

Revue  
d'études du  
Jazz et des  
Musiques  
Audiotactiles



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur  
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

**Article :** Une musicologie audiotactile

**Auteur(s) :** Vincenzo Caporaletti

**Source :** RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, Avril 2018

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

**Stable URL :** <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/06b0a325>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (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.iremuscnsr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

**Comment citer cet article:**

CAPORALETTI, Vincenzo, « Une musicologie audiotactile », trad. de Laurent Cugny, *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-17. Disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/06b0a325>.

---

---

# Une musicologie audiotactile

Vincenzo Caporaletti

---

---

S'il est un facteur partagé dans l'horizon fragmenté des sous-domaines disciplinaires où se représente le discours musicologique en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, c'est bien l'inébranlable conviction de la nature intrinsèquement anthropologique et sociale de l'ensemble des répertoires, pratiques, textes, formes, comportements, objets et sphères conceptuelles de la phénoménologie du devenir culturel se rapportant à la notion de musique. Une conséquence désormais ancrée historiquement de cette acquisition – qui remonte aux instances critiques de la première ethnomusicologie<sup>1</sup>, puis de l'anthropologie musicale en propre qui s'est propagée avec la *New Musicology* des années 1980 – a été la critique radicale d'un modèle de musicologie positiviste d'inspiration adlerienne. Celui-ci tendait à identifier le texte musical de la partition comme lieu électif de la négociation du sens et des signifiés, au sein d'une idéologie de l'œuvre d'art<sup>2</sup>. Ce statut était vu à travers des échelles de valeur et des institutions canonisantes qui articulaient le champ de la connaissance musicale avec des critères aujourd'hui reconnus comme constituant des actes authentiquement politiques<sup>3</sup>. Il existe sur ces questions une ample littérature produite lors des trente dernières années, avec des contributions décisives sur les fronts anthropologique<sup>4</sup> et sociologique<sup>5</sup> ou dans le cadre de la musicologie critique<sup>6</sup>.

L'agneau sacrificiel de toute cette ferveur iconoclaste fut l'analyse musicale, pour une série articulée de raisons, la principale étant qu'elle apparaissait comme l'expression élective des émergences idéologiques les plus importantes de la tradition de pensée de la modernité. Les critiques fondamentales à l'encontre d'une confiance positive dans les valeurs heuristiques des différentes méthodologies historiquement accréditées, d'une prétendue objectivité analytique, ou encore le scepticisme envers cette possibilité d'une *thick description* à partir de la partition – sans compter la critique du texte lui-même et de ses prétendues hégémonies – se sont concentrés sur le plan technico-opératif en deux directions spécifiques.

En premier lieu, se trouve le fait que l'analyse musicale est toujours décryptage d'une partition, de signes inscrits sur le papier, c'est-à-dire d'un objet bidimensionnel non consubstantiel par rapport à l'objet proprement musical, lequel consiste en ondes sonores et s'instancie dans le *Lebenswelt*. Le travail analytique serait affecté, en ce sens, d'une sorte d'*impotentia cœundi*, échouant à entrer en contact avec une substance réelle, à saisir le véritable objet. D'autre part, l'analyse, dans le processus de segmentation du texte, révélerait l'arbitraire de la subjectivité intrinsèque et inéluctable inhérente au choix partitif : elle montre alors les symptômes d'une *impotentia generandi*,

---

<sup>1</sup> Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964 ; *Id.*. « Definition of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'. A Theoretical-Historical perspective », *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Steven Feld, « Sound Structure as Social Structure », *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.

<sup>2</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).

<sup>3</sup> Philip V. Bohlman, « Musicology as a Political Act », *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-436.

<sup>4</sup> Georgina Born, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.

<sup>5</sup> Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; *Id.*, « Musical Practice and Social Structure: A Toolkit », dans Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.

<sup>6</sup> Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.

incapable d'extraire, de générer des significations fiables, mais seulement de révéler des fantasmes sémantiques, résultant de mélanges aprioristes ni motivés ni coactifs, en d'autres termes non caractérisés par la nécessité. C'est ainsi que l'analyse musicale partagerait, en fait révélerait paradigmatiquement, la nature intrinsèquement erratique de chaque choix interprétatif, jamais réellement connectée à un noyau solide qui pourrait contrôler à bon droit les dispositifs sémantiques, et inévitablement assujettie aux caprices fortuits et inconstants de l'œstrus herméneutique et de la faculté constructive tout aussi polymorphe du langage (nous reviendrons sur ce point à la fin de cet essai). De là à soutenir que l'analyse de la matière musicale pourrait se voir remplacée *in toto* par un pur exercice herméneutique, libéré des liens arrogants (et inutiles à ce point) d'un *control object* musical coercitif et limitatif, il n'y a qu'un pas, consécutif.

Cet élargissement du musical, jusqu'à l'identifier comme fait éminemment et empiriquement<sup>7</sup> anthropologique dans ses conditions politiques, économiques, culturelles et sociales, est sans aucun doute une avancée dans la prise de conscience musicologique. Mais comme le fait justement remarquer Georgina Born en se référant à la musicologie historique, il n'est pas seulement question d'un *practice turn*<sup>8</sup>, de la découverte d'une dimension performative. Le problème s'il en est un, celui dont nous parlons ici, est qu'une telle orientation pleinement culturaliste n'a pas encore pleinement exprimé ses propres potentialités, menant aux conséquences cohérentes de ses propres prémisses<sup>9</sup>. Cette vision doit accomplir un pas supplémentaire en garantissant une nouvelle possibilité épistémologique pour l'étude des phénomènes musicaux, pour ne pas retomber dans les propres mobiles essentialistes de l'inscription des codes disciplinaires, comme le dénonce Bohlman. En d'autres termes, nous devons pénétrer au cœur des carrefours de la théorie musicale. Pour cela, toutefois, il faut tenir compte des développements récents de la recherche.

Une perspective innovante, pour tout le champ composite de la recherche et de la discussion sur la musique, peut provenir des études sur les traditions du jazz et du rock, lesquelles ont donné naissance à ce champ de recherche qui, depuis quelques années, s'est identifié en tant que *Théorie des musiques audiotactiles* ou *Théorie de la formativité audiotactile*<sup>10</sup>. Ce modèle ne se limite pas à mettre l'accent sur les médiations anthropologiques et cognitives, sur la base des acquisitions récentes des neurosciences. Il va au-delà en théorisant le *principe audiotactile* (PAT) et en mettant en cause des bases épistémologiques, lesquelles s'étaient fondées sur la structure de la pensée scientifique occidentale (pas seulement d'ailleurs pour ce qui concerne la musicologie), en (ré)introduisant le Sujet dans le lieu géométrique d'où l'hérédité platonico-cartésienne l'avait arraché, en l'occurrence la théorie musicale elle-même<sup>11</sup>.

Mais venons-en synthétiquement à la façon dont est advenu ce renversement épistémologique par lequel, probablement, il pourrait être possible de refonder de nouvelles bases à ce discours, disciplinairement fragmenté et peu communicatif en son sein, qui caractérise l'actuel champ musicologique.

## 1. Quelques références de la Théorie des musiques audiotactiles

Un bon moyen de définir cette problématique est de partir d'une question : pour quelle raison historique la théorie occidentale et la pratique musicale de matrice notationnelle telle qu'elle s'est

<sup>7</sup> Eric Clarke & Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.

<sup>8</sup> Cf. G. Born, « For a Relational Musicology ».

<sup>9</sup> Cf. P. Bohlman, « Musicology as a Political Act ».

<sup>10</sup> Cf. notamment Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005; *Id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

<sup>11</sup> C'est une condition qui, au-delà de notre application en matière de théorie musicale, caractérise de nombreux aspects de la pensée contemporaine : dans la théorie de la complexité d'Edgar Morin – pour ne citer qu'un exemple – l'opposition entre Sujet et Objet est dissoute en cela que l'accent est placé sur l'inséparabilité de l'observateur et du système observé.

formalisée n'ont-elles pas pris en compte la particularité formative et énergétique de cette dimension que dans le jazz et le rock on appelle le « groove » ? Aussi un concept comme celui de *entraînement*<sup>12</sup> n'explique pas suffisamment des notions ethno-théoriques jazz comme celles de « drive » ou de « feeling » dans le sens de « sentiment du son » dans sa propre nature existentielle qui articule le souffle groovémique.

