



Le terrain et son interprétation

Jérôme Cler

► To cite this version:

Jérôme Cler. Le terrain et son interprétation. Jacques Viret. Approches herméneutiques de la musique, Presses universitaires de Strasbourg, pp.29-38, 2001, 978-2868201867. hal-03996394

HAL Id: hal-03996394

<https://hal.science/hal-03996394>

Submitted on 19 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

APPROCHES HERMÉNEUTIQUES DE LA MUSIQUE

Sous la direction de Jacques Viret

avec la collaboration d'Érik Kocevar



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

2001

LE TERRAIN ET SON INTERPRÉTATION

Quelques aspects de l'herméneutique en ethnomusicologie

JÉRÔME CLER

L'herméneutique ethnomusicologique : traduction, interprétation, validation

Une activité oscillatoire

Je restreindrai volontairement mon propos à l'étude d'une expression musicale de tradition strictement orale, sur le territoire limité d'un arrière-pays montagneux du Taurus occidental (sud-ouest de la Turquie). Là se sont sédentarisés au début du XX^e siècle des semi-nomades d'ascendance turkmène. Dans un tel contexte, l'absence de toute médiation écrite nous oblige à privilégier le présent de la performance, seule occasion d'enquête et d'expérimentation. Cela signifie au moins deux types distincts de performance : d'une part l'ethnomusicologue se trouve face à des comportements ou des pratiques musicaux, et les décrit en tant qu'observateur ; d'autre part, il provoque des performances quand il travaille en interaction avec les musiciens de son terrain – dans une observation participative ou pour mener à bien une expérimentation. Car le travail herméneutique propre à l'ethnomusicologie s'opère sans cesse dans un mouvement d'oscillations multiples : entre performance observée et performance provoquée, entre « terrain » et « laboratoire », entre les hypothèses théoriques et leur validation.

Ou encore, pour résumer, entre l'un et l'autre. La verbalisation du phénomène musical emprunte sur le terrain des chemins radicalement différents des nôtres, et l'ethnomusicologue ne cesse d'apprendre les diverses langues de l'autre : parlée « naturelle », poétique, musicale, métalangue musicologique... De ce point de vue, tout le travail de recherche n'est voué qu'à la traduction et à l'interprétation. Mais le texte qui fait l'objet d'un tel travail, à la différence de la page écrite – langue ou musique –, n'est appréhendé que dans le flux du devenir, dans un temps irréversible.

Hors-temps, en-temps

Ce que je dis là est sans doute une évidence : mais comme le travail de l'ethnomusicologue consiste entre autres à rendre compte de la musique telle qu'elle est conçue, représentée, vécue par la société même qu'il étudie, et non selon des conditionnements ethnocentriques, la première difficulté qu'il rencontre est dans cet écart entre le « en-temps » permanent imposé par le terrain, et le « hors-temps » de l'analyse, qu'il s'agisse du « laboratoire », ou de cet inévitable retrait qu'impose son altérité. Car quelle que soit l'intimité de l'ethnologue avec la société où il travaille, et parfois réside longtemps, il est toujours renvoyé à sa condition d'observateur extérieur.

Le « hors-temps » d'une pensée musicale existe bien dans la société étudiée, si peu verbalisé soit-il. La recherche consiste alors à expliciter cette pensée, par interactions, expérimentation – démarche nécessairement participative. L'ethnomusicologue-herméneute tente d'élucider des règles latentes comme, par exemple, les « structures profondes » d'une grammaire musicale locale, ou encore les contenus d'expression également « profonds » assignés à tel ou tel genre musical. Cette profondeur est stratifiée : dans la société où j'ai moi-même travaillé, mes interlocuteurs étaient surtout des musiciens âgés, et nos conversations musicologiques opéraient sans cesse des coupes dans le temps, elles s'installaient toujours sur une strate de la mémoire. Dans ces conditions, la forme musicale apparaît aussi comme une composition d'affects, qui s'offrent sans cesse à notre faculté d'interprète.

Enfin, si l'ethnomusicologie est une herméneutique, son texte est vivant, sujet à de perpétuels changements de configuration : d'un séjour d'enquête à l'autre, le chercheur peut avoir de nombreuses surprises, et se trouver désemparé par une redistribution des données qui lui semble invalider une bonne partie des résultats obtenus entre le séjour précédent et le travail de laboratoire qui lui avait succédé. La recherche est ainsi prise dans un mouvement de balancier entre le terrain (enquête), le « laboratoire » (premier niveau d'interprétation : analyses, formulation d'hypothèses), et le retour au terrain (validation des analyses et hypothèses). Ce mouvement, qui ne correspond pas nécessairement au déroulement chronologique d'un programme de recherche, est omniprésent, et toutes ces opérations peuvent se fragmenter en de nombreux séjours, pendant plusieurs années...

