues, présentées sous des formes qui le sont tout autant. En cela le message de William Parker est de rigueur : « *people are dying please help! They need to hear the music now. They may read about music, but we have to make sure that it is poem* » (A-III, p. 17). Le pari est sans aucun doute réussi.

### Références *Arcana*

- Zorn, John (dir.) (2000), *Arcana : Musicians on Music*, New York, Granary Books/Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2007), *Arcana II : Musicians on Music*, New York, Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2008), *Arcana III : Musicians on Music*, New York, Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2009), *Arcana IV : Musicians on Music*, New York, Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2010), *Arcana V : Music, Magic & Mysticism*, New York, Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2012), *Arcana VI : Musicians on Music*, New York, Hips Road.
- Zorn, John (dir.) (2014), *Arcana VII : Musicians on Music*, New York, Hips Road.