

Oralité et sémiotique

TRISTAN IKOR

Université Lyon 2 (France)

Abstract

L'harmonie est une cacophonie à laquelle nous nous sommes habitués. Et ce que nous avons aujourd'hui dans les oreilles n'est plus contenu dans la partition: nous sommes capables d'imaginer davantage que ce que nous pouvons écrire. L'explosion musicale du XXIème siècle, liée à la technique de l'enregistrement et à la technologie d'Internet, a violemment remis en cause les normes musicales occidentales (tout en continuant de les imposer à une échelle mondiale), et en premier lieu le primat de l'écrit. L'improvisation musicale est particulièrement perméable à ces bouleversements; davantage même, elle les symbolise. L'improvisation musicale se pense comme un défi lancé au savoir, trompeusement associé à l'écrit dans la pensée occidentale. Comment appréhender l'oralité dans sa spécificité? En dehors des problèmes méthodologiques qu'elle pose, l'oralité peut être envisagée de deux manières: d'abord, elle est une forme particulière d'expression, une parole qui écrit sur le moment ou simplement interprète une écriture distanciée dans le temps. Mais, deuxièmement, l'oralité peut aussi être considérée comme un moment de plénitude pendant lequel l'énoncé est l'énonciation. L'immédiateté de l'oralité pleine correspond à la levée de la distance symbolique de la conscience de soi, expérience d'oubli qui s'épanouit dans un présent irréductible. L'oralité pleine est une pratique de délégitimation du savoir, puisque, sans passé, aucun sens ne saurait se justifier. En se focalisant sur la spécificité orale de la musique, l'analyse tente paradoxalement de penser l'impensable, d'appréhender l'absence dans la musique du manque inhérent au langage. La musique porte en elle ce quelque chose qui ne peut se dire; elle tire même sa puissance de ce rien que le langage ne peut pas prendre en charge. L'infini musical éprouve les limites de notre entendement. La présentation orale de cette communication s'attachera à démontrer la portée réelle de ces questions dans la pratique musicale. Harmony is a cacophony we are used to. And what we have today in our ears is no longer on the musical score : we are capable of imagining more than what we can write. The musical explosion of the XXth century, linked to the discovery and the improvement of recording techniques, to the Internet technology, has violently changed the occidental musical rules (while at the same time imposing them throughout the entire world) particularly concerning the primacy of written music. Musical improvisation is sensitive to these changes, it even symbolizes them. Musical improvisation is now a challenge for knowledge, wich is associated to writing in the western world. How can we look at orality in its specificity ? Orality can be seen in two ways : first it is a distinctive form of expression. But it can also be seen as a moment of plenitude in which content is expression. The immediacy of orality is similar to the withdrawal of the symbolic distance of self conscioussness, and therefore, it is an experience of letting go. This grows as an irreductable present. Orality is a practice that unlegitimizes knowledge, in the way that signification is no longer legitimated by the Past. By being concentrated on the oral specificity of music, analysis tries, paradoxaly, to think the unthinkable, to understand the absence of the inherent lack in language. Music carries something that cannot be said, it even takes its strenght from the emptiness that language can't express. Musical infinity tests the limits of our understanding.

Le texte qui suit est la transcription d'une communication orale. Comme l'enregistrement d'un concert, il transforme un acte de discours en objet. De fait, même la transcription la plus fidèle dénature le contenu initial : elle change sa forme et le décontextualise. Les improvisateurs ont le même dilemme face à l'enregistrement : comment restituer la vitalité de l'oral sous une forme écrite ? De l'enregistrement *live* à la technique du *re-record*, toute une gamme de choix nuancés permet d'entrevoir des réponses, mais sans jamais clore totalement cette interrogation insoluble. Dans tous les cas, si une transcription cherche la fidélité à ce qui est transcrit, elle doit commencer par assumer le changement formel qu'elle opère, et qui la définit. Pour ce texte comme pour la musique, l'assumption de la forme est le préalable à une éventuelle complémentarité entre l'écrit et l'oral.

1. SURPRODUCTION D'ÉCRIT ET REVALORISATION DE L'ORAL

1.1. Uniformisation et diversification

L'harmonie est une cacophonie à laquelle nous nous sommes habitués. La cacophonie est une harmonie que notre oreille ne connaissait pas ; nous pouvons nous habituer à ne pas connaître. Evidemment, la reconnaissance musicale — ce qui fait que nous acceptons certains sons comme étant de la musique, et en rejetons d'autres dans le domaine du bruit — est totalement dépendante du bain culturel dans lequel nous évoluons. Elle se construit par l'habitude et la mémoire. Mais il est possible de travailler en nous-mêmes sur ces antécédents.

