



Article : Recension : Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*

Auteur : Giancarlo Siciliano

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiотactiles (CRIJMA),
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL :

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audio-tactiles>.

Comment citer cet article:

SICILIANO, Giancarlo, « Recension : Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo* », RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles*, Cahier en français, n° 2, p. 1-5, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, décembre 2020. Disponible sur :

Recension : Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*¹

Giancarlo Siciliano

La parution de cette *Introduzione à la théorie des musiques audiotactiles* vient consolider un long parcours jalonné par une série d'ouvrages² par lesquels Vincenzo Caporaletti parvient à définir un cadre théorique apte à rendre compte de la spécificité des musiques audiotactiles. À ce propos, l'historien du jazz Lewis Porter³ prenait la mesure, dès 2007, de la nécessité de fournir une base théorique adéquate à la compréhension des pratiques improvisationnelles ; il énonçait ainsi les critères auxquels l'auteur répond en écrivant bien plus qu'un livre de musicologie. Au carrefour de l'ethnomusicologie et de la musicologie historique, entre sciences sociales appliquées aux arts et à la communication et philosophie, l'ambitieux dispositif théorique somptueusement déployé le long de ces pages se prête mal à des lectures hâtives et primesautières.

Au centre de ce livre, la notion d'*audiotactile* se présente comme un mode de connaissance et de réception de la musique fondé sur la « rationalité psycho-corporelle spécifique et son inhérence *énactive* à l'expérience et à l'environnement »⁴. Si un tel propos peut paraître obscur ou insuffisant aux yeux du lecteur pressé, l'auteur le clarifie par une énumération des traits essentiels dont le paradigme audiotactile se démarque. En effet, parmi les conséquences de ce qu'il repère comme étant la fonction visuelle et, corrélativement, l'emprise du dispositif notationnel propre aux musiques européennes, l'auteur souligne

*une conception de la note de type nucléaire, [...] qui indique un seul point, déterminé le plus précisément possible, de l'espace tonal [...] par opposition à la conception d'unités [...] performatives, auréolées, mélismatiques et infléchies du son unique des cultures traditionnelles orales et des musiques audiotactiles [...] ainsi que la] représentation graphique [...] du son/note en tant que durée temporelle [...] face à d'autres représentations fondées sur le point d'attaque du son comme, par exemple, dans la tradition théorique percussive indienne du tala de la musique indienne ou dans la musique des membranophones/idiophones centre-africains [...]*⁵.

Ces conceptions nous amènent à cerner le problème épineux des effets induits par une « théorie rythmique fondée sur le système cartésien de division mathématique (par opposition aux rythmiques fondées sur des critères vitalistes, énergétiques ou théoriquement « irrationnels » tels la

¹ Caporaletti 2019

² Il s'agit des livres suivants publiés en italien et dont nous ne disposons pas encore de traductions françaises : *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005 ; *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007 et *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.

³ Porter souligne que « comme pour la musique classique, il faut de longues années d'étude et d'entraînement pour apprendre à bien improviser. Cependant, là où un musicien classique peut prendre plusieurs mois pour produire une oeuvre, l'artiste de jazz ne peut le faire qu'en une seule "prise", dans le moment, en public et en direct. Ainsi, les méthodes d'analyse que nous serions amenés à suivre lors d'une discussion autour du jazz ne devraient être que le reflet de la manière singulière dont la musique a été créée. » Préface à Vincenzo Caporaletti, *Esperienze...*, p. VII. Sauf mention contraire, tous les passages cités de leurs sources italiennes et anglaises sont traduits par nos soins. Nous sommes les seuls responsables de leurs défauts.

⁴ Voir page 40 de cette *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*.

⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

rythmique *bi-chronique* (*aksak*) fondée non pas sur une seule unité de mesure [...] mais sur deux : la noire longue et la noire brève) »⁶. Ce à quoi l'auteur ajoute « la formalisation cristalline et polie du timbre (le *beau son* de la tradition classique) avec la pré-éminence des harmoniques pairs, orientée vers la poursuite d'une norme transcendante fixée d'avance, idéale et exo-somatique [...] »⁷ ainsi que « l'escamotage théorique des aspects liés à la conduite motrice (que E. M. von Hornbostel avait été le premier à décrire [...]) »⁸.

