

Plurality of “Spuntos” and Audio-Tactile Format: a Look at Collective Musical Improvisation

Fabiano Araújo Costa
armoniah@gmail.com

This paper looks at the interactional-improvisational aesthetic experience based on Luigi Pareyson’s notions of “formativity” and “spunto” as well as on the concepts and the taxonomy of Vincenzo Caporaletti’s audiotactile formativity theory. On the theoretical ground, we propose a deeper investigation of the key concepts in the audio tactil phenomenology, such as the “audiotactile principle” [ATP] and the “audiotactile conceptual schemes”. Original concepts for the study of musical interaction are also developed, noticeably the notion of the “interactional formative space” [IFS].

Pluralité de “spuntos” et formativité audiotactile : un regard sur l'improvisation musicale collective

di Fabiano Araújo Costa
armoniah@gmail.com

This paper looks at the interactional-improvisational aesthetic experience based on Luigi Pareyson's notions of “formativity” and “spunto” as well as on the concepts and the taxonomy of Vincenzo Caporaletti's audiotactile formativity theory. On the theoretical ground, we propose a deeper investigation of the key concepts in the audio tactil phenomenology, such as the “audiotactile principle” [ATP] and the “audiotactile conceptual schemes”. Original concepts for the study of musical interaction are also developed, noticeably the notion of the “interactional formative space” [IFS].

Introduction

Devant l'enregistrement vidéo du concert de son quartette¹, datant du 3 novembre 2012 à Paris, Salle Pleyel, le saxophoniste Wayne Shorter² est sollicité de réagir sur ce qu'il voit. À l'écoute des premiers mouvements du groupe, il réfléchit.

C'est le tout début du concert. Sur scène, Shorter organise les partitions sur son pupitre. Le batteur range encore ses objets autour de lui. Le bassiste s'assure de l'accordage de son instrument, alors que le pianiste décide de faire sonner une idée dont le contour est une séquence solennelle du demi-ton *sol bémol- fa* qui se déroule tout au long de quatre octaves descendantes, comme on peut le voir dans la transcription, Figure 1.

Le pianiste réitère la séquence trois fois en faisant varier progressivement la longueur de la phrase de quatre octaves jusqu'à six octaves, (mes. 1-4)³, ce qui

¹ Wayne Shorter (sx), Danilo Perez (p), John Patitucci (b), Brian Blade (dm).

² Wayne Shorter, née en 1933, est une des plus importantes figures du jazz depuis les années 1950. Sa carrière inclut les groupes: Art Blakey and The Jazz Messengers; 2e Quintette de Miles Davis; 3e Quintette de Miles Davis et Weather Report.

³ On utilise l'abréviation “mes.” pour indiquer la mesure (dans la partition de la transcription) où se trouve l'événement décrit dans le texte.

engendre un effet “tractif”⁴ au flux rythmique. Néanmoins, après une courte élision, le flux rythmique est stabilisé avec la reprise de la dernière variation de six octaves (mes. 5). On a l'impression qu'il va insister sur la même phrase, transposée d'une tierce, quand le bassiste se lance au tissu sonore avec une idée contrastante (mes. 6). Le pianiste, par réaction, ouvre l'espace pour la basse, dont l'intervention d'une sonorité délicate, par rapport à l'ampleur d'auparavant, imprime un subtil caractère “propulsif” dans la continuité sonore. Le piano revient obstiné avec sa phrase, maintenant de cinq octaves. Au cours de cette phrase, le bassiste redouble la quatrième cellule *sol bémol- fa* et se permet de jouer la sixième octave, peut-être en imaginant que le piano le ferait aussi. Soudain, une demi-pause, pendant laquelle on voit sur la vidéo que le pianiste fait un petit signal en touchant son front. Ensuite, il fait la même phrase en quatre octaves, comme dans le début. Le bassiste réagit avec une phrase descendante et en doubles croches, qui impose un nouveau *tactus*⁵ en croches, différemment du *tactus* antérieur, en noires. Le pianiste semble avoir adopté le *tactus* suggéré pour structurer les idées qui se suivent.

Après l'écoute de cette première minute de musique (mes. 19), Shorter prend la parole :

Ça, c'est une réflexion sur un état, avant l'existence concrète. Nous entendons un morceau avant qu'il commence à exister. Cela se situe au niveau du potentiel. Et le potentiel, ce n'est pas quelque chose que l'on peut générer, ou répéter. Il faut le trouver. Pour atteindre ce potentiel, il faut que tous ces musiciens soient courageux et humbles. Ils ne doivent pas exhiber leur savoir-faire. Parfois, sur scène, on présente des choses que l'on a apprises et répétées. On souhaite ainsi gagner l'attention du public. Cela implique certaines attentes. Mais quand personne ne sait ce qui va se passer l'instant d'après ? Dans ce cas, le public a besoin de tout autant de courage pour faire face à l'inconnu que nous, les musiciens, nous croyons le trouver. Nous devons trouver un chemin pour utiliser ce potentiel.⁶

⁴ On se réfère au terme italien “*depulsivo*”, qui s'oppose à “*propulsivo*” (propulsif, en français). Selon la *Théorie de groovèmes* de Vincenzo Caporaletti, ces termes indiquent les micro-variations de la fréquence de référence de la pulsation. Les facteurs “*depulsivo*” et “*propulsivo*” sont connexes au swing et au groove, et se posent comme de paramètres audiotactiles, comme on verra au cours de l'article.

⁵ On entend par *tactus*, ici, la pulsation interne de la structure du phrasé du musicien. Plusieurs *tactus* peuvent co-exister.

⁶ W. Shorter, Interview en anglais sous titrée en français in G. Lukoschek, *The Language of the Unknown. A Film about the Wayne Shorter Quartet*, Arthaus Musik, [DVD], 2014.