C'est une question dont au minimum les termes fondamentaux se précisent avec des concepts historico-philosophiques<sup>13</sup>. Rappelons que le processus théorique qui a conduit au système de la théorie musicale occidentale, le médium cognitif dual qui trouve son complément dans le code sémiographique, s'est réalisé au sein d'une évolution historique moderne qui a vu la méthode scientifique configurer la pensée occidentale et s'établir en son centre. Dans le cadre de cette vision, comme le notaient Jaspers et plus particulièrement Heidegger<sup>14</sup>, se présente un mode particulier de conception et de structuration de la réalité fondé sur la « pensée calculante », la préconstitution des données de la prévisionnalité anticipatrice de l'*étant*, puis la vérification par la preuve expérimentale. À cette fin, doit se constituer une scission fondatrice fondamentale, entre le Sujet et l'Objet, en sorte que ce dernier puisse se donner dans son objectivité, non « perturbé » par la subjectivité agissante, de façon à pouvoir résoudre dans des concepts mathématiques qui feront de « visibles » compliqués et différenciés, des « invisibles » simples. Cette préconstitution particulière, dans le cas de la théorie musicale, est d'une grande importance : le médium du langage conditionne la pensée, comme l'ont montré parmi d'autres Wittgenstein et Heidegger (et d'une autre façon, Saussure). Ainsi, les principes immanents de la codification théorico-musicale sont-ils liés à la pratique créative, qui en devient une émanation<sup>15</sup>.

Or, cette position objective « en face » (*ob-jectum*, en allemand *Gegen-stand*) de l'Objet, est congruente avec le processus d'assèchement de l'efflorescence du vécu, de la désintégration des inflexions irréductibles et des déclinaisons de la singularité créative, et est profondément redevable à la systématisation théorique des différentes écoles et tendances de la théorie musicale occidentale<sup>16</sup>. S'est en outre activée une homologie structurelle dans la stricte nature allographique même<sup>17</sup> que la musique savante a assumée avec la scission entre le compositeur et l'exécutant, établie par la technologie même de l'écriture musicale. Que ces conditions soient strictement congéniales à l'*ethos* de la musique moderne est une constatation élémentaire de l'anthropologie musicale.

Les structures harmoniques et les normes de conduite des parties dans la musique de la tonalité harmonique sont des objectivations compréhensives en soi<sup>18</sup>, plus exactement ces « structures » sont une implémentation naturelle de la rationalité cartésienne-leibnizienne ; en fait,

<sup>12</sup> Justin London, *Hearing in Time*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 6-7; 12-16.

<sup>13</sup> Pour un traitement exhaustif de cette question, cf. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>14</sup> Cf. Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950 ; *Id.*, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973 ; Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 ; *Id.*, *Il principio di ragione* [1957], Milano, Adelphi, 1991.

<sup>15</sup> Concernant la dynamique musicale entre théorie et pratique, s'il est vrai que la pratique a toujours précédé la théorie, il faut également admettre que, une fois solidifiée, une phase théorique influence à son tour la pratique créative consécutive. Quant au conditionnement linguistique de la pensée, il faut rappeler comme les récents développements de la science cognitive tendent à mettre l'accent sur une « zone franche » de la cognition indépendante des processus linguistiques (par exemple dans certains aspects spécifiques de la catégorisation).

<sup>16</sup> Gianmario Borio « Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time » in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, pp. 62-84, retrace l'effort que la théorie musicale, de l'école allemande en particulier, a produit dans sa tentative de réconcilier la subjectivité avec les valeurs émanant de celle-ci dans le processus improvisé, avec une vision ancrée dans l'objectivité de la textualisation compositionnelle, en recherchant (en vain, étant donné le type de cognition à « matrice vivante », dirions-nous) une *Zusammenhang* de type syntagmatico-linéaire (à moins de retrouver la *ratio* dans les valeurs suprasegmentales et « autographiques » dans le sens de Goodman [*The Languages of Art*, p. 113], comme je pense qu'il advient pour le groove).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Ces « structures » sont auto-fondées. Ce sont des *Gestalten* innervant et irradiant la matrice visuelle.

la notation musicale comporte, dans sa fonctionnalité structurelle même, cette modalité particulière de l'organisation du « rationnel », avec les formes a priori kantienne de l'espace et du temps qui formalisent solidement, respectivement les hauteurs et les durées. Telles sont les fondations « fortes », mesurables et objectivables, sur lesquelles se constitue le code même de la notation comme modèle cognitif à travers lequel la pensée musicale s'est structurée et adaptée, extrayant les mêmes critères de valeur esthétique sur le chemin de son implémentation progressive, dans la phase historique classico-romantico-moderniste<sup>19</sup>. Laissant en revanche à l'erratique processualité historique la tâche de qualifier performativement les « qualités secondaires » données par les paramètres du timbre, de la dynamique, de l'agogique, en règle générale suprasegmentales (et identifiant les styles interprétatifs-exécutifs, alors ramenés au système linguistique). Sans parler, enfin, de l'éclipse historique, dans ce processus, de la formativité improvisée, qui comprend toutes ces problématiques mettant en jeu le même concept d'objectivation pour l'aspect créatif et la macro-forme.

Mais comment reconvertir cette scission originelle et récupérer sur le plan théorique la dimension dramatique et existentielle du Sujet, si pertinente dans les répertoires du rock et du jazz qui nous occupent ici ? La ligne est celle qu'a indiquée Karl Jaspers quand il se réfère à la « présence originaire ». En transposant cette perspective à la musique, cette dernière ne se présenterait plus, dans sa représentation théorique même, comme Objet, comme donné réifié, quantifié et mathématisé de la théorie musicale occidentale, mais recevrait le sens propre d'une disposition à travers laquelle « [...] par l'observation, l'objet n'est plus la chose, mais le Sujet-Objet-Rapport (*Subjekt/Objekt/Verhältnis*) dans son ensemble<sup>20</sup> ». En appliquant alors une forme de connaissance/expérience phénoménique à la médiation psycho-corporelle prééminente des processus musicaux, par exemple avec l'affirmation formative concrète et esthétique des inducteurs de l'énergie sensori-motrice-affective, non contrôlable par une attitude intentionnelle/rationnelle. Ces phénomènes sensori-moteurs sont rendus possibles seulement en libérant le sens du temps et de la pulsation qui gouvernent les contraintes exosomatiques objectivantes<sup>21</sup>, comme résultats de la réification quantitative et mécanique du temps opérée par la géométrisation moderne de la sensation, mais en reliant le facteur pulsif, dans son substrat métrique même<sup>22</sup>, au vécu phénoménologique du corps, en insérant l'ordre vital et énergétique des rythmes naturels.

Dans cette perspective alternative, tout change : le concept de mètre, ceux de pulsation et de regroupement rythmique, acquièrent une résonance existentielle, acoustique et incorporée. Une des conséquences les plus éclatantes sur le plan technique est que le mètre comme concept abstrait, mathématisé et monovalent disparaît au profit de la « polysémie » métrique (un cas universellement remarqué dans les musiques pop, rock, jazz, world, etc., est la superposition de deux 4/4 déplacés d'une noire pour configurer ce qu'on appelle le *backbeat*, dans lequel, dans sa forme élémentaire, le rythme harmonique désigne un mètre et la caisse claire de la batterie marque les accents forts de l'autre mètre décalé, suivant un mode primordial d'identification somatique de la pulsation à travers

<sup>19</sup> En raisonnant toujours par idéal-type et par catégorisations larges. Le plus intéressant ici, au-delà des évidentes et macroscopiques différenciations linguistiques, est le modèle cognitif sous-jacent à l'expérience musicale identifiée dans cette périodisation historiographique, en termes d'anthropologie cognitive.

<sup>20</sup> Voir K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, p. 33.

<sup>21</sup> Ce processus vaut, soit pour la représentation théorique, soit pour la pratique exécutive qui en découle, compte tenu de notre hypothèse médiologique, par laquelle la logique interne de la représentation, de son langage, engage et imprègne les messages générés.