Notre époque se caractérise par une proximité nouvelle avec les autres cultures, et un accès accru aux connaissances. Il nous est difficile de se rendre compte de la radicalité de ces changements, qui se sont pourtant faits sous nos yeux, en l'espace de quelques générations. Nous ne voyons jamais grandir notre propre bébé, car nous le voyons tous les jours. Cela rejoint ce que Pierre Schaeffer appelait le paradoxe de la trouvaille : avant même de réfléchir la nouveauté apparue, nous en cherchons des applications et tenons à l'améliorer. Cela s'est vérifié pour la technique d'enregistrement, autant dans le principe de la captation que dans celui de la diffusion, puis pour l'ordinateur, le numérique, Internet, et de façon générale concernant les systèmes d'information et de communication. Pourtant, nous n'avons toujours pas pris acte des premiers pas de cette explosion.

Cette histoire est celle d'une culture expansionniste. Toute proportion gardée (nous savons qui rogne qui), ce mouvement est en fait double : il est à la fois uniformisation et diversification. Comme un retour de bâton, il est devenu beaucoup plus aisé de relativiser les codes occidentaux du fait qu'ils se soient imposés dans le monde — de plus en plus loin et de plus en plus profond. Les normes de la musique occidentale (réduites au minimum du commerce universalisant) s'immiscent dans toutes les autres ; parallèlement, l'accès aux autres musiques nous dévoilent nos codes, nous aident à les dépasser. Le mélange des musiques esquisse un consensus appauvrissant en même temps qu'il ouvre les oreilles comme jamais. Les limites de la reconnaissance musicale ont explosé, et avec elles notre capacité à s'habituer à ne pas connaître ne cesse de grandir. Encore une dernière fois, si les limites d'une culture peuvent s'élargir, ou évoluer, elles ne sauraient disparaître. Simplement, on reconnaît davantage, et on est davantage capable de penser cette reconnaissance.

1.2. L'oralité face à l'enregistrement

1.2.1. *Trop d'objets revalorise l'acte*

La culture occidentale est indéniablement une culture de l'écrit. C'est elle qui a le plus développé le système de notation musicale, ou la technique et la pratique de l'enregistrement. L'écrit peut être une composition, un objet qui prépare en amont l'acte musical. C'est le thème dans la traduction. Il peut aussi être, en aval, l'enregistrement (ou une transcription sur partition) qui transforme cet acte en objet. C'est alors la version dans la traduction. L'oral, lui, est dans l'instant. L'écrit est un objet, une médiation entre des solitudes irréductibles ; l'oral est un acte, qui se fait dans l'immédiat et dans l'intersubjectivité.

Comme précédemment, ce rapport à l'écrit suit un double mouvement. L'écrit, d'une part, s'impose dans le monde : on tente de noter des musiques qui ne l'avaient jamais été, on stocke des musiques de l'instant. La musique, orale par définition, se fige en objet dans l'écrit. Mais en même temps, on constate un retour au jeu, une revalorisation de l'oral. Si des logiciels peuvent aider à la composition, et Internet aider à sa diffusion, seule la performance musicale conserve la vitalité de l'oral, cette prise de risque du jeu dans l'instant. Il y a seulement cinq ans, les concerts permettaient de vendre des disques ; aujourd'hui, le rapport s'est inversé et les disques permettent de faire des concerts. Il y a une vingtaine d'années, sortir un album était une entreprise ambitieuse ; aujourd'hui, faire un disque risque juste de passer inaperçu dans l'armada de productions quotidiennes. Ironiquement, on peut dire que trop d'objets revalorise l'acte.

Mais ce retour de bâton qui, par excès d'écrit revalorise l'oral, est à nuancer. En effet, une pensée de l'écrit s'est également immiscée et propagée à l'intérieur même de la pratique orale. Il n'est plus rare, par exemple, d'entendre sur scène le contenu exact d'un album, jusqu'à un solo repris note à note. L'enregistrement cherchait une fidélité à la musique. Ce rapport est aujourd'hui inversé : c'est la musique qui subit, a priori, un formatage par l'enregistrement. Dans la tête d'un musicien qui crée aujourd'hui, il y a déjà le support de sa création à venir ; il respecte inconsciemment des règles précises de durée ou de style. La pensée du produit fini, du propre et du parfait, semble bien incompatible avec la vitalité de la musique. Si elle repose évidemment sur l'ensemble des valeurs qui fondent nos sociétés contemporaines, elle s'appuie aussi sur les techniques d'enregistrement (qui permettent d'être exactement en rythme, de faire chanter juste, de couper, coller...) Cette pensée est omniprésente dans la musique actuelle et, selon moi, a des conséquences terribles sur l'ensemble de la création musicale.