Dans ce passionnant témoignage, Shorter semble suggérer un phénomène essentiel de l'expérience esthétique interactionnelle dans son quartette : la *constitution* et la *reconnaissance* mutuelle de la performance musicale improvisée collective en tant qu'objet artistique. Nous nous rapportons à un tel état de la performance à l'aide de notre concept de "lieu interactionnel-formatif" [LIF] à travers lequel on se pose le problème de la pluralité de "spuntos" dans le sens que cette notion atteint dans l'*Estetica*⁷ de Luigi Pareyson.

La notion de LIF s'insère dans la perspective de la connaissance du phénomène créatif musical-improvisé-interactionnel en tant que formativité⁸ interpersonnelle⁹ et audiotactile¹⁰. Dans cet article, nous voulons montrer que ce lieu d'interaction, une fois établi, est conduit par une activité subjacente de formativité audiotactile et interpersonnelle qui oriente le cours de l'œuvre musicale collective vers son exemplarité ; et que cette orientation est inévitablement associée à la "contrainte" de la pluralité de "spuntos", ce qui fait de ce lieu un lieu non déterminé, mais déterminant, un lieu libérateur et producteur de ses propres déterminations.

Dans la Partie I de l'article on soulèvera un ensemble de propriétés de la notion Pareysonienne de "spunto" pour ensuite, dans la Partie II, évoquer le problème du processus de reconnaissance du "spunto" dans le terrain de la formativité de musiques audiotactiles. Dans la Partie III on va thématiser le processus d'adoption mutuelle de "spuntos" qui se situe dans le LIF à partir de l'examen du modèle d'intersubjectivité transcendantale de J. F. Fichte, et du modèle d'intersubjectivité produite socialement, de G. H. Mead. Finalement, dans la Partie IV, nous présentons une proposition de catégories qui articulent le principe audiotactile et les phases du sujet autoconscient chez Mead pour l'exercice ultérieur d'une analyse de la communication de

⁷ Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Tascabili Bompiani, Milano 1991 ; L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité* (1954), traduit par, notes et Introduction de G. A. Tiberghien, Éd. Rue d'Ulm, Paris 2007.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. A. Sbordonì, "Comporre interattivo. Una valida prospettiva", in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, LIM, Lucca 2014, pp. 89-96.

¹⁰ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005; V. Caporaletti, *Swing e Groove: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca 2014a; V. Caporaletti, "Il principio audiotattile come formatività", in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, LIM, Lucca 2014b, pp. 29-42.

valeurs audiotactiles comme symboles significatifs dans le LIF de musiques audiotactiles.

The image shows a musical score for the Wayne Shorter Quartet's piece "Zero Gravity/Lotus". The score is arranged in three systems. The first system includes staves for D. Perez (p), J. Pattucci (b), and B. Blade (dm). The second system includes D. Perez (p), J. Pattucci (b), and B. Blade (dm). The third system includes W. Shorter (s), D. Perez (p), J. Pattucci (b), and B. Blade (dm). The score is marked with a tempo of $\text{tactus} = \text{♩} = 78$ and $\text{tactus} = \text{♩} = 110$. Several sections of the score are highlighted with colored boxes: purple (measures 4-5), yellow (measures 5-6), red (measures 6-7), and orange (measures 14-15). The score is transcribed by Fabiano Araújo.

Figura 1 - Extrait de l'Introduction improvisée « Zero Gravity/Lotus », Wayne Shorter Quartet, enregistrée à Paris, Salle Pleyel, le 03/11/2015. Transcription de Fabiano Araújo.

Partie I: le “spunto”

Selon Gilles Tiberghien, c'est à travers l'interprétation de la *doctrine de la tache*, de Croce¹¹ – où ce dernier s'occupe de l'interprétation des écrits de Vittorio Imbriani¹² sur l'art picturale –, que Pareyson a trouvé l'idée de formativité et les intuitions de ce qui lui ont mené à sa notion “spunto”¹³. Tiberghien nous offre donc une intéressante vision du “spunto” par le biais de la *théorie de la tache* :

¹¹ B. Croce, “Une théorie de la ‘tache’”, in B. Croce, *Essais d'esthétique*, traduit par G. Tiberghien, Gallimard (Tel), Paris 1991, pp. 191-201.

¹² V. Imbriani, *La quinta Promotrice*, Tipografia Napolitana, Napoli 1868 [on line]. Consulté le 25/08/2015. Disponible sur : <https://play.google.com/store/books/details?id=GTLB>. Croce, “Une théorie de la ‘tache’” in B. Croce, *Essais d'esthétique*, traduit par G. Tiberghien, Gallimard (Tel), Paris 1991, pp. 191-201.

¹³ L. Pareyson, “Signification d'une théorie fameuse”, in *Conversations sur l'esthétique*, traduit par G. Tiberghien, Gallimard, Paris 1992, pp.109-117.

Si on voit une trace sur un mur, n'importe quel trace, laissée par quelque chose, pour ce qu'elle devienne une tache, il faut qu'on soit disposé à la voir. C'est-à-dire que cette trace ne deviendra une tache que si on est disposé à voir en elle le point de départ de quelque chose. Dans ce sens la "tache" prendrait une forme quasi de concept, voir celui de la "forme-formante". En effet, quand nous voyons une trace, quelque chose très personnel de chacun, s'agite en nous. Et ce qui fait que cette trace devienne toute une tache, c'est justement ce point de départ, cette chose qui s'active, se déplisse, se construit, se développe en forme formante vis-à-vis la forme formée : le "spunto".¹⁴

Ce que nous retenons de cette interprétation, c'est la fonction attribuée au "spunto", d'*activation* de la "forme-formante".