<sup>22</sup> Évidemment, cette dynamique processuelle particulière (qui, comme on le verra, ramène à la notion de *principe audiotactile*) est active aussi dans la structure non métrique, comme en témoignent d'innombrables exemples dans les traditions musicales (*avaz* dans la musique iranienne, *alap* dans la tradition hindoustani, *taqsīm* dans le monde arabe, sinon dans la *free music* européenne et dans la musique aléatoire). Dans ces cas est toujours à l'œuvre la prérogative existentielle, sous la forme de la production idiosyncrasique du son, de l'inscription gestuelle, dans la projection de son intentionnalité agissant dans la macro-forme de la création en temps réel.

les orientations scansionnelles complémentaires des membres supérieurs et inférieurs ou de la bilatéralité corporelle)<sup>23</sup>.

Du point de vue épistémologique, le noyau de tout le raisonnement consiste à individuer au niveau notamment *poïétique*, les valeurs prééminentes de la *création* et de l'*élaboration* musicales, non comme propriétés extrinsèques et structurelles<sup>24</sup>, comme le fait l'implémentation des *schèmes de relation d'ordre*<sup>25</sup>, selon le modèle de la théorie musicale occidentale, mais dans les expressions et les instanciations du sujet existentiel, de son vécu, entendu comme un tout, avec le phénomène que l'on cherche à objectiver, dans le langage même du corps dans la dimension temporelle des *schèmes d'ordre*<sup>26</sup>. Ici se greffe le facteur sensori-moteur, conjointement à la notion afro-américaine du « *feeling* », entendu comme résonance intérieure du sentiment formel, à la personnalisation des paramètres sonores, à l'inflexion idiosyncrasique qui individue et forme subjectivement la substance phonique, rythmique, timbrique. Toutes qualités fondées en substance sur le rejet de la conception nucléaire/discrète de la note/son, entendue comme point géométrique d'un champ (tonal) cartésien dont la perfection sonore classique représente l'essence eidétique homologue dans la sphère pure de l'abstraction.

Mais continuons à explorer dans ce sens du seul facteur sensori-moteur. Nous avons vu que le code/modèle cognitif qui émane de la notation et de la théorie musicale dont il est l'expression – que l'on définit comme *matrice visive*<sup>27</sup> – traite mathématiquement les hauteurs et les durées du son (et cette condition demeure également dans le sérialisme multiparamétrique et dans son assomption de l'isomorphisme entre hauteur et durée)<sup>28</sup>. De telle sorte que l'on renonce à la formalisation et à la légalisation de ces qualités expressives du sujet existentiel dont nous continuons à nous occuper, y compris des valeurs esthétiques qui en dérivent, en les laissant de côté épistémologiquement comme qualité contingente et « secondaire » (à l'instar, comme le dit Kant, du vin des Canaries, dont on ne peut faire la science).

Au contraire, dans la nouvelle perspective, la pulsation n'est plus représentable<sup>29</sup> comme une succession objective *simple* dans la perspective scientifico-mathématique, et de fait subordonnée au déroulement mélodico-harmonique. Dans un ordre des choses où la « qualité secondaire » est finalement rachetée – grâce, comme on le verra plus loin, à la technologie de la fixation du son – devenant dans l'arène phénoménologique un objet épistémologique auquel on attribue un statut

<sup>23</sup> Cf. Vincenzo Caporaletti, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (sous la direction de) *Ring Shout–Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, p. 77-112.

<sup>24</sup> Extrinsèques et structurelles, parce que les structures de la théorie musicale (harmoniques, scalaires, modales etc.) sont extrinsèques en tant que – par définition, dans la science – séparées du Sujet, comme c'est le cas par exemple pour les notions de la géométrie euclidienne. Le temps vécu ou l'identité du Sujet – à travers le PAT – ne les influencent pas dans leur substance « structurelle ». D'autre part, le temps affecte les modalités d'être comme le groove ou le *feeling* (dans le sens que l'argot jazzistique donne à ce terme) qui sans le Sujet et le temps vécu n'ont pas de relief ontologique, et qui en aucun cas ne peuvent être réduits à une structure.

<sup>25</sup> Cf. Michel Imberty, « Langage, musique et cognition : quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110, 103 : « Les *schèmes de relation d'ordre* organisent la logique de la succession dans un temps contenant indépendant des événements contenus. Chaque événement, chaque note ou accord par exemple, voit sa place définie par rapport à l'ensemble des autres événements, c'est-à-dire par une syntaxe [...] »

<sup>26</sup> *Ibid.* « Les *schèmes d'ordre* constituent l'ensemble des intuitions que le sujet a des successions temporelles sans qu'il ait conscience des éléments constitutifs de ces successions. Il s'agit donc d'intuitions de nature sensorimotrices ou représentationnelles dont les contenus sont indissociables des séquences ordonnées elles-mêmes ».

<sup>27</sup> V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*; *Id.*, *Swing e Groove*.

<sup>28</sup> Cet engagement consacre la spatialisat[i]on complète du temps, conséquence ultime d'une tendance inaugurée avec la structuration cartésienne du système de notation occidentale à référence symbolique (cf. Ter Ellingson, « Notation », in Helen Myers, (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, p. 153-164), dans les deux axes de l'espace-temps correspondant aux hauteurs et aux durées.

<sup>29</sup> Et nous pourrions donc dire « non plus perceptible et instanciable/réalisable comme une *simple* succession ». S'il est vrai que le système de représentation guide et oriente la perception : comme le dit Gombrich (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, New York-London, Phaidon, 1960, p. 91), « l'artiste tend à voir ce qu'il dépeint plus que dépeindre ce qu'il voit ».

intrinsèque et non plus dérivé, la pulsation apparaît comme un *quid* énergétique à la valeur propre, intrinsèquement « motivé », comme *analogon* direct (ou modalité fractale, auto-ressemblante) de la temporalité du vécu existentiel. Se voient ainsi transcendés les moments de la séquence<sup>30</sup> en les projetant dans un *plan ulterieur*, non plus rythmico-métrique (par conséquent, non plus de compétence univoque de la théorie musicale) mais identifiant un souffle continu sensori-moteur qui, dès lors, assume une valeur esthétique (mais je dirais aussi de vérité) en soi.

Chaque musicien a une façon d'exprimer cette ferveur énergétique, une façon idiosyncrasique de « tenir le tempo » même dans une scansion simple, ou même seulement en le suggérant, tout en l'induisant avec des allusions savantes, avec une réalisation phonique directement dépendante de l'*habitus* corporel propre. C'est la précondition théorique d'une construction pulsive qui porte en soi la caractéristique existentielle du vécu, de l'Être-là du sujet qui se fait objet, de cet indissociable sur le plan théorique même, dans une représentation qui fond ensemble Sujet-Objet-Rapport : j'appelle l'image de cette scansion existentielle, phoniquement implicite ou explicitée, *continuous pulse*<sup>31</sup>. Et de ce nouveau noyau théorique de la *continuous pulse* (laquelle, nominalement n'est pas « la » *continuous pulse*, mais « une » *continuous pulse* mise en œuvre au coup par coup par Elvin Jones, ou les divers Elvin Jones à différents moments de la journée, ou par John Bonham ou encore par l'arpège de guitare de Bob Dylan, ou dessiné par le toucher de la guitare rythmique de Keith Richards, etc.) se détachent, dans la dimension exécutive, les phénomènes sensori-moteurs mis en œuvre par les *neurones-miroir* au niveau du regroupement, c'est-à-dire de la figuration rythmique de surface, et dans les interstices structuraux dans lesquels s'explique le jeu des *participatory discrepancies*<sup>32</sup>. Bien sûr, tout ce discours peut s'étendre aux autres aspects du son – timbre, dynamique, etc. – comprenant aussi les expressions dans lesquelles il n'y a pas d'intention pulsive isochrone ou inter-régulatrice.

