

Une courte introduction à la Théorie des musiques audiotactiles

En 2009, je publiai *Analyser le jazz*, prolongement d'une thèse de doctorat que j'avais présentée huit ans plus à l'Université Paris-Sorbonne. Cet ouvrage propose un tour d'horizon des problèmes posés par l'acte évoqué dans le titre, vu au prisme d'une pratique (musicale et pédagogique, ayant également enseigné cette musique dans une école de jazz pendant une autre dizaine d'années). Ce faisant, je me situais dans une perspective classique de l'analyse, prenant appui sur un texte. Texte certes différent de celui de la musique d'écriture – la partition – à redéfinir donc dans sa nature et ses contours, mais texte tout de même. L'analyse paramétrique (mélodie, rythme, harmonie, forme) y prend toute sa part, au côté d'autres réflexions sur la structuration de l'œuvre, la composition, l'arrangement, etc., toutes notions s'appuyant sur celle, première, de texte. De la même façon, la réflexion sur les méthodes d'analyse y occupe une large place, et il s'agit bien de méthodes d'analyse textuelles.

C'est finalement sur la question du médium que se sont instillés les germes d'une évolution future de cette position. En régime d'écriture, si le texte pose, là comme ailleurs, un grand nombre de questions (en particulier sur son degré de prescription et la marge laissée à l'interprétation), son identification est relativement consensuelle : le texte de la musique d'écriture est (ou est consigné sur) la partition (sous des formes par ailleurs extrêmement variées). C'est même l'existence de ce médium qui définit le régime. Il apparaît tout de suite qu'il ne peut en aller de même pour une musique comme le jazz (et d'autres, mais on se tiendra à celle-ci pour plus de clarté), ce qui l'a fait d'emblée ranger dans la catégorie de l'oralité (on verra plus loin que ce classement est largement problématique). Si, pour le jazz, on choisit d'analyser une œuvre (terme lui-même souvent récusé, à tort selon moi¹), il convient évidemment, une fois qu'il a été circonscrit, d'en définir la matière, c'est-à-dire de déterminer ce qui en constitue le texte. La différence majeure par rapport au régime d'écriture est que cette matière se présente nécessairement sous forme de son, en l'occurrence enregistré, et non de signes consignés sur une partition. Mais il apparaît qu'il est malaisé, voire impossible, de se livrer à un processus d'analyse sans en passer par une représentation du son. C'est la question bien connue de la transcription², processus loin d'être transparent et sur lequel se sont focalisées bon nombre de critiques. La plus répandue d'entre elles consiste à mettre en évidence le fait que tout, dans une réalité sonore existante, ne peut être noté, et même que l'essentiel de ce qui fait qu'une musique est ce qu'elle est, le plus souvent, ne peut l'être. La transcription serait alors un acte vain parce que desséchant (on a plus souvent utilisé la métaphore de la congélation), ne retenant que l'accessoire, l'inessentiel. La seconde critique, accompagnant souvent la première, est que le transcripteur-analyste procède est

Je m'employai dans *Analyser le jazz* à réfuter ces deux thèses. D'abord en avançant que l'absence principale de représentation (graphique) empêchait pratiquement tout

Commenté [A1]: Soutenue

Commenté [A2]: tôt

Commenté [A3]: mal dit

Commenté [A4]: ??

¹ Voir *infra* note 25.

² On parle bien ici de transcription graphique, d'un donné sonore sur un support graphique. Ce sens est différent de celui en cours dans le régime d'écriture où la transcription est le plus souvent la transposition d'une œuvre dans une instrumentation différente.

processus d'analyse (ou la confinait à des observations plus ou moins superficielles). Ensuite en montrant que la présence d'une transcription n'empêchait en rien d'explorer aussi le non-notable, enfin que tout analyste raisonnable savait parfaitement que, non seulement la transcription n'était pas l'objet réel (et ne le devenait pas plus), qu'il n'était même pas l'équivalent d'une photographie, mais bien plutôt d'un schéma³, c'est-à-dire le produit d'une simplification, retenant certains traits pour en ignorer délibérément d'autres. Contrairement à ce que l'on entend souvent, la transcription n'est pas une description, opérée de façon plus ou moins transparente, donc neutre, mais bien le premier stade d'un processus analytique, fondé sur des principes d'abstraction et des options bel et bien analytiques⁴. Pour cette démonstration, j'examinai un certain nombre de textes portant cette double critique à divers titres⁵. Dans ce corpus, deux essais se détachaient par le fait qu'ils l'inscrivaient dans des perspectives plus générales. Le premier, paru en 1966, de Charles Keil, enfourchait le cheval de bataille du graphocentrisme. Sans que l'on sache exactement si les pratiques incriminées étaient musicales ou musicologiques, il présentait un tableau très tranché, pour ne pas dire manichéen, opposant une pratique d'écriture tout entière marquée par le discontinu, la rigidité, la fixation, à une autre privilégiant le continu, la souplesse, l'évanescence. Dans une allusion explicite à l'ouvrage de Leonard Meyer de 1956⁶, la première se voyait résumée par la formule « signification incorporée » (*embodied meaning*), la seconde par « sensation engendrée » (*engendered feeling*). Le manichéisme de la présentation prêtait le flanc à un démontage relativement aisé, mettant en avant le caractère très relatif de chacune des oppositions relevées. Il n'en restait pas moins que, au-delà de ce défaut, le texte pointait un problème bien réel dont je sentais la pertinence, mais que je choisis alors de ne pas affronter.

L'autre texte, de 1996, est signé George Lewis⁷ et introduit les notions largement utilisées par la suite d'« eurologique » et d'« afrologique ». Dans une optique différente mais parallèle, l'auteur met en regard deux pratiques d'improvisation, ou tout du moins deux programmes d'introduction de l'indétermination dans la production musicale. L'un, dans la musique savante d'écriture, tournant autour des problématiques d'œuvre ouverte, d'aléatoire, d'indétermination relative du processus prescriptif de la partition, en particulier dans les années 1960 avec des compositeurs comme John Cage, Luciano Berio ou Pierre Boulez. L'autre, propre au jazz et à certaines musiques afro-américaines, fondée sur de tout autres principes dont la caractéristique principale est d'ignorer la suprématie prescriptive du compositeur et au-delà la coupure compositeur - interprète elle-même. Cette différence essentielle est rapportée par l'auteur à des logiques issues de pratiques et d'héritages culturels, occidentaux pour les premiers, d'origine africaine pour les autres, d'où les termes « eurologique » et « afrologique ». Ce sont les biais de cet arrimage impliqué par l'approche culturaliste que je choisis dans *Analyser le jazz* comme angle pour une critique de cette présentation. Mais là encore, je percevais bien qu'au-delà de cette possible faiblesse, un enjeu plus large se manifestait de façon sous-jacente.