Bien entendu, le "spunto" n'est pas la trace sur le mur, car c'est à nous de lui concéder la portée d'une "tache". Alors, de cette disposition du sujet vers quelque chose pour ce qu'elle devienne éventuellement un "spunto", on conclue que le "spunto" est une *valeur* que l'artiste attribue à la chose. Pourtant, ce mouvement semble avoir une double direction, parce que telle *valeur* provient aussi de la fécondité du matériau, puisque la matière, pour Pareyson, offre une résistance qui a le potentiel de suggérer des directions et d'évoquer des expériences, plutôt que de les empêcher et les entraver. L'artiste est donc celui qui est capable de transformer en "spunto" un certain incident ou obstacle susceptible d'arriver à un moment donné, pendant le processus formatif.

En réfléchissant sur la créativité artistique dans l'improvisation, Alessandro Bertinetto propose une lecture du "spunto" qui s'incline vers l'horizon sémantique de la notion d'"*affordance*" entendue par l'acte qui exhibe sa propre puissance. Ainsi, dans la dynamique de la formativité improvisatrice, la "*persona*" de l'artiste répond à l'"*affordance*" du medium choisi : « Improvisation is a symbol of artistic creativity *in acto*, that puts on the stage the characteristic features of creative behaviour. It displays creativity, as the invention of the ways of doing something, by and while doing that something in concrete situations and responding to the affordances of a medium »¹⁵.

¹⁴ G. Tiberghien, "Luigi Pareyson et sa Théorie de la Formativité", Conférence ministérielle à Citéphilo 2011 – L'art du faire, enregistré le 12/11/2011, Auditorium du Palais des Beaux Arts de Lille, France [on line]. Consulté le 25/08/2015. Disponible sur : http://old.citephilo.org/assets/recordings/Luigi_Pareyson-.mp3?1323682581.

¹⁵ A. Bertinetto, "Performing the unexpected. Improvisation and Artistic Creativity", *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, LVII, 2012, p. 135.

Dans un autre essai, Bertinetto prolonge ce raisonnement à la performance improvisatrice collective:

Each event of the performance is both the result of this imaginative work and triggers different (sometimes new) possibilities for the imagination. Actions, movements, sounds and image that co-performers and the performative environment produce during the performance are affordances to which each performer (should) react. Hence, every imaginative idea the single performer may have as to how to develop the performance is continuously called into question. It can be confirmed, but also criticised, modified, or rejected, by what other performers do, by the audience's reaction and by environmental factors.¹⁶

Donc, dans la continuité de la performance, les “spuntos” proviennent aussi des *affordances* produites dans l'interaction, à la condition que ces derniers soient éventuellement reconnus en tant que “spuntos”. Cela c'est une intéressante image de la pluralité de “spuntos”, parce que on voit que les “spuntos” peuvent être mutuellement confirmés, mais aussi critiqués, modifiés ou refusés.

Par contre, il ne faut oublier que le “spunto” c'est une rencontre vers quelque chose auquel on ne s'attend pas, mais auquel on était, d'une certaine façon, déjà disposé. En effet, l'idée de “rencontre” nous renvoie à l'imprévisible, toujours relié à l'improvisation, en tant qu'événement imprévu. Par contre, étant donné que l'improvisation a des règles, des matériaux qui sont historicisés, mais aussi de l'intersubjectivité, il est intéressant de constater que l'improvisation est plutôt une attitude de “prendre rendez-vous” avec l'imprévu tout en étant prêt à lui répondre, puisque si une rencontre est prévu, il s'agit bien d'un rendez-vous, et non pas un d'une rencontre¹⁷.

On remarque enfin que le “spunto”, qui se produit par ce double *mouvement*, est un phénomène qui éclate et libère une énergie formante dont on ne sait pas bien ce qu'elle est, mais qu'on est obsédé à saisir parce qu'on a le sentiment de l'identifier de quelque sorte comme une “forme formée”.

Nous avons retenu alors quatre aspects du “spunto” : sa fonction d'*activation* de la “forme formante” ; l'idée que le “spunto” est une *valeur*

¹⁶ A. Bertinetto, “Performing imagination”, *Klesis. Revue philosophique*, XXVIII, 2013, p. 92.

¹⁷ Cette idée est aussi développée dans G. Tiberghien, “Luigi Pareyson et sa Théorie de la Formativité”, cit.; L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., p. 86; et A. Bertinetto, “Improvvisazione e formatività”, *Annuario filosofico*, 25, 2009, Mursia, 2010, pp. 145-174.

attribuée par l'artiste à quelque chose qui lui est extérieur ; mais que le "spunto" agit aussi comme *affordance* du matériau ; et donc que le "spunto" c'est un double mouvement, de la "*persona*" de l'artiste qui le reconnaît et de la matière qui lui offre ; et finalement, que si l'offre d'*affordances* est inépuisable, sa reconnaissance en tant que "spunto" est d'une certaine façon conditionnée par la nature historicisée de l'expérience esthétique de la "*persona*".

Dans la prochaine partie nous allons soulever les raisons qui nous font envisager que la reconnaissance du "spunto" dans le LIF de musiques improvisées est en grande mesure soumise à la médiation des propriétés particulières de la "forme formante" et de la "forme formée" audiotactiles.

Partie II : reconnaissance du "spunto" dans le terrain de la formativité audiotactile

La *formativité audiotactile*, de Caporaletti, est une spécification du modèle esthétique Pareysonien par le biais de la Médiologie et des Sciences Cognitives, et conçoit un modèle de formativité de musiques comme le jazz, le rock, la *world music*, dont le système opératif-cognitif prévalent est régi non pas par le médium de la notation musicale et de la théorie musicale occidentale moderne, mais par le *principe audiotactile* [PAT] en tant que médium cognitif-corporel, et par la *codification néo auractique* [CNA] en tant que possibilité de réification du PAT *comme texte musical* à travers l'enregistrement phonographique. Ce modèle fournit un nouveau cadre épistémologique pour la compréhension du phénomène de l'improvisation musicale.