S'il n'y a pas de *continuous pulse*, explicite ou implicite – s'il n'y a pas sa représentation psychologique et culturelle (même tacite), et par conséquent la connaissance poïétique qui en découle – mais simplement la « pulsation » de la théorie musicale conventionnelle, les phénomènes sensori-moteurs ne se constituent pas, ou sont *toto genere* différents et significatifs. Et cette spécificité groovémique doit se situer au niveau plus impalpable, donné dans le « mouvement » particulier interne d'un simple arpège de guitare jusqu'aux stratifications polyrythmiques d'un James Brown ou de de Sly and the Family Stone ou encore dans les disques *Columbia* de Herbie Hancock du milieu des années 1970<sup>33</sup>. Ces exemples ultimes sollicitent sans aucun doute une extraordinaire réponse corporelle, en instituant ce facteur sensori-moteur, central en soi, comme véhicule primaire du message. D'un autre côté, cela n'empêche pas que la cinétique groovémique soit décelable dans d'autres contextes : par exemple, pour le progressive rock, dans le solo de Martin Barre dans « Aqualung<sup>34</sup> », elle contribue activement à déchirer, sur le plan sémantique, l'atmosphère sombre et lumineuse du morceau (éclairant l'idée que le vieux, sot et baveux Aqualung est au fond seulement l'autre face répugnante de la bourgeoisie hypocrite). Et pour citer un autre morceau enregistré au même moment que le précédent (dans le studio d'enregistrement contigu), considérons la figuration universellement connue de l'entrée de batterie de John Bonham à 4'18 de « Stairway to Heaven<sup>35</sup> » dans laquelle l'attitude légèrement dépulsive<sup>36</sup>, le décalage dans le tempo existant, et assertive par rapport à la ligne particulière de la *continuous pulse* (si l'on note bien, mise en œuvre jusqu'à ce moment sans aucune intervention d'instruments percussifs) est proche de

<sup>30</sup> Les « moments » sont ceux du toucher, du son explicité dans la séquence scansionnelle ; la séquence est celle des impulsions (théoriques). Cf. la discussion entre A.M. Dauer et G. Kubik, in V. Caporaletti, *Swing e Groove*, p. 106 et sq.

<sup>31</sup> Dans ce cas, la formulation anglophone est motivée par l'hommage à David Epstein, qui a utilisé ce terme dans David Epstein, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979, bien que dans une acception différente de la mienne.

<sup>32</sup> Charles Keil, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.

<sup>33</sup> Cf. par exemple, Herbie Hancock, *Headhunters*, LP Col KC32731, 1973.

<sup>34</sup> Jethro Tull, « Aqualung », LP Chrysalis/Island Records, ILPS 9145, 1971.

<sup>35</sup> Led Zeppelin, « Stairway to Heaven », s.t. mais [IV], LP Atlantic 2401012, 1971.

<sup>36</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove...*

restituer tangiblement un sens de fatigue titanesque et de désillusion, empreint néanmoins d'un impératif catégorique, dans l'ascèse ardue aux sommets de la transcendance<sup>37</sup>.

En définitive, ce qui, dans l'imaginaire collectif et dans une grande partie de la littérature scientifique spécialisée, a été baptisé « groove », est seulement un épiphénomène<sup>38</sup>, le cas le plus apparent d'un facteur structurel sensori-moteur, endémique et substantiel au niveau le plus profond dans toute la musique de tradition rock et jazz (mais bien sûr aussi dans la world music), et qui manifeste divers degrés et modalités d'intensification perceptive et de finalisation esthétique. Mais si l'on réduit le phénomène du groove, sur le plan réceptif, à la seule finalité de *dance music*, c'est prendre le risque de ne comprendre qu'une partie, même digne de considération, du problème, au préjudice de toute une série d'instances esthétiquement révélatrices qui caractérisent la nature symbolique de beaucoup de musiques de la tradition du rock fondée sur la *continuous pulse* (en donnant au passage implicitement raison aux détracteurs de la musique « mineure », qui réservent au grand art occidental la juridiction sur cette sphère de l'esprit ; mais je ne m'occupe pas ici de stratégie ou de dynamique de politique culturelle)<sup>39</sup>.

Les notions de *continuous pulse* et de groove sont seulement des exemples, mais se révèlent particulièrement utiles pour introduire finalement le point central de notre discussion : la possibilité, à laquelle nous nous référons ici, d'une intégration de la théorie musicale. Comment décrire cette dimension existentielle qui entre de plein droit dans la théorie plutôt que de la laisser sur le côté ? Comment décrire cette modalité psycho-physique spécifique, soit poïétique soit réceptive sur laquelle nous nous sommes étendu, et surtout sa qualité de médium cognitif qui induit une conception/perception de la musique et de la vie complètement spécifique, et caractérise si profondément les langages du rock, du jazz, de la world music, de la pop même ?

Je l'ai appelée *principe audiotactile* (PAT), dans le sens symbolique de la perception soit auditive, soit tactile – distincte de l'archétype « visif » – en tant que facteurs identifiants deux modalités spécifiques et connexes dans lesquelles l'expérience cognitive musicale du sujet s'explique, indépendamment des critères normocentrés (actifs par exemple dans la conception de la *langue* saussurienne ou de la théorie musicale occidentale)<sup>40</sup> et des systèmes exosomatiques de codification textuelle (comme la notation), en les évoquant sous la juridiction propre « formative d'expérience ». Mais j'ai employé ce néologisme aussi pour une autre raison. Dans sa constitution sémantique en effet, outre la marque de la « tactilité » se trouve celle de la « (technologie) audio ». De cette façon, ces deux catégories, sous les formes « médiologiques » respectivement de *principe audiotactile* (PAT) et de *codification néo-auratique* (CNA), sont appelées à constituer les piliers de la *Théorie de la formativité audiotactile*, modèle taxinomique qui individue la spécificité des *musiques audiotactiles* – lesquelles se distinguent phénoménologiquement des autres systèmes d'expérience musicale, comme la musique

<sup>37</sup> Aujourd'hui nous pouvons documenter cet écart, ce décalage temporel (voir V. Caporaletti, *Swing e Groove*, p. 249 et sq.) et les caractéristiques dynamico-timbriques imbriquées, présentes dans les manifestations sonores même du groove : mais si nous ne nous insérons pas dans cet horizon de réflexion, cela revient à avoir seulement les images détaillées d'une radiographie sans connaître toutefois leurs sens anatomico-pathologique.

<sup>38</sup> « Epiphénomène » non pas en un sens évaluatif, mais topologique (*epi* = ce qui est au-dessus). Soutenir que le groove est seulement la formule rythmique réitérée revient à ne considérer que le sommet d'un iceberg (alors que le groove a des qualités plus profondes).

<sup>39</sup> Par ailleurs, en ce qui concerne les modalités technico-fonctionnelles concrètes dans lesquelles les processus groovémiques s'implémentent, ce n'est pas le lieu pour un traitement même à titre introductif. Je renvoie pour cela à mes contributions (cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove* et bibliographie).

<sup>40</sup> Il est superflu de souligner que cette distinction doit être interprétée dans un sens idéal-typique, configurant de grandes catégories oppositives. Entre les exemples de systèmes que je définis comme « normocentrés », nous pouvons relever aussi par exemple le système de règles de l'étiquette bourgeoise (« les bonnes manières »). Ces systèmes ne s'opposent pas à un mode de régulation plus libre, à « négociation contextuelle » d'interaction avec l'environnement, dans lequel le sens et la pratique communicative même sont régulés par l'action même de l'interaction et des indications extraites au coup par coup du contexte même et non du cadre prescriptif d'une *prior theory*. Par une application de ce principe – qui, si on l'observe bien, est prioritaire dans la pratique improvisée – en termes de philosophie du langage (cf. par exemple Donald Davidson, « The Second Person », in *Id.*, *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001).



de tradition écrite d'art occidental<sup>41</sup> et les musiques traditionnelles<sup>42</sup> – et ramène aux langages du jazz, du rock, de la pop, de la world music contemporaine dans toutes leurs articulations expressives. Je propose ci-après une synthèse des concepts de PAT et de CNA, et de la façon dont nous pouvons constituer les critères pour une taxinomie des expériences musicales, renvoyant évidemment à la bibliographie de référence pour un examen approfondi.

### 1.1 Le principe audiotactile (PAT)

Rapporter la notion de *principe audiotactile* à son identité de vecteur psycho-somatique d'un mode spécifique de compréhension et de connaissance de la musique peut sembler de prime abord un peu simpliste, dans la mesure où sa phénoménologie est diffusée endémiquement dans les cultures mondiales, s'identifiant ainsi à une *ambiante*, un cadre cognitif/expérientiel qui en tant que tel, dirait McLuhan, est anthropologiquement invisible<sup>43</sup>. Le fait est que le PAT, du point de vue diachronique, assumant un sens conceptuel distinctif, se présente noétiquement comme unité culturelle au moment où dans l'histoire de la musique occidentale s'instaure le processus d'externalisation exosomatique de ses prérogatives expérientielles et formatives à travers le médium double notation/théorie musicale<sup>44</sup>, considéré dans la logique interne spécifique abstraite et cartésienne qui l'informe. Par conséquent, à proprement parler, c'est ce système ultime, imprégné de l'idéologie scientifique destinée à l'omniprésence de la modernité, qui « apparaît » comme un fait nouveau et un facteur disjonctif de l'expérience intégrée des musiques mondiales, dans le mode même dans lequel, avec la création culturelle de la notion de composition, se forme celle d'improvisation, impensée et non thématifiée dans les cultures traditionnelles orales<sup>45</sup>.