Dans les deux cas (Keil et Lewis), il peut être rapporté à la question du texte. En effet, le point commun entre les critiques de l'un et de l'autre visent bien ce nœud textuel : des pratiques différentes – le jazz et les musiques non écrites non traditionnelles, *grosso modo* ce que l'on subsume sous la catégorie « musiques populaires » d'un côté, la musique savante d'écriture de l'autre, dans ses versions de plus grande prescriptivité, c'est-à-dire à partir du

Commenté [A5]: l'enjeu ?

³ Cette métaphore de la photographie et du schéma a été proposée par Simha Arom à propos de ce même objet, mais dans le cadre de la recherche ethnomusicologique. [Réf](#)

⁴ C'est particulièrement vrai pour la notation des rythmes et des formes, plus que des hauteurs.

⁵ Notamment de John Brownell et d'Amiri Baraka (voir Cugny 2009, p. 349-363).

⁶ Meyer 1956.

⁷ Lewis 1996.

milieu du XIX^e siècle environ⁸ – sont abordées chacune avec une idée unique du texte, ce qui fausse leur appréhension. Le problème n'est pas tant que dans les premières, l'analyse du texte est médiée par une partition, comme a pu le croire une critique frontale de la transcription telle que je la critiquais moi-même en retour, mais le fait que la partition issue de la transcription procède d'une conception réductrice du texte, même si ses auteurs restent conscients des limites de l'exercice.

Commenté [A6]: bizarre, l'exposant

De quoi s'agit-il alors ? Que manque-t-il fondamentalement à cette représentation du contenu musical ? Pour schématiser, on peut dire que la transcription (et plus généralement la notation) réussit raisonnablement bien à identifier les variables discrètes, le discontinu, mais beaucoup moins le continu. Relativement peu de problèmes donc pour décrire les hauteurs systématiquement discrétisées (par le tempérament égal par exemple), le contenu des rythmes (le mètre, les figures rythmiques), les articulations formelles⁹. Grande difficulté en revanche à appréhender des variations de hauteur continues, la qualité rythmique (le swing, le groove, toutes ces notions comme il en existe dans toutes les musiques, se référant à une qualité du rythme, voire à son esprit), les variations de tempo ou d'intensité, les flux en tous genres. Les squelettes sont ainsi assez bien représentés par une opération de type radiographique, la chair l'est moins, le mouvement encore moins. Ce n'est donc pas la notion de texte en soi qui doit être mise au rancart mais une conception particulière du texte. Dans les musiques non notées qui nous intéressent particulièrement, il existe bien des textes musicaux, mais ils ne peuvent se réduire à du discrétisé, plus facilement notable. La notation *a posteriori* de ces musiques – descriptive et non prescriptive (sauf exception), disposition par laquelle elle ne peut prétendre au statut de support de l'œuvre – est légitime mais elle est fondamentalement partielle et partiale. Cette infirmité congénitale identifiée, le problème est évidemment de repérer ce que cette approche et son outil, la transcription, manquent. On notera au passage que ce n'est pas la pertinence même de l'exercice analytique qui est visé ici – comme en ont trop facilement conclu de nombreux porteurs de cette critique – mais bien certains de ses présupposés.

Commenté [A7]: mal dit

Commenté [A8]: ,

Il me fallut attendre plusieurs années, au cours desquelles je travaillais avec ce « secret » dans un coin reculé de ma conscience de recherche, pour pouvoir l'aborder avec de nouveaux outils (et un espoir nouveau), lesquels me furent apportés par la rencontre avec la Théorie des musiques audiotactiles (TMA) de Vincenzo Caporaletti, vers 2014.

Commenté [A9]: chercheur

Commenté [A10]: nouvel

Commenté [A11]: de

Il est très malaisé de résumer une théorie aux multiples implications en quelques lignes. Le mieux est de se référer aux textes de son auteur¹⁰. Pour un résumé condensé, on évoquera ici les prémisses fondamentales ainsi que trois des notions principales. Dans son article consacré à sa théorie, publié dans le numéro 1 de la *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Caporaletti indique :

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 formalisée n'ont-elles pas pris en compte la particularité

⁸ Bien, encore une fois, que cette précision ne soient pas apportée par l'auteur.

⁹ Quoique, même dans ces domaines de prédilection, de nombreuses difficultés se présentent, qui peuvent parfois mener à des erreurs significatives (voir Cugny 2009, p. 91-94)

¹⁰ Voir par exemple Caporaletti 2005, 2012 et 2014

formative et énergétique de cette dimension que dans le jazz et le rock on appelle le « groove » ?¹¹

Bien entendu, cette théorie ne peut se réduire à cette interrogation, mais la question constitue en effet un bon point d'entrée en identifiant, à travers le « groove », l'un des éléments fondamentaux, dans les musiques qui le manifestent, de ce qui précisément n'est pas notable parce que non discrétisable et non (ou très difficilement) « visible à l'œil nu ». Mais ce qui importe ici n'est pas seulement de pointer un tel élément avant certainement d'en trouver d'autres, c'est plutôt la mention de la « particularité formative et énergétique » de celui-ci. Il ne s'agit donc pas d'une démarche purement descriptive, esthétique, pour laquelle l'enjeu est d'identifier *a posteriori* tous les composants d'un donné musical et de les articuler de façon conforme, en d'autres termes de produire une meilleure analyse. C'est une visée plus poétique, visant à comprendre comment un élément comme par exemple le groove n'est pas seulement un résultat mais un moteur. D'où l'importance des notions de « formativité »¹² et d'énergie. L'un des premiers résultats est de reposer en des termes nouveaux la très ancienne polémique – dans la discussion des musiques non notées – entre le processus et le produit. Une critique de l'occidentalocentrisme et de son bras armé, le graphocentrisme, a été tentée de privilégier le premier terme, jusqu'à parfois nier la pertinence même du second. Ainsi, c'est le « processus » qui serait important, le « produit » ne méritant que peu d'attention, voire se voyant nié dans son existence même¹³.