Pour faire une transition de la lecture du "spunto" au terrain audiotactile, on doit se rappeler la réaction d'Umberto Eco au principe Pareysonien de la *métaphysique de la figuration*¹⁸. Avec ce principe, Pareyson explique que la figuration artistique n'est possible que par l'existence des "spuntos" parvenus

¹⁸ Cfr. L. Pareyson, *Teoria dell'Arte, Saggi di Estetica* (1950), Marzorati, Milano 1965, p. 59; L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., pp. 277-278; L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, cit., pp. 287-288.

du cosmos et de la nature qui sont, de leur côté, produits par un Figurateur métaphysique.

Così, colui che si rivolge a questa estetica per trovarvi la descrizione dei processi di formazione e interpretazione delle forme nell'ambito della intersoggettività umana, si trova (per così dire) libero dall'impegno metafisico che l'autore assume in proprio a un livello ulteriore della sua indagine; e questo fatto spiega l'influenza esercitata dall'estetica di Pareyson anche presso chi era interessato soltanto a una teoria delle forme come prodotti dalla cultura. Vale a dire: questa estetica che, per conto proprio, si pone al limite il problema della fondazione « naturale » di una esperienza « culturale », funziona tuttavia anche come guida per chi intenda muoversi al puro livello dei rapporti culturali.¹⁹

Eco propose ainsi une lecture alternative du fondement métaphysique du système Pareysonien de la formativité en y proposant la mise en évidence de son aspect phénoménologique en tant que « théorie des formes de la culture ». Eco refuse ainsi l'idée du “spunto” et de la “*persona*” et, en adoptant des apports du structuralisme et de la sémiotique, il emprunte la notion d’“idioletto estetico” contenant en soi la norme et la transgression de la norme esthétique. Ce bref détour nous aide à comprendre le contexte dans lequel la théorie de la formativité audiotactile a été conçue.

En effet, si dans la formativité audiotactile de Caporaletti figurent des catégories héritées des conceptions structuralistes d'Eco comme le “swing-idioletto” et “swing-struttura”, l'un de ses principaux apports théoriques provient justement de l'analogie établie entre la paire conceptuelle Pareysonienne “forma formante/forma formata” et les mediums “principe audiotactile [PAT]/codification néo auractique [CNA]”, comme on peut le constater dans son essai *Il principio audiotattile come formatività*²⁰ de 2014. Cela s'explique par le fait que le PAT a ses racines dans le concept de “*persona*”, de Pareyson, actualisé par les Sciences Cognitives et la Médiologie. Dans cette nouvelle perspective, l'artiste devient alors, à travers le medium cognitif du PAT, le contenu et la “forme formante” de l'œuvre. Dans son livre *Swing e Groove*²¹, Caporaletti se reconnaît comme « post-post

¹⁹ U. Eco, “L'Estetica della Formatività e il Concetto di Interpretazione” (1955-1958) in U. Eco, *La Definizione dell'Arte*, Mursia, Milano 1985, pp. 9-31.

²⁰ V. Caporaletti, “Il principio audiotattile come formatività”, in A. Sbordoni, (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, cit., pp. 29-42.

²¹ V. Caporaletti, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, cit., p. ix.

structuraliste », en affirmant son autonomie par rapport aux idées structuralistes de son premier livre *La Definizione dello Swing*²², ce que l'on remarque dans cet équilibre acquis entre les aspects existentialistes de la “*persona*” et le plan formel de la structure du swing. C'est dans cette ligne que nous nous proposons de thématiser la notion de “spunto” sur le terrain audiotactile.

Reprenons ce que dit Pareyson : dans le “spunto”, la forme est déjà active en tant que “forme formante”; et l'artiste, qui est le contenu de l'œuvre, reconnaît le “spunto” sur la base de son “artisticité”. Une telle notion d’“artisticité” est fondamentale, puisqu'elle est exactement la norme qui se forme particulièrement dans l'acte poétique, et en même temps le conduit, parmi toutes les opérations de l'acte de former, dans la direction de l'exemplarité de l'œuvre d'art formée. On a vu que dans la formativité audiotactile, le PAT est la “*persona*” de l'artiste, c'est-à-dire, la “forme formante” en tant que medium cognitif de l'œuvre audiotactile. Sur cette base, nous pouvons donc concevoir que si d'une part, l'*activation* du PAT dépend de la reconnaissance du “spunto”, d'autre part, cette dernière est conditionnée par l’“artisticité” inhérente à la “*persona*” de l'artiste médiatisé par le PAT.

En effet, lorsque Pareyson nous dit que l'artiste reconnaît le “spunto”, il l'identifie comme une chose unique, singulière, qui est l'origine. Ce qui en suit, c'est une chaîne de tentatives. Donc, nous ne pourrions dire qu'il y a une pluralité de “spuntos”. Par contre, à travers le regard médiologique de la distinction “visuel/audiotactile” de la théorie audiotactile, le “spunto”, comme l'entend Pareyson, serait entendu comme le “spunto” parvenu du *schème conceptuel dyadique*, dont le cas typique dans la musique est le compositeur qui, à partir du “spunto”, en fait une dérivation organique : «A central paradigm through which musical phenomena are interpreted is what I call the Dyadic conceptual scheme. It allows us to see the musical work as a polarity, a dyad between composition and interpretation, between the

²² V. Caporaletti, *La Definizione dello Swing, I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo 2000.

unchanging text of the score and the performance: the aesthetic image of the work is precisely inside this magnetic tension »²³.