Mais, au-delà de toute considération ethnomusicologique, l'aventureux pari philosophique qui traverse en permanence ces 369 pages ouvre des perspectives théoriques beaucoup plus périlleuses. Il ne serait pas excessif d'affirmer que la philosophie détient ici les clés d'une pensée effervescente aux impulsions pluri-directionnelles, pourtant subsumées sous une catégorie aussi synthétique et unifiante que celle d'un « paradigme pour le monde contemporain » (d'après le mémorable sous-titre que l'auteur a raison de privilégier). Or, il serait licite de se demander comment un tel livre procéderait à la démonstration de la validité d'un tel paradigme et des pratiques concrètes de cette audiotactilité. La réponse est aussi claire que le précepte de Giambattista Vico invoqué dans l'*incipit* du troisième chapitre : on ne peut connaître une chose qu'en la faisant. C'est le passage obligé par lequel contrer l'abstraction de cette modalité cognitive – la « matrice visuelle » héritée de Descartes – telle qu'elle s'est imposée en tant qu'inamovible fondement épistémologique et extension des techniques de notation musicale qui ont infléchi le cours de la cognition musicale en Occident.

Un tel degré de distanciation vis-à-vis du toucher/entendre s'explique, en partie, par le privilège accordé à la vue et à ses conséquences pour la tension créée entre l'acte d'improviser la musique et celui de la représenter, la composer et l'interpréter par un code sémiographique dédié. Bien que de nombreux auteurs⁹ aient consacré de longues pages à la question de l'hégémonie du visuel dans le vaste champ culturel de l'Occident, Vincenzo Caporaletti choisit d'orienter cette problématique vers un ensemble d'enjeux musicaux en puisant à la pensée, rarement croisée par les sciences de la musique, d'Alcméon de Crotoné, de Karl Jaspers, de Martin Heidegger et de Nelson Goodman : nous sommes ainsi appelés à traverser de vastes contrées conceptuelles allant de la *mètis* de la Grèce ancienne à l'*aura* post-benjaminienne en passant par la médiologie de Marshall McLuhan et de ses successeurs. Et c'est là que l'audiotactile commence à dessiner sa spécificité.

Si Pouïe n'est physiologiquement qu'une forme dérivée d'une tactilité inhérente au mécanisme de l'oreille, nous pourrions à bon droit affirmer, avec Claude Cadoz, que « quand on fait de la musique, on utilise la main pour s'adresser à l'oreille »¹⁰. Or, l'acte de jouer ces musiques ancrées dans les moyens de reproduction et d'enregistrement du son est tributaire d'un ensemble de facteurs tels la dimension sensori-motrice ou *endo-somatique* (par la référence canonique aux travaux de von Hornbostel). Cette dimension est soumise à la gouvernance rythmique du phénomène proprement audiotactile de la pulsation continue (qui prend aussi le nom de *swing* ou de *groove*) plutôt que de l'ordre métrique issu de ce que Heidegger appelle une *pensée calculante* et plus

⁶ *Ibid.* p. 38-39.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*

⁹ Christian Béthune en français, à la croisée de la philosophie et de l'anthropologie, entre autres domaines, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, surtout p. 287-314 où il en appelle à une « philosophie de l'audiotactile » en puisant au modèle de Caporaletti élaboré dans la première édition d'un ouvrage révisé en 2014 (cf. *supra*). Notons également, parmi les références en langue italienne, Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008. Pour les ouvrages publiés en anglais, nous renvoyons à celui, fortement marqué par la philosophie, de l'ethnomusicologue Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010 ainsi qu'à d'autres ouvrages philosophiques dont celui de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993 et celui de David Levin (dir.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

¹⁰ Cf. « Musique, geste, technologie » in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.) *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.

