
Processus audiotactile et technique instrumentale : entretien avec Vincenzo Caporaletti¹

Patricia de Souza Araújo

1. Si l'on considère la question de la technique dans le jeu du piano d'orientation jazzistique, quels seraient les principaux points de contact de ce sujet avec le Processus audiotactile (PAT) ?

[V.C] Le problème de la technique de jeu est très important pour la théorie audiotactile car il peut clarifier et distinguer les processus (homologues) qui s'activent sur deux dimensions, *exécutive-performative* et *imaginative*, chacune relevant à la fois du visuel ou de l'audiotactile. Il se présente dans les applications pédagogiques de la théorie de la formativité audiotactile. On peut envisager la technique de jeu comme l'implémentation exécutive-performative corporelle, ou activation physique-gestuelle, du modèle cognitif spécifique considéré (visuel ou audiotactile). Dans cette situation on peut dire que chaque modèle cognitif (visuel ou audiotactile) « se manifeste » comme un écran médiologique somatique-gestuel, kinésique, à travers duquel on active, on sonorise, les formes et énergies musicales. Cette considération est très importante parce que cela démontre que le visuel subsume aussi des implémentations corporelles dans son ordre cognitif, et que l'audiotactile dispose d'une dimension imaginative qui relève seulement de la performativité. La technique, considérée comme système, s'organise comme la contrepartie des processus imaginatifs-crétifs et correspond aux mêmes critères épistémiques et médiologiques (par exemple la subsomption médiologique : une technique peut être utilisée dans un cadre cognitif alternatif). La question est particulièrement sensible parce que, tout en mettant en jeu la dimension corporelle, on ne doit pas confondre le médium formant et le médium formé. La technique de jeu classique telle qu'elle évolue dans la pédagogie et la didactique musicale est donc l'activation physique de la matrice cognitive visuelle, et correspond de façon homologue aux critères épistémiques de cette matrice (et par conséquent aux fondements épistémiques des techniques compositionnelles tonales et modernistes) de linéarité, construction séquentielle, segmentation de l'expérience, itération uniforme, dans un ordre abstraitif et mathématisé, d'une typologie générative syntactique-combinatoire.

La direction du processus cognitif, étant donné que la matrice visuelle est d'espèce exosomatique, est dans ce cas *top-down*, du code abstrait/système de règles au corporel. Au contraire, la « technique » de jeu dans le jazz coïncide avec (est sur le même plan que) l'interface corporelle qui forme l'expérience cognitive, c'est-à-dire le PAT, et le processus cognitif est *bottom-up*. Je mets entre guillemets le mot « technique » parce que selon moi dans ce cas il est fallacieux de parler proprement en termes philosophiques de technique car ce concept, en général, comme système de règles de nature exosomatique, est strictement dépendant, congénial et connaturel à la matrice cognitive visuelle. On peut parler dans le cas des musiques audiotactiles de technique subjective par opposition à la technique objective de la musique classique, (ou d'activation ou interface physico-gestuelle). Dans ce cas, le modèle épistémique est « à sensibilité contextuelle » et

¹ Entretien réalisé en 2014 lors de mes travaux de recherche sur le thème « Technique pianistique et créativité jazzistique », dans le cadre du Master en Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne IV.

il agit par des unités globales et gestaltiques, et des modules qui ne relèvent pas d'une systématique combinatoire d'unités segmentées, d'une façon homologue à la forme, au système opératif de la modalité imaginative-créative et de la poïétique compositionnelle audiotactile.

2. *Que peut-on dire du jeu du pianiste Thelonious Monk, au niveau de PAT ? Face à sa production, pourrait-on affirmer que le pianiste dispose de techniques, ou d'une technique ? De la bonne ou mauvaise technique, ou même d'aucune technique ?*

[V.C] La réponse précédente répond aussi à cette question. Je dirais « technique subjective » qui est toujours une bonne technique, car celle-ci est adaptée aux exigences du style expressif du musicien. On pourrait dire que ce n'est pas fonctionnel par rapport aux exigences d'une finalité transmissive de tout message musical, comme la technique classique, qui résout *a priori* toute situation possible exécutable avec l'instrument. Dans cet *a priori* il y a le signe de la pensée calculante (Heidegger) dont la technique subjective ne dispose pas, destinée à exprimer le style autographique individuel situation par situation, cas par cas, comme quand on conduit une voiture dans un giratoire (qui se substitue aux feux de circulation).

3. *Le discours de plusieurs artistes de jazz touche la question de l'autodidactisme. Même en ayant fait des études formelles en musique, le pianiste Bill Evans affirme qu'à un moment donné il a dû rompre avec des paradigmes académiques, et que quand il était encore un jeune apprenti, il lui a fallu consciemment ignorer certaines orientations de ses professeurs de piano (surtout ceux de caractère mécanique) pour poursuivre ses propres objectifs, afin de trouver son chemin avec l'instrument. Thelonious Monk a reçu des leçons de piano de 11 à 13 ans, et il a rapidement conclu que cela ne lui servirait pas. En quoi la question de l'autodidactisme est-elle liée au PAT ?*

[V.C] L'autodidactisme découle du raisonnement précédent. Le principe épistémique audiotactile auquel il se rapporte est celui de la subjectivité existentielle du PAT. La Persona disait Pareyson, qui privilégie l'expression et la cognition à partir de l'individualité (rappeler la métaphore du giratoire pour la circulation routière, qui fait découler la circulation par le biais d'une sensibilité contextuelle) tandis que la visualité est « normocentrique », donne priorité à un système de règles (métaphore : le feu de circulation, qui est normatif et précis mais qui crée des fastidieuses files d'attente : Freud disait « *das Unbehagen in der Kultur* »). La subjectivité du PAT privilégie dans la formativité la personnalisation du son, comme dans le jeu instrumental la personnalisation de la technique. Je crois que l'un (personnalisation de la technique) est fonction de l'autre (personnalisation du son) et vice versa pour la musique classique.

On peut toujours subsumer la technologie digito-motrice, les ressources de la technique classique dans un ordre cognitif et formatif audiotactile : c'est ce qu'a fait en partie Bill Evans, qui a conservé des bribes de la formation classique, ce que n'a pas fait Monk, qui a embrassé un parcours typiquement audiotactile. Je crois qu'il était conscient dans la technique classique du danger de la pensée calculante et de la réduction normocentrique de l'individu à une règle extérieure, qui, si elle est une condition dans l'adéquation de l'interprète classique à la norme d'un texte extérieur (la partition de l'œuvre), n'est pas productive dans le cadre de l'expression improvisée et créative-interactionnelle surtout. En outre il y a tout le discours du swing et du groove, qui sont des ressources formelles tout à fait spécifiques des musiques audiotactiles, pour la réalisation desquelles une technique qui s'est développée pour la solution de problèmes formels au niveau de la macro-rythmique n'est pas viable (cela rappelle la question de l'attaque brève et du son rond avec l'attaque longue et l'impossibilité pour cette dernière de réaliser des variations de 20-25 millisecondes qui sont cruciales pour les effets de swing ou de groove). (cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, p. 306 et seq.)

Patricia de Souza Araújo
psouza53@gmail.com

Núcleo de estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa/UFES]