Le problème c'est que dans l'ambitus des musiques de formativité audiotactile, la "forme formante" (entendue comme la "*persona*" de l'artiste médiatisé par le PAT en prévalence) ne fonctionne pas selon ce dernier schème conceptuel. Car le PAT est un mode de cognition incorporé; c'est la "*persona*" avec le corps; le corps qui entend le *tactus*. C'est un mode de cognition intuitif – qui n'est pas mental mais basé sur la "rationalité corporelle" – qui engendre une intentionnalité formative psychocorporelle. De plus, dans les musiques audiotactiles, il n'y a pas de distance entre la production du texte musical et la performance. Enfin, il y a la dimension intersubjective de l'improvisation dans la performance collective. Voici les spécificités du terrain audiotactile, qui demande une reconsidération du "spunto" par le biais du medium cognitif du PAT.

Mais, peut-on spécifier un type de "spunto"? Dans quelle mesure peut-on mettre le "spunto" en relation aux propriétés du PAT?

Les propriétés psycho-cognitives et psycho-corporelles du PAT (dont dérivent le swing et le groove) sont reliées à un *schème conceptuel audiotactile*, qui se distingue du *schème conceptuel dyadique* par rapport à la façon dont les intuitions sont organisées dans la succession temporelle:

Schémes d'ordre [order schemes] form the set of intuitions that a subject has of temporal series without being aware of the elements that make up these series. These are, therefore, intuitions which are motor-sensory or representational in nature, whose contents cannot be separated from the ordered sequences themselves. [...] Schémes de relation d'ordre [order relationship schemes] organize the logic of the series within a period of time independent of the events that it contains. Each event, each note or chord, for example, has its position defined in relationship to other events, that is to say through a syntax.²⁴

Dans ce sens, la réalité musicale, (et ici on peut évoquer à nouveau le témoignage de Wayne Shorter cité au début de l'article) est générée et

²³ V. Caporaletti, "Neo Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns", in G. Borio (ed. by), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate Publishing, Farnham 2015.

²⁴ M. Imberty, "Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années", in *Circuit: musiques contemporaines*, XIII/2, 2003, p. 103, *apud* V. Caporaletti, "Neo Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns", cit., 's.p.'.

conditionnée par le PAT : « The conceptual scheme which we adhere to when we realize these schèmes d'ordre is generated by the particular construction of reality set up by sensory faculties through the psycho-corporeal medium, which reformulates and reconfigures the “theory-ladenness” of Western music theory. I called this cognitive psycho-corporeal medium, in the wake of a cognitive-anthropological perspective, the audiotactile principle »²⁵.

Reprenons encore l'idée évoquée plus haut selon laquelle le “spunto” est une valeur attribuée à quelque chose. Voyons comment Pareyson envisage ce processus dans sa *phénoménologie de l'initiative*²⁶: «l'iniziativa contiene in sé un'esigenza ; ch'è la richiesta d'un valore, una decisione, che pone in essere un valore, e un giudizio che riconosce il valore e lo fa riconoscere come tale»²⁷. Pareyson distingue, alors, ainsi deux phases de la reconnaissance du “spunto” : d'abord il s'agit de reconnaître la valeur de quelque chose comme “spunto”; puis, de tenter de reconnaître ce qu'est en effet ce “spunto”. Dans le terrain audiotactile, cette première phase concerne la reconnaissance de valeurs autographiques du PAT dans les dimensions micro et macro-structurelle implémentées par le *schème conceptuel audiotactile*²⁸ (Figure 2) qui sont projetées dans le LIF avec une pluralité de “spuntos”.

Le LIF se configure ainsi comme une dimension contextuelle qui fait partie de l'improvisation collective, où l'on reçoit les *stimulis* des autres musiciens en interaction. Les “spuntos” sont parus dans une série temporelle influencée par l'intersubjectivité, ce qui nous invite à reconstruire la “forme formante” du LIF audiotactile.

Nous avons essayé de délimiter un champ de compréhension de l'idée de pluralité de “spuntos”, qui agit comme une contrainte inhérente à la constitution du LIF. Dans la partie suivante, concerne le problème de l'adoption mutuelle de “spuntos” sur la base des modèles d'intersubjectivité de J. F. Fichte et G. H. Mead.

²⁵ V. Caporaletti, “Neo Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns”, cit., ‘s.p.’.

²⁶ L. Pareyson, “Fenomenologia dell'iniziativa” (1969), in L. Pareyson, *Iniziativa e Libertà*, Mursia, Milano 2005, pp. 221-262.

²⁷ Ivi, p. 221.

²⁸ Cfr. V. Caporaletti, “Neo Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns”, cit., ‘s.p.’.