particulièrement d'une *mathesis*¹¹ réfractaire à la prédisposition audiotactile des musiques européennes configurées, depuis l'avènement de la notation, d'après les impératifs visuels et rationnels d'un ensemble de structures combinatoires et *exo-somatiques* inféodées aux idéaux de la fidélité à la partition ainsi qu'à une autonomie esthétique projetée en permanence vers un degré toujours plus élevé de nouveauté formelle. Cette projection se dessine en suivant un mouvement contraire aux prérogatives audiotactiles centrées sur les dimensions affectives et contextuelles inscrites non pas dans la temporalité différée de la prescription (visuelle, scripturale, programmée et discrétisée) mais dans le temps réel de l'acte même d'énonciation (qui, lui, est *corporéel*, audiotactile, événementiel et analogique).

Placés sous l'égide de cette culture humaniste mise à mal par l'hégémonie techno-scientifique contemporaine et vaillamment valorisée par John Blacking¹² à partir du domaine de l'ethnomusicologie, les sept chapitres de ce livre peuvent être lus indépendamment les uns des autres grâce à leurs multiples renvois : ils concourent ainsi à l'élaboration de ce nouveau paradigme par l'articulation de concepts puisés autant à la pensée complexe d'Edgar Morin qu'à la cognition incarnée de Francisco Varela mais surtout aux réflexions de nombreux musiciens et musicologues soucieux d'appréhender correctement le phénomène de l'improvisation dans le cadre du jazz, des musiques de tradition orale et des musiques d'art européenne de tradition écrite. À ce propos, l'auteur a raison d'insister sur l'importance de départager *improvisation* et *extemporisation*. Deux faces de la même médaille, ces deux termes renvoient à une série d'instances audibles et tangibles (y compris celles héritées de la musique d'art européenne telles la pratique du *partimento* napolitain du dix-huitième siècle ou les traités de C. P. E. Bach et de Carl Czerny). Cette série trouve une extension dans les musiques dont la spécificité audiotactile se dessine par la médiation de l'enregistrement et la manifestation – historiquement nouvelle et déployée à échelle mondiale – des phénomènes de la *pop music*, du *jazz* et de la *world music*. Expliciter la façon dont l'improvisation et l'extemporisation se distinguent l'une de l'autre implique une mise à distance des conceptions erronées de l'acte improvisationnel. L'auteur ne manque pas de souligner à quel point il conviendrait de se déprendre de l'idée que le jazz appartient à une tradition qui n'est orale qu'en apparence¹³ ; quant au phénomène corrélatif du *swing*, il demeure assez « mystérieux en impliquant ainsi la marginalité d'une approche musicologique critique qui néglige toute explication de ses propres fondements esthétiques et linguistiques »¹⁴. D'où la nécessité de poursuivre ces problématiques tout le long du septième et dernier chapitre du livre en observant également que le regard analytique posé sur l'improvisation était encore tributaire du modèle de Bruno Nettl rendu caduc par son association à « une forme de composition »¹⁵. De telles méprises nous montrent à quel point la matrice visuelle et l'hégémonie des techniques scripturales ont été déterminantes dans le domaine de l'analyse de ces éléments essentiels appelés « hauteurs », erronément conçus comme des objets spatiaux ou des points fixes sans étendue dans un espace géométrique dont la correspondance à un espace proprement musical est loin d'être stricte – contrairement aux conceptions mises en œuvre, par exemple, par la musique indienne, là où nous serions induits en

¹¹ Dans une perspective historique et philosophique, Michel Foucault thématise ce concept dès *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 361 alors que, dans une perspective plus explicitement musicologique, Peter van der Merwe l'évoquait dans son *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 110-111.

¹² Dont l'invocation du « son humainement organisé » appelle avec autant d'urgence son renouveau que l'auteur la place en exergue de cette collection intitulée « Musicologie e culture » et dont cet ouvrage pose le jalon inaugural.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Cf. Bruno Nettl, « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach », *The Musical Quarterly*, vol. 60, n° 1, janvier 1974, p. 1-19. Que l'on songe également aux tentatives de renommer, sans pour autant parvenir à un affranchissement du modèle compositionnel, le phénomène de l'improvisation par le néologisme de « comprovisation », comme le fait de manière tout à fait suggestive Jesse Stewart dans son remarquable article « Comprovisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation », *Critical Studies in Improvisation/ Etudes critiques en improvisation*, vol. 9, n° 2, 2013.

erreur si nous devons entendre une « ornementation » au lieu d'un ensemble d'unités (et non pas des « notes ») inséparables les unes des autres, conçues d'après un modèle holistique, perçues comme un seul et unique ensemble ou constellation.