1.2.2. *Un environnement saturé*

Indéniablement, il y a une surproduction d'objets musicaux. Cette surcharge d'enregistrement va de pair avec celle de notre environnement sonore dont parlait Murray Schaffer^[1]. Le volume général du paysage sonore s'est considérablement amplifié en très peu de temps (et ne cesse de s'accroître, de façon exponentielle.) Qualitativement, on subit désormais des sons continus, perpétuels. En passant d'une vie rurale à la vie citadine, puis avec le moteur à explo-

[1] Schafer, R. Murray (1979) : Le paysage sonore. Tr. S. Gleize. Poitiers : Editions Jean-Claude Lattès.

sion interne, et l'électricité, l'homme s'est imposé sur les sons du monde. Cela a évidemment des conséquences énormes sur nos vies, mais également sur la musique.

Essayons de faire l'effort d'un historien consciencieux, de nous transporter dans un autre temps. Nous sommes dans l'Europe du XVIIIème siècle. Tout son entendu a été émis à proximité, toute musique ne s'entend qu'en visu des musiciens qui la jouent. Des musiciens de rue : c'est un événement. Une calèche passe, bruyante de fer sur les pavés, et couvre la musique, qui réapparaît quand la calèche est loin. Les musiciens s'en vont, pour laisser place au bruit du travail des artisans et à la voix de l'homme. La plupart des gens ne voyagent pas ; ils seraient étonnés du son d'un djembé ou d'un gong, ils ne sauraient reconnaître un barrissement d'éléphant. Une musique asiatique ne serait certainement que du bruit. Contrastons avec aujourd'hui : un avion arrive à nos oreilles avant même que le précédent n'ait disparu, l'autoroute au loin est un son ininterrompu, tout comme les vrombissements des appareils électriques installent une note fondamentale continue. Le bruit des klaxons est moindre face à celui du métro qui freine ; de la musique classique à très bas volume calme l'ambiance de ce métro survolté. Une musique d'ambiance aide à consommer au supermarché, et à combler les silences redoutés entre amis. On parle avec d'autres à distance grâce au téléphone et on s'isole dans la rue grâce au walkman. Nous voyageons, entendons les bruits d'autres villes et les langues d'autres cultures. Nous sommes complètement blasés de la possibilité d'entendre un son qui n'ait pas été émis ici et maintenant. Nous avons appris cette écoute spécifique de sons enregistrés, et entendre la mer dans son salon ne surprend plus. Musicalement, tout est possible, on mélange de la musique africaine à de l'électronique, de la musique asiatique à du jazz, de la musique arménienne à de la salsa. Comme une conséquence des sons continus de la ville, toutes les nouvelles productions se caractérisent par un niveau élevé de basse. En concert, on recherche la sensation physique du son dans les basses, l'oreille est souvent dépassée. Face à cela, des musiques prennent le contre pied, et proposent un peu de repos sonore, voire de silence (de John Cage à la musique planante...) D'autres tentent d'exprimer ce chaos, voire de le surpasser (du *heavy metal* à la *jungle*...)^[2] Sans remonter si loin que le XVIIIème siècle, il y a déjà de quoi rendre fou un voyageur dans le temps.

1.3. L'oralité face à la partition

L'écrit musical n'est pas que l'enregistrement, il se fait aussi en amont avec la partition. Or, ce que nous avons aujourd'hui dans les oreilles n'est plus contenu dans la partition. La partition apparaît plus que jamais comme une spécificité culturelle et historique étroitement circonscrite à l'Europe des trois derniers siècles. Au XIXème siècle en Europe, est musicien non plus celui qui est capable d'analyser la musique, comme c'était le cas précédemment, mais celui qui l'écrit. L'interprète, technicien au service de l'œuvre, n'était guère pris en compte. Aujourd'hui, le terme de musicien désigne celui qui joue la musique. Cette évolution sémantique est révélatrice. La partition nécessite l'attention visuelle du musicien, au détriment de son oreille. Elle semble parfois être la musique, alors qu'elle n'en est qu'une transcription. L'encre ne saurait remplacer un son ; se représenter n'est pas éprouver. Même les nouvelles notations de la