Du point de vue synchronique, le PAT, par conséquent, peut se comprendre comme agent d'interface et médium cognitif psycho-corporel qui, au sein d'un cadre interprétatif médiologique, devient inducteur d'un mode de connaissance et de représentation de la musique de façon cohérente avec les présupposés organiques propres, et s'identifie par conséquent à un modèle noétique intrinsèquement connexe à la rationalité spécifique corporelle<sup>46</sup> projetée – en un « faire » – dans l'interaction active avec le contexte environnemental. Cette cognitivité audiotactile se présente en faisant abstraction des représentations du type exosomatique, normatifs et tributaires de la théorie systématique formalisée (mais elle s'implémente aussi en réduisant leur portée opérative et esthétique ou en les englobant fonctionnellement à l'intérieur de l'espace cognitif

<sup>41</sup> Plaidant ici pour une large caractérisation idéal-typique de la « musique occidentale d'art » ou « de tradition écrite », on entendra d'abord la musique instrumentale de tradition allemande, en particulier à l'époque à laquelle s'affirme l'idée de *Werktreue* ou de *Texttreue* (cf. L. Goehr, *The Imaginary Museum*), avec la pleine affirmation du statut nomologique de la partition.

<sup>42</sup> Les « musiques traditionnelles » sont envisagées ici dans le sens de leur déroulement historique lorsqu'elles sont en quelque sorte cristallisées et patrimonialisées au moment de leur première documentation phonographique au XX<sup>e</sup> siècle (et donc dans un sens différent de la world music contemporaine). Nous verrons par la suite comment le schéma conceptuel audiotactile, qui implique la prise en compte de la possibilité de soustraire ces expériences à la transitivité textuelle dans laquelle elles étaient demeurées pendant des siècles dans ces cultures orales – en permettant ainsi de projeter dans une dimension de fixation technologique du texte – en a changé dramatiquement la génétique culturelle, en les faisant passer dans la phénoménologie des musiques audiotactiles, *sup specie* de la world music.

<sup>43</sup> « Les environnements sont invisibles » (Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967, p. 84-85). Pour examiner l'essence du PAT, comme pour tout autre « environnement » du reste, y compris la notation musicale par les relatifs acculturés, il convient de pratiquer la « distanciation » théorisée par Victor Šklovskij (*id.*, « Art as Technique » [1917], in Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998), voire l'exercice de réduction phénoménologique (cf. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965).

<sup>44</sup> Du point de vue ontogénétique, au contraire, il se présente comme phénomène en rapport avec les processus individuels d'alphabétisation musicale, comme le résidu corporel résultant de la rationalisation psycho-somatique opérée dans la didactique des techniques instrumentales.

<sup>45</sup> Voir V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, p. 92 et sq.

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967; *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

propre, comme en atteste sa fonctionnalité dans les traditions musicales apparues au XX<sup>e</sup> siècle, le jazz ou le rock par exemple). Plus particulièrement, je fais référence aux modèles théoriques (comme la théorie musicale occidentale) qui utilisent pour la production de *textes*, des systèmes de règles fondés sur la combinaison d'unités discrètes, et caractérisant ses propres critères axiomatiques, son propre système opératif, la logique interne spécifique, selon les catégories épistémiques de linéarité, de segmentation de l'expérience, d'homogénéisation catégorielle, de répétabilité uniforme, de réductionnisme quantitatif : principes abstraits qui sous-tendent la technologie de la notation musicale occidentale (et non par exemple son équivalent indien dans la musique carnatique) et le système théorique qui lui est solidaire, lequel définit, comme issu de la forme symbolique du sens de la vue, la *matrice cognitive visuelle*.

Par exemple, le système notation/théorie musicale occidentale se présente comme un *media-steered subsystem*, dans les termes de Jürgen Habermas<sup>47</sup>, dévalorisant la particularité cognitive endosomatique par rapport à l'efficacité exosomatique, rationnelle, classificatoire, abstraite, logico-combinatoire. Dans ce mode, la nature allographique de la musique est induite, fondant la primauté du texte sur le geste ainsi que la spécialisation et la division fonctionnelle entre compositeur et interprète qui en découle. Ce dernier trouve sa propre identité dans l'adhérence à un système, et à ses modes d'explication dans la production musicale concrète, dont il ne gouverne pas les coordonnées créatives intimes, bien que montrant une aspiration authentique et légitime à atteindre un indice de liberté. Ce sont des coordonnées qui en revanche se révèlent tributaires des fonctions normatives et des dynamiques supérieures de pouvoir<sup>48</sup>, même si dans la pratique artistique vive ces dynamiques et ces fonctions ont subi au siècle dernier une sérieuse attaque de la part de mouvements artistiques internes à la tradition *docta* occidentale. Il faut également noter que cette idéologie préside à toutes les instances de formation des agences pédagogiques et didactiques de la musique occidentale.

Le principe audiotactile, avec son attitude *top-down*, réalise au contraire, dans l'agir artistique communicatif, l'utopie d'un système dont les règles proviennent de l'individu, à travers la médiation endosomatique propre et la négociation interactionnelle contextuelle. En mettant donc en œuvre une forme de connaissance/expérience phénoménale à médiation corporelle des processus musicaux (mais pas seulement), par exemple avec l'affirmation formative et esthétique concrète des inducteurs morphologiques de l'énergie sensori-motrice, non contrôlables dans la microstructure temporelle avec une position intentionnelle/rationnelle (facteurs encore moins appréhendables noétiquement par la théorie musicale occidentale, portant des noms variables dans l'ethnothéorie des musiques du monde : dans le jazz, le *groove*, le *swing*, le *drive*, les *participatory discrepancies*, *behind* ou *ahead of the beat*, mais aussi *lāya* et *laykārī* dans la musique hindoustani, *balanço* dans la musique afro-brésilienne, *répriç* et *lokans* dans la musique de la Guadeloupe, *ombak* dans la tradition du *gamelan* indonésien, *flow* dans le rap, etc.)<sup>49</sup>. En outre, avec la médiation vitale du PAT, dans sa projection dans la macro-forme, l'essence véridative existentielle acquiert de la pertinence, avec la primauté de valeur de la créativité dans l'immédiateté du vécu, telle que proposée par les processus musicaux extemporanés et improvisés. La nature créative holistique endosomatique rejette en outre la distinction ontologique entre interprète et compositeur, ou l'accueille dans un nouveau régime de partage auctorial.

Mais en plus de la médiation physico-gestuelle, une grande importance est conférée à la création improvisée et/ou groovémique, ainsi qu'à la médiation psychique qui lui est liée psychosomatiquement, avec la prééminence constitutive et de valeur accordée à l'empathie (*feeling*) et à l'interaction (*interplay*) comme découverte de l'autre, jusqu'à l'intuition télépathico/contextuelle présidant au déroulement de la performance et en général du devenir événementiel. Il est important de garder à l'esprit que là où la corporéité se fait vecteur cognitif actif, l'auteur de ce mode

<sup>47</sup> Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Dits et Écrits* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1994.

<sup>49</sup> Pour une analyse approfondie dans une optique comparative de ces effets psycho-moteurs, cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

particulier d'entendre et de se représenter la musique (mais pas seulement la musique) est devenu audiotactile. Si tel n'est pas le cas, une telle approche physique apparaît simplement subsumée dans un ordre cognitif visif et normocentrique, codifié exosomatiquement, comme dans les attestations historiques de la civilisation musicale écrite et *docta* occidentale.