L'approche que nous examinons ici procède elle aussi à un déplacement de l'attention vers le processus mais en tant précisément qu'il est producteur d'un résultat (un produit) et non pur geste de production. Dans notre exemple, le groove est bien un résultat, mais il est en effet un composant essentiel que l'on appréhendra d'autant mieux que l'on comprendra, non seulement comment il est produit, mais l'ensemble du processus de production, dans lequel il joue un rôle déterminant. Ce caractère de relation réciproque et nécessaire entre processus et produit, particulièrement dans des musiques où n'existe pas la séparation compositeur-interprète et le report temporel qu'elle impose entre composition et performance, découle directement de la conception pareysonienne de la formativité que le philosophe décrit comme le lien entre « forme formante » et « forme formée »¹⁴. Caporaletti rappelle ainsi :

Commenté [A12]: .

¹¹ <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

¹² Cette notion est empruntée au philosophe italien Luigi Pareyson, lequel la définit ainsi : « En tant qu'opération spécifique des artistes, l'art ne peut que résulter de l'accentuation intentionnelle et programmatique d'une activité présente dans l'expérience humaine tout entière, et qui accompagne, ou mieux, qui constitue chaque manifestation du "pouvoir opéral" humain. Cette activité, qui est généralement inhérente à toute l'expérience, et qui, si opportunément spécifiée, constitue ce que nous appelons art au sens propre, est la "formativité", c'est-à-dire un certain "faire" qui, tout en faisant, invente la "façon de faire", une production qui est, en même temps et indissociablement, invention. Tous les aspects du "pouvoir opéral" humain, des plus simples aux plus complexes, ont un caractère, irréductible et essentiel, de formativité. Les activités humaines ne peuvent s'exercer qu'en se concrétisant en opération, c'est-à-dire en mouvements destinés à culminer en œuvres ; mais c'est seulement en se faisant forme que l'œuvre devient telle, dans sa réalité individuelle et unique, désormais détachée de son auteur, et vivant de sa propre vie, contenue dans l'indivisible unité de sa cohérence, ouverte à la reconnaissance de sa valeur et capable de l'exiger et de l'obtenir. Aucune activité n'est œuvre si elle n'est pas aussi former, et il n'y a pas d'œuvre réussie qui ne soit forme » (Pareyson 2007, p. 32).

¹³ Voir par exemple Brownell 1994.

¹⁴ « Si telle est la nature du processus artistique, il faudra dire que la forme existe non seulement comme formée au terme de la production, mais agit déjà en tant que formante pendant la production. La forme est active avant même d'exister ; elle est pressante et propulsive avant même d'être conclusive et satisfaisante ; toute en mouvement avant même de camper sur ses propres bases, rassemblée autour de son propre centre. Ainsi pendant le processus de sa production, la forme existe et n'existe pas : elle n'existe pas puisque, en tant que formée, elle n'existera qu'une fois le processus achevé ; elle existe puisque, en tant que formante, elle agit dès que le processus a commencé. Mais la forme formante n'est pas non plus quelque chose de différent de la forme formée, car sa présence dans le processus n'est pas comme la présence de la finalité dans une action qui veut

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, comme le fait l'implémentation des *schèmes de relation d'ordre*, 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*. 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 homologuée dans la sphère pure de l'abstraction¹⁵.

Ce préalable débouche sur la première des trois notions fondamentales de la TMA, le « processus audiotactile », défini de la façon suivante :

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 psychophysique 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) et des systèmes exosomatiques de codification textuelle (comme la notation), en les évoquant sous la juridiction propre « formative d'expérience »¹⁶.

atteindre un but : si la valeur d'une telle action réside dans son adéquation à la finalité préétablie, la valeur de la forme consiste au contraire dans son adéquation à elle-même. Et, effectivement, la formation réussit, lorsqu'elle réussit, et il n'y a d'autre critère pour en évaluer le résultat que celui de la réussite. C'est seulement une fois que l'œuvre est accomplie que l'on voit comment le processus a été orienté par son propre résultat à venir » (Pareyson 2007, p. 90-91).

¹⁵ <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>. Les notions de « schèmes de relation d'ordre » et de « schèmes d'ordre » sont empruntées à Michel Imberty (Imberty, p. 103). Concernant la dernière phrase de cette citation, de nombreux auteurs ont déjà opéré des observations similaires, notamment Eric Clarke dans une critique d'une approche psychologue du son : « *As others have pointed out [...] empirical work in the psychology of music has tended rather uncritically to assume the reality of musical entities (such as the note, for example) which may be derived from particular notational and analytical practices. That notation in turn may reflect the preoccupations or needs of composers and performers, but not the experiences of listeners* » (Clarke 2005, p. 197).

¹⁶ Caporaletti, *ibid*.

Comme on le voit, l'accent est mis d'emblée sur des modalités pratiques et cognitives constitutives des différents régimes de production de la musique. Le régime d'écriture est caractérisé par la coupure compositeur-interprète et la partition graphique comme objet de la médiation et de la négociation entre les différents acteurs (compositeur, interprètes, éventuellement chef d'orchestre). Ce dispositif implique la mobilisation du sens de la vue dans toutes ses implications cognitives et représentationnelles, par exemple temporelles (possibilité de lire en avance, à rebours, etc.), mais surtout taxinomique : la notation opère un découpage (des hauteurs et des durées dans le cas de la musique) et par là procède à une discrétisation en l'instituant en amont de la production sonore. Les musiques faisant l'économie de la notation (celles que l'on avait jusqu'ici regroupées sous la catégorie de l'oralité) ne sont pas exposées à ce préalable impliqué par le modèle « visif » évoqué par l'auteur. Elles lui substituent des médiations sensorielles auditives – l'écoute en temps réel au moment de la production sonore – et tactiles (on aurait pu dire aussi somatiques), en mobilisant le corps percevant et agissant (l'intériorisation de la situation de production, notamment au niveau rythmique, le geste instrumental, etc.) lui aussi en temps réel au cours de cette même production, que ce soit dans ces phases de préparation (les répétitions) ou de finalisation (le concert, l'enregistrement)¹⁷. La distinction entre cette médiation cognitive dite désormais « audiotactile » et la médiation « visuelle » est au fondement de la théorie, laquelle s'emploie à identifier toutes les conséquences de cette différence initiale, qu'elles soient formatives, culturelles, anthropologiques, cognitives ou autres.