[2] Darbon, Nicolas (2006) : Les musiques du chaos. Paris : L'Harmattan.

musique contemporaine ne peuvent écrire fidèlement l'interprétation d'une attaque, ou d'une respiration. Comment pourrait-on transcrire sur notre partition tonale les intervalles mouvants de la musique d'Inde du nord ? Si la partition aide à la précision des idées musicales, surtout lors de la composition, elle cloisonne en même temps l'imagination. Les notations ouvertes, telles celles de Steve Coleman ou de Stockhausen, ont le mérite d'associer la vitalité du jeu à la précision de l'écrit, ou à la cohérence d'une intention générale, réfléchie en amont.

Le swing, par exemple, dévoile les limites de la notation musicale. Il est communément défini comme un mélange entre des croches binaires et ternaires. Mais qu'est-ce que ce mélange ? Il n'est évidemment pas le milieu exact. Il serait possible sinon de le transcrire, et un ordinateur pourrait swinguer, ce qui n'est pas le cas. Il est indifféremment noté deux croches binaires ou un triolet de croches avec un demi-soupir sur la deuxième ; il n'est pourtant ni l'un ni l'autre. Il est en fait une interprétation personnelle de ce mélange. Chacun a son swing, et même ses swings ; on peut swinguer derrière ou devant le temps, tendu ou relâché... A plusieurs musiciens, il est essentiel de chercher un swing commun. Le swing est souvent comparé au *duende* du flamenco, au *tarab* de la musique arabe, ou encore au *groove* : à toutes ces sensations qu'on ne peut pas écrire et qui pourtant font qu'une musique nous saisit. Plus généralement, il est dangereux, pour l'analyste comme pour la musique, de se contenter des outils créés par l'écriture musicale. Ainsi, travaillant sur l'improvisation musicale, je n'ai d'autres choix que celui de me baser essentiellement sur ma mémoire, sur mon vécu. Les exemples musicaux sont tous ici tirés d'expériences personnelles, principalement dans les milieux de la chanson, du jazz, des musiques improvisées, et de la musique classique.

Imaginons une expérience : on fait jouer le même rythme à un batteur amateur (ou à un ordinateur) et à Elvin Jones. Tous deux jouent exactement le rythme simple qui est écrit, avec la même précision métronomique : la partition dans les deux cas sera exacte. Pourtant, la différence sera flagrante, et il sera possible à l'oreille de reconnaître Elvin Jones. Cette dissemblance s'opère grâce à la mémoire d'Elvin Jones (ses expériences avec Coltrane ou la musique africaine, sa maîtrise des équivalences rythmiques...) Celui qui joue deux croches en n'entendant intérieurement que ces deux croches ne jouera pas comme celui qui, en lui, entend également et simultanément des sextolets, le tempo équivalent au triolet de noires, et la clave cubaine. Pourtant, ces deux croches seront au même endroit sur la partition. Le musicien d'aujourd'hui baigne dans un environnement sonore complexe qui le conditionne toute sa vie, et auquel il doit sans cesse être attentif. Sa musique nécessairement le donnera à entendre.

2. L'ORALITE PLEINE

2.1. Les différentes formes d'oralité

L'oralité pourrait simplement se définir comme ce qui est dit, en opposition à ce qui est écrit. Elle est alors une parole qui écrit sur le moment ou simplement interprète une écriture distanciée dans le temps. L'oral est dans le présent, quand l'écrit vient du passé, ou travaille pour le futur de la mémoire. L'écrit et l'oral s'articulent, s'interpénètrent de fait. Le rapport temporel entre la production de l'énoncé et son énonciation détermine la forme d'un contenu. Si la production d'énoncé se fait en amont de son énonciation, on peut dire qu'on est dans

une forme limite d'oralité ; on est dans de l'écrit passé à l'oral. La signification, de l'énoncé comme de l'énonciation, ne peut se faire que dans l'altérité, elle est reconnaissance de sens. Ainsi, l'écrit naît de la solitude et attend de devenir signifiant. L'oral est signifiant au moment où est produit son énoncé. L'oral se fait à plusieurs, quand l'écrit se fait seul pour chacun ; l'écrit est un objet de médiation quand l'oral se situe dans l'intersubjectivité. Si on est dans un rapport d'immédiateté relative, c'est-à-dire si l'énoncé est plus ou moins improvisé sur le moment, on est clairement dans l'oralité ; c'est le cas de la discussion par exemple. Il est un cas particulier sur lequel je reviendrai : lorsque l'énoncé se confond avec l'énonciation, lorsque l'immédiateté n'est plus relative.