## 1.2 La codification néo-auratique (CNA)

Dans la production de certaines musiques fondées sur le médium formatif *audiotactile*, un rôle crucial est tenu par le « traitement » des textes opéré par l'enregistrement sonore (en entendant le terme de « texte » au sens anthropologique le plus large, c'est-à-dire soit comme l'expression individuée de la musique<sup>50</sup> dépendant d'une notation – à codification plus ou moins « ouverte » – soit en se référant aux pratiques relevant de la dimension créative en temps réel). Il en résulte un statut textuel définitif, une phono-fixation, qui induit des effets médiologiques sur le plan esthétique, agissant en un sens à bien des égards homologue (bien que solidement ancré dans la dimension performative événementielle/audiotactile) à la cristallisation notationnelle de la projection de la longue durée, typique de la composition « écrite », à l'auctorialité individualisée, dans la tradition savante occidentale. La possibilité d'utiliser le médium de l'enregistrement sonore comme instrument créatif engendre, dans les musiques audiotactiles, des conséquences d'ordre *cognitif* (actives aussi dans la performance non sujette à l'enregistrement) : de tels effets se reflètent sur leur image esthétique comme caractères distinctifs par rapport aux musiques de culture traditionnelle/orale.

Les répertoires de tradition orale, qui sont aussi fondés sur le PAT, ne se sont pas développés, dans leur cours historique, à travers le médium formatif de l'enregistrement sonore, qu'ils ont intégré seulement *a posteriori*, comme facteur documentaire ethnomusicologique (sans préjudice des développements contemporains de ces traditions, dont on parlera plus loin). Les musiques audiotactiles, qui comprennent les répertoires du jazz, du rock, de la pop, de la world music contemporaine et de leurs intersections avec les autres systèmes sémiotiques, ont été au contraire imprégnées, dans leur conceptualisation musicale même et dans leur déroulement historique et formel, par l'influence du médium de l'enregistrement phonographique. Le complexe théorique et la modalité cognitive dérivant de ces dynamiques se voit reconduits à la notion de *codification néo-auratique* (CNA)<sup>51</sup>, dans un sens opposé à la conception de la perte d'aura par l'œuvre d'art à l'ère de la reproduction technique, comme Walter Benjamin l'a théorisée en 1936<sup>52</sup>.

S'il est indubitable qu'avec la répliquabilité technologique, il a fallu renoncer à l'*hic et nunc* de l'œuvre, il est tout aussi vrai que les aspects reductibles dans le *principe audiotactile* trouvent dans l'enregistrement sonore le moyen d'une fixation des quelques facteurs significatifs de la qualité processuelle/phénoménale qui constitue, pour ces formations musicales, un nouveau modèle d'« auracité » à travers le support technologique. Cette textualisation objectivée, qui est une forme d'« écriture<sup>53</sup> » plus que d'oralité (même secondaire) en soustrayant la forme musicale à

<sup>50</sup> Bruno Nettl le définit comme objectivations d'« unités de conceptualisation musicale » (Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 113).

<sup>51</sup> Cf. V. Caporaletti, « La fenomenologia del ritmo », p. 34 ; *Id.*, *I processi improvvisativi*, p. 121 et sq.

<sup>52</sup> Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » [1936], in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

<sup>53</sup> Cette homologie entre phono-fixation et écriture est un facteur crucial, et je crois que sur ce point de considérables malentendus se sont créés, induisant plutôt une interprétation de clé « oralistique » de la (re)production technologique du son (par exemple avec la notion d'« oralité secondaire » de W. Ong). Il faut également souligner que cette forme de déformation a plutôt été acceptée de façon non critique par l'ethnomusicologie, conduisant à traiter et interpréter les produits de la phonographie (par exemple le jazz ou la world music) à travers le paradigme oralistique. Mais qu'en est-il du fondement de ce malentendu ? Avant tout, il convient de considérer quelles propriétés sont individuées comme pertinentes dans l'attribution à l'une ou l'autre catégorie (oralité ou écriture). Dans le cas de Ong, on considère le facteur sonore de surface, la dimension acoustique que l'enregistrement phonographique confère avec la production du son réel dans la performance. Cela conduit à conclure plutôt rapidement que le son redevient central dans l'espace acoustique technologique, devenu nouvel espace d'oralité, cette fois de type électronique. Mais Adorno nous rappelle

l'évanescence propre aux cultures orales, rend disponible pour les musiques audiotactiles l'accès aux catégories de l'esthétique moderne occidentale – identité auctoriale, originalité créative et mobilité de la norme esthétique, autonomie de l'œuvre, réception non fonctionnelle –, annulant de fait l'opposition populaire/savant. Il est en outre important de souligner que la notion contemporaine d'improvisation va se configurer en propre sur la base des valeurs d'autonomie créative et d'originalité esthétique véhiculées par la CNA.

Ainsi, la « transcription » / inscription technologique du PAT, sa fixation phonographique en corrélation avec les processus de la CNA – ou la prise de conscience de la possibilité « inhérente » de cette cristallisation, en termes d'interaction symbolique, comme *potentialité* de phono-fixation, même en absence d'une intention de traitement phonographique<sup>54</sup> – circonscrit le cadre phénoménologique dans lequel se projettent les instances électives de la musique proprement audiotactile. Le problème que doit affronter l'ethnomusicologie contemporaine est que, dans la globalisation technologique informatico-électronique, les traditions orales – patrimonialisées et « congelées » au moment même où l'oralisme était pour la première fois phono-fixé dans le contexte ethnomusicologique du XX<sup>e</sup> siècle – disparaissent définitivement, en acquérant de cette façon les caractères de musiques audiotactiles, sous la forme de la world music, instaurant des modèles cognitifs néo-auratiques et déclenchant ainsi des processus intenses de transformation totalement nouveaux par rapport à ceux du passé.

## 2. La question de la transcription musicale

L'un des marqueurs les plus fondamentaux de l'idéologie musicologico-analytique est la transcription par la notation de musiques non écrites. Cette pratique est restée la cible privilégiée de la conscience culturaliste affleurant dans le débat musicologique du XX<sup>e</sup> siècle, avec des arguments visant à ébranler la possibilité même de critères de connaissance d'une *thick description* analytico-musicale (et des galaxies de sens potentiellement extractibles). La critique dévastatrice qu'ont subie la pratique et la théorie de la transcription de la musique non écrite en notation musicale conventionnelle a des raisons d'être tout entière fondée sur des critères objectifs médiologiques bien identifiés par la TMA. La transcription notationnelle construit en fait un modèle de *donné* musical en en faisant un *fait musical*, de façon cohérente avec la logique inhérente au système opératif qui informe la technologie même de la notation. Cette logique fonctionnelle est tributaire d'une idéologie cartésienne qui a trouvé son implémentation propre privilégiée dans l'« univers de la précision<sup>55</sup> » occidentale, et s'institue de toute évidence comme expression de la « pensée calculante » théorisée par Heidegger<sup>56</sup>, induisant la suprématie des aménagements de valeurs déterminées, non congruents avec les présupposés de l'altérité culturelle irréductible à la tradition musicale écrite occidentale.

---

avec « la forme du disque » que, en examinant la phénoménologie de la phonographie, celle-ci s'assimile plutôt à l'écriture (précisons-le évidemment, une écriture non digitalisée, articulatoire, mais une codification dense, analogique : dans notre perspective, une écriture du PAT) : « Mais si les notes sont les simples signes [de la musique], alors, à travers les sillons du disque, elles se rapprochent des caractères véritables et conclusifs de l'écriture. Parce que finalement cette écriture, alors qu'elle rejoint la pure essence du signe, est identifiable comme une langue authentique, éternellement liée, en forme de promesse, au son qui se trouve dans ce sillon du disque et nulle part ailleurs » (*in Adorno, Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (sous la direction de), Roma, Castelvechi, 2012, p. 22-27). C'est précisément à travers sa logique interne d'écriture que la phonographie génère les valeurs esthético-cognitives de la *codification néo-auratique*.

<sup>54</sup> Par exemple, dans la musique exécutée en direct, la possibilité de phono-fixation par le public avec des dispositifs d'enregistrement numérique d'usage courant.

<sup>55</sup> Alexandre Koyré, *Du monde de l'« à peu près » à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

<sup>56</sup> M. Heidegger, *Il principio di ragione*.

Des facteurs induits par la TMA sont toutefois intervenus dans la reformulation de la perspective<sup>57</sup> dont découlent ces objections de fait incontestables.