L'absence d'un texte préalable noté¹⁸ porté à la connaissance de l'interprète *via* la partition pose la question des modalités de création de la musique, qu'il devient alors impossible de résumer à la question de l'interprétation. C'est ainsi que l'on fait le plus souvent appel à la notion d'improvisation, laquelle se révèle elle aussi problématique à plus d'un titre. Caporaletti propose de privilégier plutôt la notion d'*extemporisation*, deuxième des trois prémisses présentées dans ce résumé. Elle concerne toutes les situations intermédiaires entre, d'une part l'improvisation absolue, refusant *a priori* toute forme de pré-fixé, de pré-formé, de préméditation de quelque ordre que ce soit, et de l'autre l'interprétation, supposant un texte préalable contraignant. La situation d'*extemporisation* est typiquement exemplifiée par l'improvisation jazz à partir d'un thème écrit et d'un enchaînement harmonique déterminé. Il existe bien un pré-texte (le « thème »¹⁹), mais sa prescriptivité, son degré d'autorité, sont moindres que celle de la partition de l'œuvre de régime d'écriture.

Le terme lui-même a parfois été contesté puisqu'en anglais « *extemporization* » est quasiment synonyme d'improvisation. Pourtant, si l'on consulte quelque peu aléatoirement un corpus d'une dizaine de citations incluant le terme *extemporization*, on se rend compte que dans la très grande majorité des cas, un référent est évoqué, c'est-à-dire un élément, d'un ordre ou un autre, préexistant à la performance extemporisée et lui servant de pré-texte. Dans cette configuration, le terme « improvisation » doit être réservé au cas-limite d'une pratique de production écartant toute forme de préméditation. Ce qui correspond au programme de l'improvisation dite libre ou non-idiomatique²⁰. Par rapport à la peut-être fausse querelle du processus et du produit, la confrontation entre les deux notions pourrait s'envisager sous un angle différent : l'improvisation se concentrant sur le geste musical en lui-même et sa nature

Commenté [A13]: ,

¹⁷ Il est bien évident que des partitions sont souvent utilisées dans certaines des musiques audiotactiles, de même que les aspects somatiques sont présents au moment de l'interprétation (et peut-être avant) dans les musiques d'écriture. Mais on parle ici de ce qui distingue fondamentalement les régimes musicaux. On y revient plus loin avec la notion de « subsomption médiologique ».

¹⁸ Voir la note précédente.

¹⁹ Ce que j'ai appelé la « composition pour le jazz » dans *Analyser le jazz* (Cugny 2009, p. 101).

²⁰ Lesquelles sont en réalité deux notions fondamentalement différentes, mais ce n'est pas le lieu ici d'en discuter.

profonde²¹, l'improvisation correspondant plutôt au rapport avec ses référents, les prétextes, mais aussi les savoirs et compétences musicaux²².

L'improvisation ainsi comprise revient à accréditer l'idée du « modèle », avancée par l'ethnomusicologie²³. Les performeurs ne sont plus des interprètes s'appuyant sur un texte noté transmis par la partition, mais pour autant, ils ne sont pas dans la position de l'improvisation libre sans aucune espèce de texte préalable. Ils se réfèrent à des « modèles » de forme et de nature très variées, au caractère prescriptif lui aussi variable, du plus ou moins contraignant. Ces modèles se combinent à des ensembles de règles pour constituer des contextes dans lesquels les performances peuvent se déployer, toujours différentes, mais toujours produites par ces contextes, potentiellement porteurs en eux-mêmes de toutes ces occurrences. Cette opposition dans la nature et la fonction du texte signe la différence désormais bien connue entre régime d'écriture et régime d'oralité. Une musique comme le jazz, fonctionnant apparemment sans le secours de la notation s'est ainsi vue naturellement rattachée à la situation de l'oralité décrite de cette façon.

C'est à ce point qu'intervient la troisième notion fondamentale de la TMA désignée comme « codification néo-auratique ». Ce néologisme ne désigne en réalité rien d'autre que l'enregistrement phonographique mais en mettant l'accent sur les fonctions de fixation et de référence de celui-ci. L'enregistrement retient sous forme sonore une musique après que son dernier son s'est éteint et en permet ainsi la persistance et la mémoire, y compris quand ses producteurs eux-mêmes ont disparu. C'est son aspect documentaire. Par ailleurs, il en fixe tous les aspects, sonores, timbriques, rythmiques, agogiques, articulatoires, etc. Là où la notation graphique, dans le régime d'écriture, est une fixation *a priori* (avant la production du son), prescriptive et translittérale (du son figuré par du signe graphique), l'enregistrement mécanique est une codification *a posteriori*, descriptive et homolittérale (du son transcrit par du son) pour un produit dont, paradoxalement, le degré de fixation est bien plus élevé que dans le cas de la notation graphique, de la musique « écrite ». Ainsi se justifie le terme de « codification » puisqu'il s'agit bien d'un procédé de codage – analogique ou numérique selon la technologie – et non d'une notation. L'expression « néo-auratique » qui lui est accolée, fait bien sûr référence à la perte de l'aura de l'œuvre que Walter Benjamin craignait de voir se produire par la démultiplication quantitative d'instanciations défigurées et par là dévalorisées d'une œuvre existant en entier en amont. C'est l'inverse qui se produit avec le disque phonographique. Celui-ci retient tout (ou presque) de la manifestation sonore. Les questionnements de la « Performance historiquement informée » sont ici sans objet puisque le disque fixe non seulement les notes et les rythmes, mais encore l'ornementation, la sonorité, le phrasé, l'articulation, le flux temporel, l'intensité rythmique, en somme tout ce qui ne peut être figuré par la notation et se voit re-présenté par l'interprétation. L'aura de l'œuvre se déplace alors naturellement du manuscrit autographe vers l'enregistrement aux exemplaires multipliés. Tout Miles Davis est bien conservé dans chacun de ses enregistrements, là où Mozart nous laisse autant de questions que de manuscrits.