Le stade minimal de l'oralité serait la lecture : c'est le cas de l'interprète de musique classique qui joue la partition qu'il a sous les yeux, ou de l'étudiant lisant mot à mot le papier qu'il avait préparé. Entre l'écrit et son énonciation se situe la marge de manœuvre de l'interprétation : l'intonation de la voix, le rythme de lecture, la dynamique de la phrase... Il s'agit de la part improvisée de l'interprétation d'une musique écrite. Lire par cœur revient finalement au même, mis à part le fait que le support physique de l'écrit est absent. Peut-être cette mémorisation aide-t-elle l'interprétant à mieux assimiler l'énoncé, donc à mieux énoncer ? Le pianiste concertiste jouant sans partition a sûrement plus de chance de s'oublier dans la musique que le musicien d'orchestre. Ceci dit, l'idée selon laquelle la lecture appartient à l'oralité est discutable, de même que l'interprétation d'une œuvre écrite n'apparaît que lointainement apparentée à l'improvisation. On pourrait circonscrire l'oralité à ce qui écrit sur le moment, rejetant ainsi l'interprétation d'une écriture distanciée dans le temps dans le domaine de l'écrit. Finalement, ce qui est oral serait ce qui est improvisé, dans l'immédiat relatif.

Même ainsi circonscrite, l'oralité peut encore recouvrir plusieurs formes distinctes. D'abord, l'oral peut être encadré par l'écrit, inséré dans une trame. Celle-ci peut être plus ou moins précise, mais le principe est le même : il s'agira à l'oral de respecter un ordre de repères. La trame peut seulement être une idée de parcours général. Elle peut, à l'inverse, être précisément écrite et prévoir des moments improvisés. Dans le discours, cette forme d'oralité est récurrente. Plusieurs optiques sont possibles en son sein : seul un parcours de réflexion est prévu à l'avance ; seules l'introduction et la conclusion sont lues ; des phrases sont écrites, il s'agira de les relier ; les idées théoriques sont écrites, il s'agira de les illustrer à l'oral... Concernant la musique aussi, la palette est large : un concert de musique écrite insérant dans sa trame quelques improvisations mesurées rentre autant dans cette catégorie qu'un concert de musique improvisée prévoyant le début et la fin de la prestation. Et entre ces extrêmes, il existe toute une gamme de liberté surveillée : un groupe de chanson qui laisse un solo de deux grilles après le refrain, et s'autorise des dérapages ; un groupe de jazz qui sait dans quel ordre il va jouer ses morceaux, qui sont de l'improvisation sur de l'écrit ; des improvisateurs qui ont prévu un enchaînement d'ambiances peu définies. La trame peut aussi simplement être l'évolution de la formation : nous nous disons à l'avance que le saxophone commence seul le concert, qu'il est rejoint par le piano, et qu'ensuite la rythmique rentre pour finir seule.

Il est un stade plus avancé dans l'oralité, celui qui encadre l'écrit dans l'oral. Les compositions deviennent un réservoir, dans lequel il est possible de puiser. Aucune trame n'est préparée à l'avance, ce qui n'empêche pas l'irruption imprévue d'un écrit long et précis. Mais un concert peut très bien se passer sans qu'aucune des compositions travaillées ne surgissent.

Rapporté au discours, il s'agirait d'une personne qui connaît suffisamment bien son sujet pour se lancer dans un discours sans idée préalable de trame. S'il arrive sur une idée précédemment approfondie, il pourra alors utiliser l'ensemble de cette réflexion, comme un écrit déjà construit, et ensuite enchaîner à nouveau sur son discours improvisé. L'improvisation dirigée est plus ambiguë et mériterait de plus amples développements. Rien n'y est prévu à l'avance, si ce n'est un ensemble de codes gestuels. Pourtant, si celui qui dirige improvise effectivement (à partir de ce que les autres musiciens proposent), les improvisateurs-interprètes n'improvisent qu'à l'intérieur de ses choix. Ces derniers suivent une trame, mais qui n'était pas prévue. Il s'agit véritablement d'une composition sur l'instant. Peut-être ce stade n'est-il pas à placer au même niveau suivant qu'on se focalise sur l'interprète de l'improvisation d'un autre, ou sur le compositeur de l'improvisation des autres ?