Ces difficultés relatives à la perception et au choix d'une terminologie adéquate pèsent lourdement dans la pédagogie, domaine où l'auteur constate que son modèle théorique privilégie la dimension *allographique* au détriment de celle appelée *autographique* en ce qu'il puise, comme dans le modèle de Nettl à peine évoqué, à la composition et à son ensemble de structures scalaires, harmoniques et modales. À ce propos, et malgré les efforts que l'auteur déploie en vue de l'avancement d'initiatives pédagogiques et didactiques, nous sommes également amenés à constater avec immense regret, en France notamment¹⁶, à quel point peut subsister une attitude réfractaire à ces propos face au maintien de la désignation peu adéquate de « musiques actuelles » qui l'emporte largement dans les écoles publiques, dans la plupart des universités, des conservatoires et des écoles associatives sur celle d'« audiotactiles », catégorie désormais acceptée et pleinement intégrée dans les nomenclatures de la plupart des établissements d'enseignement musical en Italie¹⁷.

Ceci étant, nous pouvons d'ores et déjà nous réjouir de la force par laquelle cet ouvrage sollicite un renouveau du discours musicologique en le reconduisant à cette unité brisée par des phénomènes de régionalisation épistémologique en partie imputables à une musicologie supposée nouvelle qui, à partir des années quatre-vingt du vingtième siècle, multipliait ces fragmentations intra-disciplinaires que l'auteur identifie globalement à une « interdisciplinarité antagoniste »¹⁸ contre laquelle il dresse une « musicologie relationnelle » telle que Georgina Born¹⁹ la proposait il y a déjà dix ans. Mais ce que nous tenons à souligner ici, en guise d'anti-conclusion, c'est l'idée que si toute œuvre digne du nom est par définition *inachevable* et *infinissable*²⁰, de tels attributs nous semblent bien caractériser ce livre en ce qu'il intègre, avec succès, des théories et des pratiques apparemment détachées les unes des autres à un projet unifié dont l'intérêt – et la nécessité – dépassent largement toute préoccupation strictement musicologique.

Giancarlo Siciliano
giancarlo.siciliano@gmail.com
 Université de Strasbourg

¹⁶ Voir les descriptifs de cours proposés autant par les écoles associatives que par le département de musicologie de l'Université de Strasbourg, entre autres établissements d'enseignement musical, où le choix opéré par la directrice d'une école associative que nous avons interrogée le 19 juillet 2019 porte sur la désignation, à ce jour maintenue, de « musiques improvisées et enregistrées » et ce, naturellement, au détriment de celle d'« audiotactile » que nous portions à son attention au cours de cet entretien.

¹⁷ L'auteur en dresse un tableau entre les pages 3 et 5 de sa préface.

¹⁸ Voir la page 16 de cet ouvrage.

¹⁹ « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, 2010.

²⁰ Ce sont les mots du poéticien, linguiste et traducteur Henri Meschonnic qui nous ont particulièrement marqués lors de la lecture de son ouvrage *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

Bibliographie

- BETHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.
- BORN, Georgina, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, 2010.
- CADOZ, Claude, « Musique, geste, technologie » in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.), *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nelle musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
— *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2005.
— *Swing et Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
— *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattile – Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Cantenaro, Aracne, 2019.
- ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- LEVIN, David (dir.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MESCHONIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.
- NETTL, Bruno, « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach », *The Musical Quarterly*, vol. 60, n° 1, Janvier 1974, p. 1-19.
- RIMONDI, Giorgio, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008
- STEWART, Jesse, « Comprovisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation », *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 9, n° 2, 2013.
- VAN DER MERWE, Peter, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989.