La phonographie est ainsi ce qui sépare les musiques audiotactiles de celles d'oralité. Celle-ci (dans sa version pure) ne retient rien ailleurs que dans la mémoire des performeurs, mémoire transmissible uniquement par la co-présence dans le monde réel, physique. Le disciple n'a pas d'autre choix que d'être face au maître pour en recueillir la leçon²⁴. Nul

Commenté [A14]: .

²¹ C'est ce qui semble ressortir de la nombreuse littérature récente sur la question, notamment Rousselot 2012, Canonne 2014, Saladin 2014. Dans Caporaletti, Cugny, Givan 2016, p. 20-21, j'ai proposé une typologie des approches de la notion que l'on peut synthétiser à partir de ces lectures.

²² Voir les travaux de Jeff Pressing et leur commentaire dans Cugny 2009, p. 134-141.

²³ Voir par exemple Lortat-Jacob 1987.

²⁴ Il est bien entendu que la phonographie a changé les choses aussi dans ce domaine. Mais on en reste ici aux principes et aux situations originelles.

besoin en revanche d'avoir côtoyé Louis Armstrong pour en recueillir une personnification musicale incarnée dans le son sortant des haut-parleurs, dans le but de s'en inspirer, de l'imiter, de le copier, de le comprendre ou simplement de l'apprécier.

Ces quelques principes aboutissent à l'identification d'un troisième régime, qu'on appellera d'audiotactilité (ou parfois phonographique) venant s'ajouter aux précédents régimes respectivement d'écriture et d'oralité, et permettent surtout d'échapper à cette unique alternative de classement des régimes de production de la musique, incapable de rendre compte d'un régime tiers qui, d'un côté ne place pas la notation *a priori* à la racine de son fonctionnement, et de l'autre intègre la phonographie non seulement comme un moyen commode de fixation documentaire, mémorielle, *a posteriori*, mais en fait un instrument dynamique dans le régime. On ajoutera (ce que ne fait pas la TMA) un quatrième régime de production, celui de l'improvisation libre.

	<i>Musiques d'écriture</i>	<i>Musiques d'oralité</i>	<i>Musiques d'audiotactilité</i>	<i>Musiques d'improvisation</i>
Processus de création	composition	performance	performance	performance
Mode d'effectuation sonore	interprétation	extemporisation	extemporisation	improvisation
Médium cognitif	visif	audiotactile	audiotactile	audiotactile
Statut de la phonographie	externe	externe	interne	externe
Moment de fixation de l'œuvre	a priori (partition)	-	a posteriori (disque)	-

- **Processus de création.** L'acte de création de l'œuvre²⁵ est :
 - la composition dans le cas des musiques écrites, en amont de la production sonore ;
 - la performance dans les trois autres cas où la production de l'œuvre est concomitante de celle du son.
- **Mode d'effectuation sonore.** La modalité d'effectuation sonore de l'œuvre :
 - s'apparente à un processus d'interprétation (d'un texte pré-fixé contraignant) pour les musiques d'écriture ;
 - relève de l'extemporisation pour les musiques d'oralité et audiotactiles (présence de modèles moins – ou différemment – contraignants que le texte de la composition dans les musiques d'écriture) ; d'improvisation dans les musiques du même nom (absence de pré-fixé).
- **Médium cognitif.** La médiation cognitive est :
 - visuelle pour les musiques d'écriture ;
 - audiotactile dans les trois autres cas.
- **Statut de la phonographie.**
 - Dans le cas des musiques d'écriture et d'oralité, l'enregistrement phonographique n'est nécessaire ni à la réalisation, ni à la transmission des productions musicales

²⁵ La notion d'œuvre est bien sûr hautement problématique et, à ce titre, s'est vue amplement discutée dans les périodes récentes. Ne pouvant ici entrer dans cette discussion, on l'utilise néanmoins pour la commodité de l'exposé, faute d'un concept plus adapté.

(ces deux régimes musicaux existaient d'ailleurs bien avant l'invention de la phonographique). Cette transmission s'opère par la partition pour les premières, par l'oralité pour les secondes. L'enregistrement n'est pas plus nécessaire pour le régime d'improvisation mais la question de la transmission pose un problème particulier. L'improvisation libre se conçoit en principe *hic et nunc*. Il faut être physiquement présent lors de sa production pour y accéder (cas semblable à celui de l'oralité), ce qui interdit en principe toute forme de transmission autre qu'orale. Sans même parler de transcription graphique, la transcription phonographique est elle-même également problématique en regard du principe même de l'improvisation libre²⁶ (ce qui n'empêche pas toutefois que, dans la pratique, des enregistrements soient publiés).

- Seules les musiques audiotactiles intègrent la phonographie à leur système, pas seulement pour la transmission. Il est bien évident qu'une œuvre de jazz, de rock, de pop, jouée par exemple en public, existe, artistiquement et esthétiquement, même si elle n'est pas enregistrée. Mais dans ce cas elle est perdue et ne peut plus être, non seulement réécoutée, mais analysée autrement que par la mémoire des personnes présentes lors de la performance, ce qui revient à dire qu'à très court terme, l'analyse, et plus simplement la persistance, sont exclues par le fait même de l'impossibilité de la répétabilité. L'œuvre n'est inscrite nulle part et est de la sorte vouée à la disparition pure et simple autrement que comme un souvenir.
- *Moment de fixation de l'œuvre*. L'œuvre est fixée :
 - *a priori*, c'est-à-dire avant la production du son dans les musiques d'écriture ;
 - *a posteriori*, c'est-à-dire après (en réalité simultanément à) la production du son dans les musiques audiotactiles ;
 - les deux autres régimes peuvent en principe faire l'économie d'un processus de fixation. En réalité, dans le cas de l'oralité, la constitution de modèles peut s'assimiler à un processus de fixation, mais il est d'ordre cognitif et ne produit pas d'objets physiques comme le sont la partition ou le support enregistré. Il est donc impossible d'accéder à ce modèle *per se*, puisqu'il ne se manifeste que dans des instanciations individuées réalisées par les personnes qui connaissent le modèle et sont capables de le réaliser.