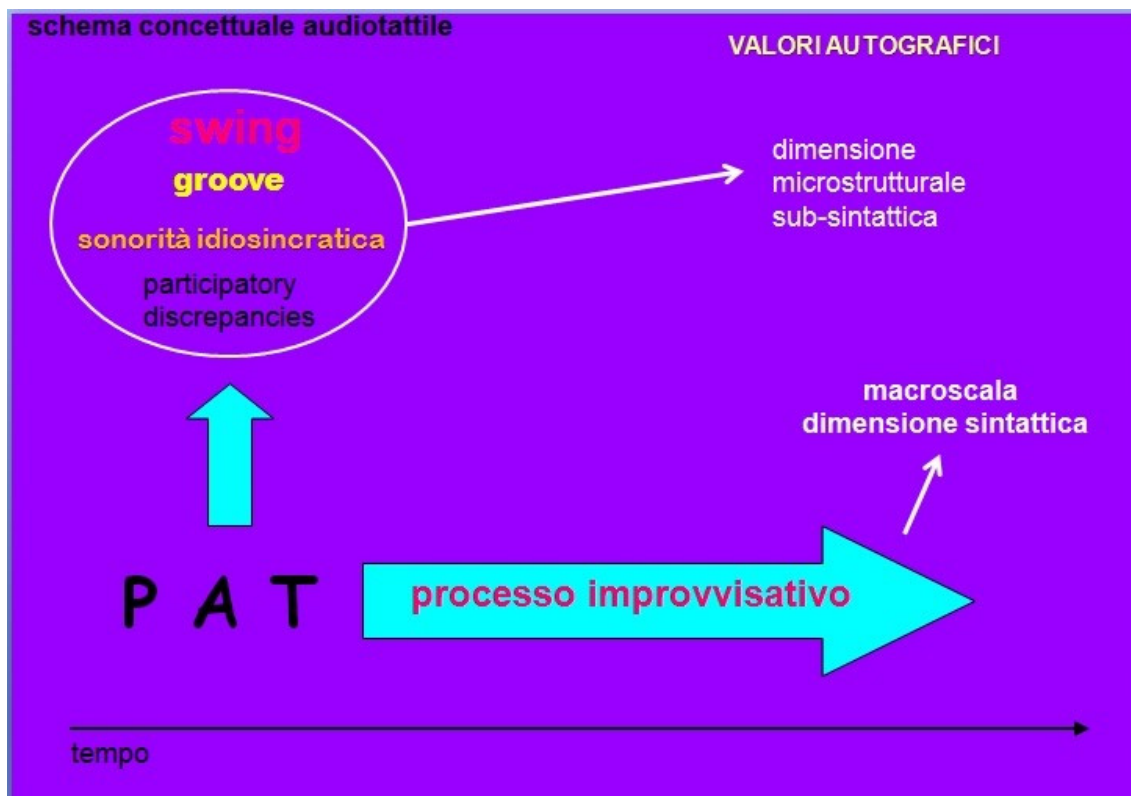


Figura 2 - Rappresentazione, secondo Vincenzo Caporaletti, della proiezione della formatività audiotattile sulla macro scala temporale. (Immagine gentilmente ceduta e autorizzata dall'autore)

Partie III : adoption mutuelle des “spuntos” : les modèles d’intersubjectivité de J. F. Fichte et G. H. Mead

Sensible au problème de la formativité musicale interpersonnelle, Alessandro Sbordonni s’interroge sur la formativité collective: s’agit-il d’un ensemble d’intentions formatives singulières ou plutôt d’une formativité plurielle plus complexe que l’intentionnalité singulière ²⁹? L’auteur attribue une valeur de dimension verticale (dans le temps immanent) à l’“intention formative” puis que celle-ci relève de la *poièsis* de l’individu, comme “*persona*”; puis il suggère que cette dimension devienne horizontale (dans le temps partagé) lors d’une situation de *poièsis* en groupe. En d’autres termes, l’établissement d’une formativité interpersonnelle, selon l’analyse de Sbordonni, s’explique si la verticalité de l’intention formative, c’est-à-dire du style de la “*persona*”, rencontre l’horizontalité de la communicabilité de groupe.

²⁹ A. Sbordonni, “Comporre interattivo. Una valida prospettiva”, cit., p. 92.

En bref, en utilisant le modèle de l'intersubjectivité transcendantale de Fichte, Sbordoni voit l'intersubjectivité transcendantale comme le “*luogo*” d'origine de la formativité de groupe en tant que sujet intersubjectif, d'où il est né le “*feedback*”. Le “*feedback*” remonte à l'idée de “réciprocité” voir un *co-sentire* dont l'évidence serait le « porsì scopi, esiti e metodologie condivise »³⁰. Ces intuitions de Sbordoni nous offrent d'importantes références pour envisager l'idée de LIF. Néanmoins nous faisons attention à son souci d'insister que le “*feedback*” soit pris comme une notion alternative à la procédure de “*stimulus et réponse*”, celle-ci étant trop simplifiée.

À présent, il nous semble opportun d'évoquer les considérations posées par Vincenzo Costa dans son livre *Fenomenologia dell'intersoggettività* autour de la conception de “*empatia*”. Selon l'auteur, la “*empatia*” peut conduire à l'idée de l'intersubjectivité en tant que «rapporto mente a mente», ou «sentire quello che sente l'altro», ou «entrare nella coscienza dell'altro», ou «avere vissuti simili o analoghi all'altro»³¹. Nous remarquons que ce que Costa suggère c'est justement l'utilisation du terme “*empatia*” comme la «capacità di comprendere la posizione dell'altro nel mondo»³² et pour autant il voit comme préférable «usare la parola “interazione” che indica appunto la capacità di interagire con l'altro sapendone interpretare il comportamento, e sapendo fare a partire dalla posizione che l'altro occupa *nel* mondo e a partire dal ruolo che riveste»³³. En nous précisant sa conception, Sbordoni écarte cette idée de “*empatia*” dans son propos: « Lorsque je parle de “co-sentire” je fais référence à un sentir que d'une certaine façon émerge du profond transcendantal dans le sens fichtéen. Une sorte de “tradition orale del sonnare”, qu'on construit avant, après et pendant plusieurs concerts pour arriver enfin à faire un morceau qui ne devient pas le mien ni le sien, mais un morceau intersubjectif de groupe en tant que sujet intersubjectif»³⁴. En suivant l'orientation de Costa et les précisions de Sbordoni, nous entendons que la rencontre de l'intention formative verticale avec l'horizontalité de groupe, soulevée par Sbordoni, se

³⁰ *Ibidem.*

³¹ V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività*, Carocci, Roma 2010, p. 35.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ A. Sbordoni, intervention au Convegno internazionale di studi Sistema e libertà. Razionalità e improvvisazione tra filosofia, arte e pratiche umane, le 30 janvier 2015. (tr. de l'auteur).

donne dans un rapport «io-mondo-l'altro» et non dans un rapport «mente a mente». Néanmoins, si cette conclusion est valable, il nous faudra peut-être ne pas encore écarter la procédure de “*stimulus* et réponse” en profit des notions de “*feedback*” et “réciprocité”.