1. En premier lieu, se trouve évidemment un facteur idéologique. La conscience de la fonctionnalité de la CNA pour les musiques audiotactiles – en particulier dans le jazz, le rock la pop et la world music – et donc des implications cognitives de la projection et de la fixation de l'énergie du PAT dans le texte phonographique où il va s'inscrire, a posé l'exigence de ne plus considérer les éléments tracés dans la cristallisation phonique comme ajouts ornementaux non substantiels à un noyau anthropologiquement significatif et dense, en l'occurrence le modèle mnésique subjectif de nature traditionnelle (entendu dans cette optique comme le facteur unique se donnant comme « réalité » dans les pratiques musicales non écrites des traditions orales archaïques)<sup>58</sup>. Dans la musique de John Coltrane ou de Jimi Hendrix – dans leur processus créatif, auquel on accède par le moyen du produit phono-fixé – n'importe quelle frappe de la cymbale *ride* de la batterie n'est pas une attestation « inessentielle » de la *Variationstrieb* bartókienne, mais correspond, comme résultant d'une formativité intentionnelle et d'une détermination créative, à l'importance esthétique du *Tristanakkorde*. Cette orientation différente, par rapport à la tradition ethnomusicologique, a placé de nouveau, avec une urgence dramatique, le problème de la restitution de ces facteurs imperceptibles constitutifs de la forme de l'œuvre phonographique et autographique. En bref, on pose à nouveau la question de la transcription intégrale et totalisante, de type étique, des données musicaux dans les musiques audiotactiles, justement pour pouvoir accéder aux détails infimes aussi à travers la perspective de la vision de la paramétrisation numérique consciente des micro-inflexions, rythmiques, en particulier, qui mettent en évidence des traits non accessibles à la pure perception auditive.

2. À cette fin, restent disponibles les critères méthodologiques de transcription<sup>59</sup> basés sur les protocoles de la notation informatique, qui utilise toujours au niveau de la surface la morphologie de la programmation sonore. La possibilité de programmation de ces instruments informatiques est capable de dépasser le seuil de résolution perceptive humaine, de manière à passer outre, sur le plan perceptif, la ligne séparant numérique et analogique. Par le moyen de dispositifs d'écriture musicale informatique, à travers lesquels on peut transcrire des « sons » plutôt que des « notes », on peut agir sur les micro-inflexions du sonore en « notant » le toucher du musicien et même, comme je l'ai démontré à maintes occasions, le groove. De fait, du point de vue médiologique, la technologie électronique et informatique se soustrait à la logique opérative propre à la matrice visive inscrite dans l'écriture notationnelle bidimensionnelle, en instituant une tridimensionnalité qui rapproche la codification d'unités discrètes vers la synthèse organique et la fragrance du phénomène énergético-sonore. L'ethnomusicologue italien Francesco Giannattasio a appelé *transcription cinématique* ce protocole de transcription, parce que la transcription s'« anime » du point de vue sonore et passe dans la vidéo parallèlement au paramètre temporel. Le but de cette technique est une recreation de l'événement sonore dans sa globalité qui viserait à constituer comme un *analogon* du phénomène-processus réel.

3. Avec cette méthodologie, on dépasse l'objection historique fondamentale adressée à la transcription étique à codification notationnelle extrêmement détaillée, d'ascendance bartókienne : une critique qui trouve son assertion fondamentale propre dans l'impraticabilité de la part de l'exécutant, qui ne parvient pas à reproduire l'accumulation dense de données objectivement congelées dans la version écrite, en les dénaturant par une « interprétation » proprement subjective. Dans le cas de la transcription cinématique, c'est le *sound controller* de l'ordinateur lui-même, au

<sup>57</sup> Une perspective qui, il faut le rappeler, a reconfiguré le cadre méthodologique et épistémologique de l'ethnomusicologie, avec l'abandon presque total de la transcription notationnelle des musiques non écrites en faveur d'autres formes ou de critères de traduction sémiotique différents (graphies alternatives ou systèmes de transcription en notation dite émique, visant à une description du schéma général et structurel des modèles ou des référents musicaux en usage dans un lieu donné de culture orale).

<sup>58</sup> Simha Arom, « La trascrizione », in T. Magrini (sous la direction de), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002.

<sup>59</sup> Cf. V. Caporaletti, *Esperienze di analisi*, p. et sq.

contraire, qui effectue le texte notationnel, lequel se constitue comme un *rich data field*, dans lequel, en plus d'être une description du sonore, elle devient une prescription exécutive (pour l'ordinateur). Avec notamment l'avantage non négligeable de la congruence tendanciellement objective de la partition visualisée sur le moniteur avec l'effet phénoméno-processuel sonore, évaluable auditivement par un groupe de contrôle (d'après les protocoles de la méthodologie de l'*analysis by synthesis* largement en usage dans la psychologie expérimentale). Ainsi on contourne la dichotomie prescriptif/descriptif<sup>60</sup> relative à la pratique transcriptive, en reformulant la problématique étique/émique au niveau anthropologique : en ce sens, on pourrait proposer la définition typologique de « transcription *émique* ». En fait, avec ces dispositifs, il est possible de programmer dans l'algorithme notationnel les traits culturellement spécifiques (par exemple dans le jazz le swing, l'impact énergétique propulsif ou dépressif<sup>61</sup>, l'*entraînement*, jusqu'aux profils dynamico-timbriques microstructurels). En un certain sens, dans cette méthodologie transcriptive informatique, l'accumulation « étique » des faits, dans leur prolifération paroxystique, se transforme en leur propre opposé, en une transcription réellement émique, significative culturellement pour les *insiders*, où l'on peut jouir complètement des dimensions sonore et graphique combinées.

Cette orientation innovante des recherches musicologiques dans le champ de la transcription notationnelle place le système traditionnel face à la possibilité d'une reformulation significative de la problématique.

### 3. Le problème du sens et la construction idéologique

Le Sujet rétabli au centre du discours musicologique par le PAT et ses prérogatives, le niveau neutre se trouvant réhabilité avec la transcription *émique*, il reste à considérer la réception. Que dire du constructivisme idéologique et linguistique qui s'est posé comme un affichage implacable (dé)formant face à l'idée consistant à déduire de façon cohérente le contenu d'une expression ? Quoi opposer à l'affirmation de l'impossibilité et de l'impraticabilité de l'interprétation objective ou d'un exercice herméneutique qui ne soit pas arbitraire en une certaine mesure ? Face à cet écueil, les deux déplacements épistémologiques précédents se révèlent inefficients ou fallacieux : inutile de retrouver un Sujet, si celui-ci est dispersé dans les tourbillons de la sémiose infinie et illimitée. Il serait également vain et illusoire de rétablir un port d'attache objectif au Texte avec la transcription s'il n'était qu'un tremplin pour des envolées lyriques qui pourraient le tourner en dérision.

Je me limiterai ici à deux observations, pour ce problème aux implications immenses. Le fait que tout texte serait un objet dont, en dernière analyse, le véritable auteur serait le lecteur, qui peut, et doit, faire licitement ce qu'il croit le meilleur<sup>62</sup> est devenu désormais une sorte de lieu commun entré dans la conscience collective. Cette acquisition de la sensibilité postmoderne paraît laisser peu d'espoir aux tentatives de reconduction de l'interprétation vers une raison partagée, un ancrage « fort » dans les phénomènes culturels. Le déplacement de l'accent des « données » vers les grilles herméneutiques, aux schémas conceptuels qui les inscriraient dans les divers codes de pertinence, est un apport de la TMA même, qui identifie les schèmes conceptuels respectivement audiotactiles et visifs comme formes *a priori* du mode de connaissance et de représentation de la réalité. En outre, l'instance de liberté des champs enthymématiques qui lient cette position à l'expression du libre arbitre et de la juste revendication de pouvoir faire ce que l'on veut du texte, jusqu'à en discerner le plaisir intrinsèque et l'instance désirante du lecteur qui cherche à retrouver dans l'œuvre quelque chose de soi-même<sup>63</sup>.

En principe, rien n'empêche d'utiliser un CD de la *Passion selon Saint-Matthieu* de J.-S. Bach comme dessous de pot de fleur (et il ne manquerait plus que cela soit interdit : l'expérience de

<sup>60</sup> Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.

<sup>61</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>62</sup> Roland Barthes, *The death of the Author*, in *Id., Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.