En abscisse du tableau on évoque des « musiques » et non des « régimes ». La tentation est grande d'attribuer un des quatre régimes à chacune des musiques telles qu'elles se présentent à nous, réellement, dans le monde. Les choses sont évidemment plus complexes et l'on peut avancer deux arguments pour cette préférence. Le premier, synchronique, est celui qu'on appellera, à la suite de Nicolas Meeüs, les « faces »²⁷. Il paraît évident que la musique savante occidentale de la deuxième moitié du XIX^e siècle et de la première du XX^e s'enracine de plain-pied dans le régime d'écriture, que les musiques pygmées étudiées par Simha Arom dans les années 1960 le sont tout autant dans l'oralité, que le jazz *mainstream* des années 1950 relève tout entier d'un régime d'audiotactilité et que les improvisations de Derek Bailey sont bien des improvisations « libres ». Mais il est tout aussi évident que la première manifeste des faces d'oralité (dans les moments de l'interprétation et de la transmission didactique, mais peut-être aussi dans celui de la composition) et d'audiotactilité (voir par exemple les problématiques d'enregistrement constructif²⁸ posées par Glenn Gould

²⁶ Voir par exemple Bailey 2003, Rousselot 2012, Canonne 2014, Saladin 2014.

²⁷ Meeüs 1991.

²⁸ Les possibilités de manipulation de l'enregistrement initial offertes par ce que l'on appelle le plus souvent la post-production (ou la CNA secondaire, dans le langage de la TMA), c'est-à-dire l'ensemble des opérations de

dès les années 1970). Les musiques des Pygmées ou d'autres parmi la multitude des musiques traditionnelles relevant de l'oralité ont pu intégrer des problématiques d'écriture et peut-être de notation. S'il y a peu de chances pour que la phonographie ait tenu un rôle dans l'élaboration de cette musique, qui peut dire l'influence qu'auront pu avoir les célèbres séances d'enregistrements à visée analytique de Simha Arom sur l'évolution de sa pratique ? Quant au jazz, la présence de partitions dès le proto-jazz, présence jamais démentie par la suite, suffirait à empêcher tout doute quand à la présence forte d'une face d'écriture. Celle de l'oralité n'est pas à démontrer, à tel point qu'on a pu sans trop de problème considérer pendant longtemps que cette musique relevait d'un régime d'oralité. Enfin, les improvisations de Derek Bailey et de multiples autres improvisateurs « libres » ont été souvent enregistrées, avec tous les effets rétroactifs imaginables.

Mais un deuxième niveau, diachronique cette fois, témoigne de la porosité des régimes de production, concernant cette fois leur évolution dans le temps. Si une historiographie eurocentrique du XIX^e siècle a pu faire croire que le régime d'écriture était premier (et surtout unique, à tel point qu'il n'était même pas besoin de le qualifier ni de l'analyser comme tel), il semble pourtant évident que l'oralité constitue l'origine de toute musique, quelle que soit la datation de la notation musicale que l'on choisisse pour chacune des musiques qui en ont fait leur médium privilégié. Quant à l'audiotactilité, dans la mesure où il est dépourvu de sens de parler de phonographie avant au plus tôt les années 1870, il s'agit nécessairement d'un régime émergent, et ce très tardivement dans l'histoire de la musique. Si donc, l'on admet que chaque musique manifeste des faces d'au moins trois des quatre régimes, il n'en reste pas moins que toutes relèvent, médiologiquement, d'un seulement d'entre eux. C'est ce que la TMA désigne sous l'expression de « subsomption médiologique », dans la mesure où la théorie met le fonctionnement cognitif (visif ou audiotactile) impliqué par chaque type de médiation (notation, oralité, phonographie) au centre de sa doctrine. Glenn Gould peut bien utiliser l'enregistrement de façon constructive, un jeune pianiste peut bien s'imprégner du son et du phrasé de Glenn Gould à partir des mêmes enregistrements, ainsi qu'écouter et regarder intensément son professeur pour interioriser un flux rythmique ou la corporalité du geste, il n'en reste pas moins que la musique jouée relève de la visualité avec des notes et des rythmes d'abord notés puis vus et lus²⁹. Les interprètes d'un quatuor à cordes de Beethoven peuvent bien adapter les uns par rapport aux autres leur rythmique, leur agogique, leur sonorité en permanence au cours de la performance, la négociation se fait bien est s'est bien faite en amont sur la base d'une partition et de la représentation visuelle qu'elle infère. Un pianiste de jazz peut bien se servir de la partition d'une composition originale du leader d'un groupe dans lequel il est *sideman*, les chances sont faibles pour que cette partition soit entièrement prescriptive et grandes pour que ce leader-compositeur délivre oralement certaines indications quant à la façon de jouer cette composition. Ce même pianiste peut aussi utiliser une partition issue du *Real Book*³⁰ pour apprendre plus vite un standard de lui inconnu, il n'en reste pas moins que cette partition est peu prescriptive et surtout que s'il a appris le jazz uniquement de cette façon, sans jamais avoir écouté de disques, sans jamais avoir reproduit à l'oreille ce qui peut s'extraire de ces mêmes disques, il y a peu de chances qu'il puisse même se définir

Commenté [A15]: seulement

Commenté [A16]: et s'est

mixage, traitement du son, montage, re-recording, échantillonnage, etc., ont amené à créer la notion d'« enregistrement constructif » pour désigner le processus et le résultat de ces opérations, par opposition à l'« enregistrement non constructif » (ou CNA primaire) pour le cas d'un enregistrement brut, non retouché.

²⁹ Un professeur d'arrangement dont j'avais suivi les cours disait à ses élèves qu'il transcrivait depuis l'enregistrement des fragments du *Sacre du printemps* « pour le plaisir ». Peut-on imaginer ce que seraient les analyses de cette œuvre si tous ses analystes avaient dû en passer par une transcription opérée par eux-mêmes à partir d'un enregistrement ? Il s'agit évidemment d'une hypothèse absurde, mais elle a le mérite d'éclairer cette question de la subsomption médiologique.