En effet, étant donné que Sbordonni formalise ses intuitions ayant en tête l'improvisation contemporaine, à l'exemple de son groupe *Nuova Consonanza*, il nous semble que l'auteur évite le paradigme “*stimulus* et réponse” ou “*call-and-response*” à cause de l'association de ce modèle à l'interaction jazzistique comme on le trouve chez certains musicologues comme Gridley³⁵, Kernfeld³⁶, et Berliner³⁷, et Monson³⁸. Outre cela, le “*call-and-response*” est souvent associé à ladite Esthétique Afro-Américaine pour expliquer les modes d'interaction des sections rythmiques notamment du métier bebop et hard bop par l'emploi de la notion de *signifying*³⁹ de Louis Gates Jr⁴⁰.

Malgré cela, on y trouve dans les études musicologiques de Paul Rinzler⁴¹ et de Peter Reinholdsson⁴² une approche du “*call-and-response*” qui nous fait

³⁵ M. C. Gridley, *Jazz Styles. History and Analysis*, (1978), 3rd ed, Prentice Hall, New Jersey 1988.

³⁶ B. Kernfeld, Improvisation, in B. Kernfeld, (ed. by) *The New Grove Dictionary of Jazz*, I, Macmillan Press, London & New York 1988, pp. 554-563.

³⁷ P. F. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

³⁸ I. Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

³⁹ « Signifying, for Gates, is about the valorisation of figurative modes of expression that mark the “two discursive universes” of black and white. It is not so much a matter of what is said as of how it is said: “One does not signify something; rather, one signifies in some way”. The transformation of the language uses of the “white” discursive universe into the expressive modes of the “black” discursive universe underlie Gate's notion of repetition with a signal difference. At the most general level, Gates uses the term signifying to mean any transformation that employs African American modes of figurative expression». I. Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, cit., p. 104.

⁴⁰ «The response of musicians is clearly crucial to whether a musical idea is picked up on, developed, or ignored. Samuel Floyd has recognized the critical importance of this principle in African American music and suggested that be named call-response, the equivalent of Gate's signifying as a “master musical trope” for black music. I am interested here in its particular realization in the context of jazz improvisation, where it is a crucial component in the large-scale momentum of improvised performances. It is a fundamentally social, conversational, and dialogic way to organize musical performance». Ivi., pp. 88-89.

⁴¹ P. Rinzler, “Preliminary Thoughts on Analysing Musical Interaction Among Jazz Performers”, in *Annual Review of Jazz Studies*, IV, Scarecrow Press, Maryland 1988, pp. 153-160.

⁴² P. Reinholdsson, *Making Music Together in Small Groups. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*, Dissertation in English, Acta Universitatis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 14, Uppsalla 1998.

avancer notre question. Rinzler a fourni une typologie de cinq événements ou moments interactionnels, à partir d'une réduction phénoménologique en termes de interactivité et de responsivité: «(1) *call-and-response passages*; (2) *fills*; (3) *accepting the end of formal units*; (4) *common motives*; (5) *responding to the "peaks" of soloists*»⁴³. Reinholdsson, de son côté, reprend la typologie de Rinzler pour faire une application intéressante du modèle triadique de G. H. Mead, ou de la "prise de rôle" où dans un contexte de groupe deux acteurs sont mutuellement conscients de soi et de l'autre, parce que l'un a pris le geste d'Autrui comme "symbole significatif". Reinholdsson réinterprète donc le modèle "*call-and-response*" donc par "*Self and the other*"⁴⁴, et de tels propos nous amènent à essayer d'étudier plus en profondeur le modèle Meadéen qui s'articule en termes de stimulus/réponses.

En effet, nous entendons que au cœur de la problématique de la formativité intersubjective dans le *processo improvvisativi* soit de la *free music*, soit des poétiques jazzistiques post-1969, il se trouve le besoin d'une analyse sur l'adoption mutuelle de "spuntos" dans le LIF et que pour cela le modèle de formativité audiotactile de Caporaletti et le modèle d'intersubjectivité de Mead puissent nous offrir un horizon.

Concernant ce dernier, un argument intéressant nous est fourni par l'étude de C. E. Arroyave⁴⁵, qui propose des liens théoriques possibles entre les modèles de Mead et Fichte en dépit de leurs différences conceptuelles et méthodologiques.

Arroyave considère Fichte comme le précurseur originale de la théorie de Mead de la "prise de rôle", et surtout il voit Mead comme un rénovateur de la conception fichtéenne d'intersubjectivité, particulièrement celle du "moi" ["Me"] comme la phase de l'individu socialisé proprement entendu⁴⁶. En effet, Mead amplifie la conception fichtéenne de l'identité du sujet auto-conscient lorsqu'il conçoit la structure du "*self*" comme constituée par deux phases: le

⁴³ P. Rinzler, "Preliminary Thoughts on Analysing Musical Interaction Among Jazz Performers", cit., pp. 156-157.

⁴⁴ P. Reinholdsson, *Making Music Together in Small Groups. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*, cit., pp. 213-218.

⁴⁵ C. E. R. Arroyave, "Fichte-G. H. Mead: el orden de la intersubjetividad práctica", in *Estudios di Filosofia*, XLVI, 2012, pp. 89-112.

⁴⁶ Cfr. Ivi., p. 90.

“je” [“I”] et le “moi” [“me”], lesquelles correspondent chacune aux modes fondamentaux de comportement que l’individu adopte, sous la forme d’actions et de réactions, face au médium (naturel ou social) duquel ces stimulus proviennent⁴⁷.