Enfin, l'oralité peut être libérée de toute contrainte écrite. Mais il ne faut pas s'y tromper, cette liberté est certainement plus contraignante qu'un repère écrit. Musicalement, cela se rapporte à ce qui est appelée « improvisation libre », et qui souvent retombe dans de l'improvisation à réservoir. Ce réservoir n'est plus un stock de compositions, mais plutôt d'idées déjà testées, des redites. L'improvisation libre est contraignante en ce sens qu'elle cherche sans cesse à s'éloigner de ses précédents réflexes. Paradoxalement, on y acquiert de l'expérience dans sa façon d'éviter ses habitudes. Par cet effort, l'improvisateur recherche un moment particulier d'irruption d'imprévu : l'oralité pleine. Celle-ci est une expérience, qui ne saurait être confondue avec une forme. Elle peut en effet survenir dans toutes ces formes d'oralité, y compris dans l'interprétation d'une œuvre écrite ou la lecture d'un texte.

2.2 L'oralité pleine

L'oralité pleine, qui rejoint l'improvisation pleine, est une expérience rare et spécifique. Elle articule le désir et le savoir de l'énonciateur. Il s'agit d'un moment d'oubli pendant lequel l'énoncé se confond avec l'énonciation. Strictement, il n'existe d'improvisation que pleine (car elle est, sinon, simple composition sur l'instant.) L'immédiateté n'est alors plus relative : l'idée et l'exécution ne se succèdent plus, même très rapidement. La simultanéité est véritable, et cette séparation caduque. On ne choisit plus un son pour ensuite l'exécuter, dans un millième de secondes ; on l'exécute, presque malgré soi. Peut-être est-ce le seul moment pour lequel il est possible de parler de performativité musicale ?

Dit dans le jargon des improvisateurs, ce n'est pas quand *ça tourne*, mais quand *ça déconnecte*. Il ne suffit pas de trouver un son commun, un swing qui *avance*, il s'agit littéralement de subir le son. Beaucoup de musiciens confondent ces deux moments, alors que l'improvisation pleine est bien plus précise et circonscrite, bien plus rare que le simple moment pendant lequel *ça marche*. Rechercher ce moment d'oubli de soi nécessite une préparation, un travail de longue haleine. Un concert entier peut ne pas parvenir à le trouver. Mais deux secondes de ce moment donnent du sens et de la valeur aux deux heures d'improvisation qui l'ont amenées.

Cette puissante expérience nous fait relativiser l'ensemble de notre perception de l'existence. Elle feint de nous faire oublier l'acquisition du langage, pourtant inoubliable. Elle nous permet un retour à la musique maternelle. Il n'y a alors plus de distinction entre soi et les autres, comme un Soi sans Moi en continuité avec le monde. L'immédiateté de l'oralité pleine correspond à la levée de la distance symbolique de la conscience de soi. Cette expérience d'oubli

s'épanouit dans un présent irréductible. L'oralité pleine est une pratique de délégitimation du savoir puisque sans passé, aucun sens ne saurait se justifier. Serait-elle donc capable de créer un savoir nouveau ?

La pensée de l'écrit gagnant jusque la pratique de l'oral, il devient de plus en plus rare et difficile de connaître cette expérience d'oralité pleine. Notre société, surproductive, accumule les objets et réduit le temps. Les colloques de chercheurs ne dérogent pas à la règle contre laquelle s'insurgeait déjà Coltrane. Celui-ci disait avoir besoin de temps pour improviser, expliquant ainsi ses morceaux de vingt minutes. Quand on improvise sur scène, le concert est une seule improvisation ; on ne peut pas penser en morceaux. Dans les colloques, on préfère accumuler les communications plutôt que prendre le temps d'installer des débats.

Le but d'une telle réflexion est, paradoxalement, de parvenir à mieux penser l'impensable ; à appréhender l'absence, dans la musique, du manque inhérent au langage. La musique porte en elle ce quelque chose qui ne peut se dire, elle tire même sa puissance de ce rien que le langage ne peut pas prendre en charge. Il ne s'agit ni de vouloir tout expliquer ni d'en rester au mystère. Bien au contraire, il est question d'un travail sur les limites : réfléchir le seuil et le passage du pensable à l'impensable, approfondir ce qu'il est possible d'appréhender, mais respecter l'au-delà de ces limites comme insaisissable par le langage. L'infini musical éprouve les limites de notre entendement.