³⁰ Le *Real Book* est une compilation très connue et mondialement diffusée de thèmes, provenant pour l'essentiel du jazz, du *Great American Songbook* et pour quelques-uns de la **pop**.

comme musicien de jazz précisément parce que cette musique repose, et peut-être même se définit, par une formativité particulière, ancrée dans une médialité plus auditive et corporelle que visuelle.

Mais les musiques évoluent et il est tout à fait envisageable qu'une musique donnée migre d'un régime à un autre. Pour rester dans le même domaine, je suis frappé de constater – que ce soit par l'assistance en direct à des performances ou en surfant sur YouTube – à quel point la présence sur scène ou en studio de pupitres et de partitions est de plus en plus fréquente dans le jazz³¹. Cette évolution dont les effets s'observent également dans la pédagogie peut faire pencher pour la thèse d'une migration du jazz vers le régime d'écriture (quoiqu'il semble qu'on en soit encore loin). Dans d'autres sphères culturelles, il est avéré que dans le cas de certaines musiques traditionnelles, il arrive que des disciples ne les apprennent plus par le contact du maître mais par le biais d'enregistrements, commerciaux ou ethnographiques, ce qui change bien évidemment beaucoup de choses. En considérant l'évolution du tango, on peut légitimement se demander s'il n'a pas achevé cette migration de l'oralité vers l'écriture. La phonographie a transformé en profondeur la musique d'écriture occidentale. Etc.

Pour compléter cette rapide introduction à l'audiotactilité, on reviendra à la question de la qualification des musiques qu'on appellera désormais « audiotactiles ». Il faut d'abord admettre le caractère conventionnel de tout néologisme. On aurait pu aussi bien parler d'« audiosomatique », ce qui aurait évité certains problèmes d'interprétation tout en ayant immédiatement créé d'autres. Là comme ailleurs, il convient de ne pas trop en demander à l'étymologie, surtout pas une dénotation univoque et consensuelle, horizon chimérique qui ne peut s'approcher que par la discussion et la controverse. Si les musiques audiotactiles recourent en grande partie ce qu'il a été d'usage jusque-là de nommer « musiques populaires », « musiques actuelles » ou « *popular music* », on aura certainement compris que le sens de ce déplacement sémantique est à chercher dans la priorité que cette expression accorde à la médialité et la formativité spécifiques de ces musiques. Pour le dire autrement, on a substitué une catégorie poétique ou « opérable »³² à une catégorie sociologique. Non que les deux approches soient incompatibles, mais parce qu'il apparaissait à un moment du développement de l'étude de ces musiques que la catégorie sociologique pouvait se transformer en écran obscurcissant la prise en compte du versant poétique.

Quels sont les avantages immédiats de l'introduction d'une telle théorie, au moins pour le jazz ? J'en verrais au moins quatre³³.

Le premier consiste à sortir de dualités qui enserrant l'approche du jazz et d'autres musiques audiotactiles dans des grilles de lecture réductrice.

1. *Populaire / savant*. Le jazz s'est vu placé d'emblée dans la catégorie des musiques populaires, de par ses origines, celles de ces créateurs et du fait de certaines procédures au

³¹ Ce qui constitue une aberration pour certains musiciens, comme par exemple John McLaughlin. Bien que (ou parce que) celui-ci élabore des musiques extrêmement sophistiquées, que ce soit rythmiquement, harmoniquement ou mélodiquement, très « écrites » selon l'expression consacrée, il exige de tous ses musiciens qu'ils jouent entièrement par cœur, dès les répétitions, ce qui exige de la part des *sidemen* un travail préalable et un effort de mémoire considérables. Au moment de leur intégration dans le groupe, ce ne sont donc pas des partitions que ceux-ci reçoivent mais des maquettes audio puisque McLaughlin ne peut concevoir que l'on lise sa musique à quelque moment que ce soit, sous peine tout simplement d'être incapable de la jouer, la disponibilité cognitive devant être totale et éviter toute trace de visualité.

³² Pour reprendre un terme du traducteur français de Luigi Pareyson, Gilles Tiberghien (voir Pareyson 2007).

³³ Cette question a été exposée plus complètement dans Caporaletti, Cugny, Givan 2016.

Commenté [A17]: créé

nombre desquelles l'improvisation, le rôle secondaire accordé à la partition, etc. Si cette catégorisation relève d'un questionnement légitime sous l'angle sociologique, il n'en va pas de même pour ce qui concerne l'étude de sa formativité, de son fonctionnement *in vivo*. Même l'approche anthropologique a des chances d'être biaisée par le présupposé du populaire, ce que l'on verra un peu plus loin.

2. *Processus / produit*. La TMA s'intéressant en premier lieu à un type de formativité, c'est donc bien sur des processus qu'elle se concentre. Mais cela ne suppose pas d'occulter le produit. D'une part, on peut se demander quel sens aurait l'étude d'une musique si l'on ne s'intéressait pas au « produit », c'est-à-dire à son résultat sonore. Et de l'autre, les deux termes sont intimement liés : dans la situation de l'audiotactilité où la partition, quand elle existe, n'a qu'un rôle prescriptif limité, le processus ne peut être atteint qu'en en passant par le produit, fixé en l'occurrence par la phonographie.

3. *Improvisation / écriture*. Cette redistribution générale des cartes ne cantonne plus le jazz à l'improvisation qui en serait le cœur absolu reléguant les autres aspects à l'accessoire, mais permet de réaborder l'ensemble de ces aspects à égalité de dignité. Au premier rang desquels tout ce qui relève du pré-fixé noté ou non, c'est-à-dire de l'écriture au sens large (composition, arrangement noté ou oral, etc.). En particulier, les milliers de partitions qu'ont laissées les musiciens de jazz constituent un chantier encore très peu exploré, potentiellement très riche pour la compréhension de cette musique.