En bref, ce que Fichte revendique en tant que “réciprocité”, Mead l’entend comme les phases d’*adaptation* (“moi”) et de *lutte* (“je”) dans l’interaction. Par contre, les deux ont en commun la conception qu’une relation intersubjective réussie permette l’autoréalisation de l’individu dans la signification fondamentale du “*self*” en (ou à travers) Autrui; et que cette relation s’exprime dans notre expérience justement dans la reconnaissance d’Autrui et dans la reconnaissance de nous-mêmes dans les autres⁴⁸.

Partie IV: les phases du “self” Meadéen et le principe audiotactile comme formativité

Les deux phases du “*self*” Meadéen, le “je” et le “moi”, doivent être entendues dans le système triadique qui établit une relation entre le “geste”, la “réponse d’ajustement”, et le résultat de l’acte social additionné au geste initiale⁴⁹. Cela veut dire que pour Mead, le *sens* du geste d’un individu [a] est donné par la réponse du geste donné par l’individu [b].

À partir des indications suivantes de Mead, on dispose du tableau de la Figure 3 qui contient les caractéristiques attribuées au “je” et au “moi” : «Le “je” réagit au soi [*self*], qui se forme en adoptant les attitudes d’Autrui. En adoptant ces attitudes, j’ai introduit le “moi” et j’y réagis en tant que “je”⁵⁰; et «Le “je” est la réponse de l’organisme aux attitudes des autres; le “moi” est un ensemble organisé des attitudes des autres que l’on assume soi-même. Les attitudes des autres constituent le “moi” organisé, auquel on réagit comme “je”⁵¹.

⁴⁷ Cfr. Ivi., pp. 94-95.

⁴⁸ Cfr. G. H. Mead, *L’esprit, le soi et la société*, (1934), éd. et traduit par D. Ceifaï, L. Quéré, PUF, Paris 2006, pp. 255-256.

⁴⁹ Cfr. Ivi., pp. 158-163 ; et S. M. Strong, «A Note on George H. Mead’s The Philosophy of the Act», *American Journal of Sociology*, XLV/1, 1939, pp. 71-76.

⁵⁰ G. H. Mead, *L’esprit, le soi et la société*, cit., p. 239.

⁵¹ *Ibidem*.

“je”	“moi”
passée	présent
incertain/indéterminé	organisation définie de la communauté
réponse	(attitude) demande une réponse
nécessité morale/pas mécanique	
lutte	adoption, acceptation
affirmation	

Figura 3 - Les sens qui peuvent être attribués au “je” et au “moi”

Nous proposons que cette distinction des deux phases (subjective et objective) du “*self*” Meadéen : “je” [“I”] et “moi” [“me”] soit encore associée encore au dynamisme de la paire Pareysonienne “forme formante/forme formée” de sorte qu’on ait la paire “Je-forme formante”/ “Moi-forme formée”. Ainsi on associe l’aspect critique-propositif, réactif du “je” Meadéen au caractère processuel, personnel, de tentative de la “forme formante”; et l’aspect social-normatif, organisé, du “moi” au caractère indicatif, envisagé, et accompli de la “forme formée”.

Dans un moment t_n du LIF, où se trouvent deux musiciens, [a] et [b], il y aurait toujours un “je-forme formante [b]” qui rendrait compte (aspect critique-propositif) d’un “moi-forme formée [a]”. Si on avance cela, dans le terrain audiotactile, on aurait deux moments de *l’activation* du PAT : “PAT-je” et “PAT-moi”, correspondant aux moments subjectif et objectif du PAT, qui serions orientés par le “spunto”. On peut envisager la *constitution* et *reconnaissance* mutuelle du LIF comme objet artistique, par le biais de l’adoption mutuelle de “spuntos” entendue comme une “rencontre” entre le “PAT-je [b]” et le “PAT-moi [a]” – c’est-à-dire, si [b] interprète la proposition-norme de [a] comme norme-sociale, la proposition de [b] – qui résulte d’un heureux cas de “congénialité” formative.

Finalement, outre ces deux phases du “*self*”, Mead présente aussi la notion de l’“Autrui généralisé”, qui nous semble être une sorte de “conscience de groupe”, mais qui peut aussi se rapprocher, dans une certaine mesure, de ce que Sbordonni entend comme “sujet intersubjectif”: «L’attitude d’Autrui généralisé est l’attitude de la communauté en totalité. Ainsi, dans le cas d’un groupe social tel que l’équipe de base-ball, l’équipe fait office d’Autrui

généralisé, pour autant qu'elle entre – comme processus organisé ou comme activité sociale – dans l'expérience de tous ses membres»⁵².

Conclusion

L'idée d'une opposition entre "PAT-je" et "PAT-moi" peut se rapprocher sur le plan formel/épistémologique à la distinction que Caporaletti trace entre "swing-idioletto" et "swing-struttura", où le "idioletto" c'est la déclinaison personnelle/créative, et où la "structure" c'est la dimension plus générale/normative du phénomène. Ce rapport est intéressant parce qu'il apporte un horizon sur le processus de reconnaissance mutuelle de valeurs audiotactiles comme le swing et le groove, en tant que *valeurs symboliquement significatives*, ou encore, « meaningful affordance[s] for aesthetic experience »⁵³ dans le LIF.

On se pose finalement, d'une part, la question de savoir si dans le langage musical audiotactile on ne peut pas dire que les *valeurs audiotactiles* seront en quelque sorte de *symboles significatifs audiotactiles*, qui seraient alors véhiculés à travers le PAT. Et d'autre part : quel est le rapport entre de telles *significations*, l' "artisticité" et le "spunto"?

⁵² Ivi., p. 223.

⁵³ A. Bertinetto, "Performing imagination", p. 73.