<sup>63</sup> Il faut toutefois préciser que ce même Barthes distinguait aussi les œuvres dans lesquelles la signification était pour ainsi dire cristallisée et le lecteur récepteur passif, s'accordant ainsi avec Greimas.

l'interdiction d'écoute des œuvres de Bach infligée aux Juifs dans l'Allemagne nazie a marqué dans ce sens la sensibilité du XX<sup>e</sup> siècle), ou de l'utiliser comme musique d'ascenseur. Le problème toutefois, comme l'a montré Umberto Eco – qui a également contribué à ouvrir, pour ainsi dire, l'espace jusqu'alors fermé et cristallisé de l'œuvre<sup>64</sup>, soulignant la dimension de la subjectivité heuristique – est que ces fonctionnalisations particulières entrent dans le cercle de l'*usage* culturel, mais pas de l'*interprétation*<sup>65</sup>. Cette dernière est une activité qui doit au contraire prendre bien en compte l'*intentio operis*, de cette *vis* sémantique particulière et formelle interne intimement liée à l'œuvre même, que seule une attitude philologique peut mettre en lumière. Cette attitude concerne soit le dit soit le non-dit de l'œuvre : Italo Calvino, en fin de compte, affirmait que « Écrire, c'est toujours cacher quelque chose de façon à ce qu'ensuite on le découvre<sup>66</sup> ». Naturellement, la nature asémantique de la musique intensifie ce jeu de références, dans des dimensions impalpables mais non moins impératives, enrichissant encore plus la coopération active de l'auditeur, innervée d'une intention quasi psychanalytique, dans le sens de Lacan<sup>67</sup>, pour aller au-delà des données apparemment et immédiatement perceptibles. Tout ce discours doit aussi tenir compte de la position de Donald Davidson et de ses modèles de théorie interprétative « transitoire », dans lequel les facteurs contextuel et temporel ont une fonction pertinente dans la genèse et le déroulement même de l'acte herméneutique<sup>68</sup>.

Mais en dernière analyse, c'est précisément la confusion entre l'usage et l'interprétation que je crois à la base de la « dérive culturaliste<sup>69</sup> », telle que fut justement définie cette attitude. J'en viens ici à la seconde réflexion, qui inscrit et élargit à un horizon encore plus vaste cette observation. Nous abordons ici à la pensée de Luigi Pareyson, et à ses notions de *forme formante* et de *forme formée*, dont les deux instances cardinales sont adossées à son concept de forme. Pour en comprendre le sens, plus qu'à Baruch Spinoza (dont le dualisme *natura naturans* / *natura naturata* semble retentir ici) c'est à Aristote qu'il est utile de se référer. Il est notoire que celui-ci oppose la notion de puissance à l'acte : or, la notion d'« acte » est ultérieurement articulée en deux moments : l'*enérgeia*, comme instance énergétique qui amorce le processus d'actualisation, et l'*entelecheia*, qui représente le produit actualisé (dans les arts, la forme concrète de l'artefact ou, par exemple, le contenu sonore d'un fichier informatique). Pareyson entend avec la forme formante précisément le principe dynamique qui sous-tend la création de la forme formée, c'est-à-dire l'énergie poétique qui préside à la morphologie objectivée de l'œuvre, *dans laquelle par ailleurs le processus formatif est censé perdurer*.

L'interprétation de l'œuvre, que ce soit l'exécution ou sa réception sur le plan herméneutique, est, si elle est authentique, syntonisée justement sur la forme formante, dont découle et dans laquelle se constitue le développement, en reconnaissant dans la forme formée donnée la « réussite » de l'œuvre. Cette perspective est importante sur le plan interprétatif, car normant l'acte herméneutique qui se doit de rendre solidaire précisément par la forme formante, la « loi » qui guide l'œuvre, jusqu'à « se faire toute seule ».

*L'artiste doit faire ce qui n'existe pas encore et donc doit inventer en exécutant, alors que le lecteur doit saisir ce qui existe déjà et donc doit exécuter en reconnaissant. [...] L'artiste comme le lecteur considèrent l'œuvre comme formante et la voient dans son caractère dynamique et opératoire, le premier pour la faire dans le moment même où il l'invente, le second pour pouvoir l'exécuter. [...] Ce qui doit être norme de l'exécution de la part du*

<sup>64</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>65</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979 ; *Id.*, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>66</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 206.

<sup>67</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>68</sup> Donald Davidson, « A Nice Derangement of Epitaphs », in *Id.*, *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed), Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476. On notera aussi l'effort de János Sándor Petőfi pour reconduire l'interprétation vers une signification descriptive objective, par sa *Text Struktur Welt Struktur Theorie* (*Id.*, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiótica del testo*, EUM, Macerata, 2007).

<sup>69</sup> Laurent Cugny, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.

*lecteur est précisément ce qui a été loi pour l'artiste alors qu'il formait l'œuvre ; et c'est précisément parce que la forme formante a guidé l'artiste qu'elle peut encore guider le lecteur. Comme forme formante, l'œuvre est loi non seulement pour le processus qui la produit mais pour le processus qui l'interprète*<sup>70</sup>.

Pouvons-nous dire que nous avons soldé les comptes avec la création, et aussi avec la réception, qui se révèle son complément ? L'idée de l'œuvre qui se fait d'elle-même est, dans tous les cas, quelque chose que j'ai eu la chance d'investir moi-même dans l'aventure créative et que j'ai expérimenté dans des moments de rare transcendance. N'est-ce pas peut-être quelque chose qui rappelle curieusement aussi les discours « natifs » de la tradition du jazz et du rock sur le groove, qui vient à se réaliser par les musiciens, mais pour après « flotter » de sa propre vie ? Nous pouvons alors seulement dire que nous ne pouvons nier que la subjectivité du PAT, le niveau neutre redécouvert dans la transcription *etmique*, la norme de l'œuvre comme forme formante, éclairent le faire de la formativité et de l'interprétation – que l'on peut appeler simplement « analyse musicale » – à travers un projet à l'attrait extraordinaire, car il illumine et donne un sens, contrairement aux dérives anomiques et tous les résidus accumulés, pour ne pas dire désormais ignominieusement ennuyeux de *l'anything goes*, pour s'implémenter dans le signe et dans le jeu gai et intelligent de la liberté.

Vincenzo Caporaletti

[vincenzo.caporaletti@unimc.it](mailto:vincenzo.caporaletti@unimc.it)

Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici

Conservatorio di Musica "S. Cecilia" – Roma

*Traduction de l'italien Laurent Cugny*

---

<sup>70</sup> Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. Gilles Thiberghien, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2007 (*Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988), p. 259-260.



## Bibliographie

- ADORNO, Th. Wiesengrund, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Roma, Castelvecchi, 2012.
- AROM, Simha, *La trascrizione*, in T. Magrini (sous la direction de), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002.
- BARTHES, Roland, *The death of the Author*, in Id., *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1936.
- BOHLMAN, Philip V., « Musicology as a Political Act », *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-36.
- BORN, Georgina, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAPORALETTI, Vincenzo, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (sous la direction de) *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1200, p. 77-112.
- *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
- *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CLARKE, Eric & COOK, Nicholas (sous la direction de), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, 2004.
- COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (sous la direction de), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.
- CUGNY, Laurent, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.
- DAVIDSON, Donald, *The Second Person*, in Id., *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- « A Nice Derangement of Epitaphs », in E. LePore (sous la direction de), *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476.
- DENORA, Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- « Musical Practice and Social Structure: A Toolkit », in E. Clarke e N. Cook (sous la direction de) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ELLINGSON, Ter, « Notation », in Helen Myers, (ed), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, pp. 153-164.
- EPSTEIN, David, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979.
- FELD, Steven, « Sound Structure as Social Structure » *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1994.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (éd. révisée 2007).
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, New York-London, Phaidon, 1960.

- GOODMAN, Nelson, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.
- HABERMAS, Jürgen, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.  
— *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, (1957) 1991.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965.
- IMBERTY, Michel : « Langage, musique et cognition : quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110.
- JASPERS, Karl, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950.  
— *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- KEIL, Charles, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.
- KOYRE, Alexandre, *Du monde de l'« à peu près » à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.  
— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964.  
— « Definition of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'. A Theoretical-Historical perspective », *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204.
- PETÓFI, János Sándor, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*, EUM, Macerata, 2007.
- SEEGER, Charles, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.
- ŠKLOVSKIJ, Victor, « Art as Technique », in J. Rivkin, M. Ryan (sous la direction de), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1917 (1998).