Enfin, l'approche culturaliste, non seulement n'est pas abandonnée, mais s'en trouve au contraire revivifiée. Il ne s'agit plus de court-circuiter tout ce qui relèverait du « produit », sautant l'étape des analyses textuelles et processuelles pour aller directement à un « processus » dont le sens serait tout entier à chercher dans la sphère du « culturel », mais d'articuler les analyses entre elles.

Au-delà de l'analyse textuelle-visive proprement dite, le champ réellement ouvert par la TMA est à mon sens celui de la formativité propre à chaque musique. Que font réellement les musiciens quand ils jouent (en particulier à plusieurs) ? Comment fonctionnent leur esprit, leur cerveau, leur oreille (ici les sciences cognitives constituent un apport intéressant, mais ne peuvent suffire à la tâche)³⁴ ? Comment les profils culturels des performeurs, de l'environnement se manifestent-ils au moment précis où la musique se fait ? Telles sont quelques-unes des questions, certes anciennes, mais qui méritent d'être revisitées d'une façon renouvelée. La TMA peut certainement nous y aider.

Laurent Cugny

Bibliographie

³⁴ Un chantier par exemple reste à ma connaissance largement à explorer : celui des moyens de la formativité. Quelle différence entre jouer par cœur et jouer avec une partition ? Quels modèles – au sens ethnomusicologique – pour la performance extemporisée ? Quelle représentation le performeur en acte porte-t-il d'une grille harmonique, d'un schéma formel ? Quelle appréhension cognitive d'un mètre complexe, inhabituel ? Comment ces représentations interviennent-elles dans la production de la musique en train de se faire ? Que veut dire « s'écouter » quand on joue ensemble sur le mode de l'improvisation ? L'improvisation non idiomatique peut-elle faire l'économie de tout modèle ? Qu'en est-il, dans cette configuration, du style ? Telles sont certaines des questions que peut susciter cette approche.

Commenté [A18]: d'une

Commenté [A19]: beuh ?

Araújo Costa, Fabiano 2016 : *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Thèse de doctorat sous la direction de Laurent Cugny, Université Paris-Sorbonne.

Bailey, Derek, 2003 : *L'Improvisation – sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure (1/1999, *Improvisation; Itsa Nature and Practice in Music*, Moorland).

Baraka, Amiri, 1968 : *Black Music*, New York, William Morrow.

Baraka, Amiri, 1999 : *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, (Harris, William ed.), New York, Thunders Mouth Press, 1999.

Bohlman, Philip V., 1993 : « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, vol. 11, No. 4, Autumn 1993, p. 411-436.

Brownell, John, 1994. « Analytical Models of Jazz Improvisation », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 26, p. 9-29.

Canonne, Clément, 2014 : « Sur l'ontologie de l'improvisation », in Alessandro Arbo et Marcello Ruta, *Ontologie musicale - Perspectives et débats*, p. 279-320. Paris, Herman.

Caporaletti, Vincenzo, 2005 : *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.

Commenté [A20]: 2 v ?

----- 2007 : *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM.

----- 2008 : « *Wild Cat* di Joe Venuti and Eddie Lang », *Per Archi*, Squilibri, n° 2, p. 127-140.

----- 2009 : « Un medley ellingtoniano di R. Davis (cb) e J. Hicks (pf) », *Per Archi*, LIM, n. 3, p. 121-134.

----- 2010a : « Esempi di modulazione temporale nella musica dei Soft Machine », in N. Scaldaferrì e A. Rigolli (éd.), *Popolare e popular – riflessioni ed esperienze a confronto*, Parma, Casa della Musica, p. 85-98.

----- 2010b : « La forma groovemica di *Spinning Plates* dei Broken Arm », *Per Archi*, n° 5, p. 129-146.

----- 2011 : *Jelly Roll Morton, the 'Old Quadrille' and 'Tiger Rag'. A Historiographic Revision*, Lucca, LIM.

----- 2012 : « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Filigrane* [En ligne], Numéro de la revue, Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines, mis à jour le 26/01/2012.

----- 2014 : *Swing et Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM.

----- 2015 : « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique », in Court, Jean-Michel, Florin, Ludovic (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Rennes, PUM, p. 27-46.

Caporaletti, Vincenzo, Cugny, Laurent, Givan, Benjamin, 2016 : *Improvisation, culture, audiotactilité – Étude critique du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt* (texte « Jazz, improvisation, théorie des musiques audiotactiles »), Paris Outre mesure, 2016.

Clarke, Eric F., 2005 : *Ways of Listening – An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York, Oxford University Press.

Cugny, Laurent, 2009 : *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure.

Dufrenne, Mikel, xxxxxxxx

Fry, Andy, 2014 : *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago, University of Chicago Press.

Imberty, Michel, 2003 : « 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.

Keil, Charles M.H., 1966, « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, No. 3, Spring 1966, p. 337-349.

Korsyn, Kevin, 2003 : *Decentering Music : A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, New York, Oxford University Press.

Lewis, George, 1996 : « Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal* 16, Spring 1996, p. 91-122.

Lortat-Jacob, Bernard, 1987. « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf p. 45-49.

Meeùs, Nicolas, 1991 : « Apologie de la partition », version corrigée (document pdf) d'un article paru dans *Analyse musicale*, n° 24, 1991, p. 19-22, téléchargé sur le site du Centre de Recherche Langages Musicaux en janvier 2007.

Meyer, Leonard, 1956 : *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University Press of Chicago.

Pareyson, Luigi, 2007 : *Esthétique – Théorie de la formativité*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm (1/1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia).

Rousselot, Mathias, 2012 : *Étude sur l'improvisation musicale – Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan.

Saladin, Mathieu, 2014 : *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du réel.

Schaeffner, André, Cœuroy, André, 1926 : *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

Wolff, Francis, 2015 : *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard.

[...] Si le discours mathématique est une pensée qui veut se faire comprendre d'une autre pensée en lui devenant transparente, la modulation musicale est un acte qui prétend influencer un être ; et par influence il faut entendre, comme en astrologie ou en sorcellerie, causalité clandestine, manœuvres illégales et pratiques noires. Selon le législateur est un sage, mais Orphée l'enchanteur est un mage. Une vocalise n'est pas une raison, un parfum n'est pas un argument³⁵.

³⁵ Jankélévitch 1983, p. 8.