Le plus délicat est évidemment la validation, sur place, des hypothèses. Car l'interprétation des données ne saurait se passer de l'approbation de ceux qu'on appelle « informateurs ». À ce niveau du travail, de nombreuses difficultés

méthodologiques surgissent. Ainsi Jean-Pierre Estival¹, construisant une grammaire des répertoires rituels enregistrés chez les Indiens Asurini (Brésil), s'attache-t-il à expliciter toutes les étapes logiques de sa recherche, et souligne combien le fait même de poser une question à quelqu'un, dans cette société amérindienne, n'est pas une interaction sociale évidente. Le simple fait de nommer ou de désigner n'a pas le même statut ici et là – de même que, globalement, l'énonciation. Les expérimentations doivent également reposer sur des critères pertinents : ainsi, relate Gilles Léothaud², quand le chercheur demande en Centrafrique à un musicien de reproduire « exactement la même voix (i.e. son) », il propose une formulation problématique. En effet, le musicien ne comprendra peut-être pas « voix », le concept de son, conformément à l'attente de l'exégète musical d'Europe occidentale, pour qui la hauteur et le timbre sont deux « paramètres », composants isolés par l'entendement. Or pour le joueur de xylophone africain, il n'y a qu'une unité indifférenciée hauteur-timbre qui induit un tout autre processus d'évaluation du son. Et toute mesure expérimentale limitée au critère de la hauteur restera vaine. J'ajouterai pour ma part que dans cette demande, outre le concept de son, celui de « même » n'est pas forcément mieux partagé : dans certains cas, le terrain pense au singulier³, et exclut le principe d'identité de sa logique perceptive et discursive. Par conséquent, rien n'est simple, et la musique apparaît prise dans un réseau de « paramètres » qui interagissent sans cesse dans tout discours qui s'attache à la caractériser. La maîtrise des différents critères d'analyse, incluant toutes les dimensions du « fait social total », est sans doute la part la plus difficile de cette discipline. C'est également là qu'elle mérite pleinement son nom, où s'associent l'ethnologie et la musicologie.

Le moins qu'on puisse dire, c'est que la simple description du matériau musical ne suffit pas à rendre compte du « musical ». Si réellement nos différents travaux d'herméneutique – qu'ils soient consacrés à une page de *Pelléas et Mélisande* ou aux polyphonies centrafricaines – visent diversement à cerner l'essence de la musique, alors l'ethnomusicologue est engagé dans un très long processus, où tout se passe *entre* : entre l'un et les autres, entre le terrain et le « laboratoire », entre les langues, leurs sous-entendus, leurs implicites respectifs. De sorte

1. J.-P. ESTIVAL, « Quelques aspects des polyphonies instrumentales tulle des Asurini du Moyen-Xingu », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6 (1993), p. 163-180 ; *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil), tulle asurini et musique rituelle arara*, thèse de Doctorat, Université de Paris X, 1994.
2. G. LÉOTHAUD, « Le sens de la mesure », *Analyse Musicale*, 23 (1991), p. 47-50.
3. Cf. E. DE DAMPIERRE, *Penser au Singulier*, Paris, Société d'Ethnologie, 1984.

que la recherche apparaît comme un *devenir* dans lequel le chercheur et ses interlocuteurs sont tout deux emportés.

Si je me suis permis cette allusion générale à la discipline, et cette équation de l'herméneutique et du devenir, c'est bien sûr en guise d'introduction à l'exposé plus concret de quelques aspects de l'herméneutique qui s'est imposée au cours de mon propre travail (que j'aurais tort de m'approprier : je devrais dire « notre » travail, incluant les musiciens de village qui y participèrent de grand cœur). Elle s'est en effet « imposée » précisément dans ce mouvement du devenir, au fil des années et du travail. D'une certaine manière, cette approche herméneutique se tient toujours sur une étroite marge, entre la description et l'interprétation, puisqu'elle s'opère sans cesse de l'intérieur même du terrain, et pour ainsi dire « en commun », – dans l'entre-deux du devenir, moyennant une vingtaine de séjours en huit ans, et de longues séances de travail avec quelques musiciens, seuls ou rassemblés. Du même coup se pose une nouvelle question importante pour la démarche herméneutique : l'observateur modifie le milieu qu'il observe. Ainsi, sur « mon » terrain, le fait même de travailler avec magnétophone, et de pouvoir objectiver la musique en l'écoutant après coup représentait pour les musiciens avec qui je travaillais un bouleversement important des conditions habituelles de la relation à la musique. Par ailleurs, au fil du temps les musiciens eux-mêmes ont commencé à théoriser leur pratique, en dépassant la seule nomenclature de leurs genres musicaux (déjà en elle-même riche de suggestions théoriques), pour construire un discours analytique certes minimal, mais très fin, et susceptible de développements : ce discours était-il le résultat d'une prise de conscience progressive provoquée par ma présence même ? Ou s'agissait-il plutôt de réminiscences, d'une terminologie et de concepts hérités d'un apprentissage ancien, et dormant dans les mémoires ? Je n'ai jamais eu les moyens de répondre à cette question. Au terme d'une longue séance de travail, un de mes amis musiciens me dit : « Nous t'avons donné un indice, à toi maintenant de poursuivre plus avant », marquant à la fois l'ironie légère avec laquelle le terrain peut se refermer sur son mystère, et sans doute sa confiance dans ma capacité à interpréter.

La ritournelle territoriale, une herméneutique

Un terrain

Il me faut maintenant faire une brève allusion au milieu concret dont je parle, et qui m'a occupé entre 1990 et 1998 : il s'agit, aux confins des anciennes Carie, Phrygie et Lycie, dans les montagnes du Taurus occidental, d'une paysannerie d'ascendance nomade, sédentarisée au début du siècle, et vivant en économie de subsistance, sur les anciens pâturages d'été.

La musique, surtout à danser, est très présente, et la pratique du petit luth à trois cordes *baglama* est fort communément partagée. Chez les musiciens plus âgés, les conditions de la vie pastorale d'antan sont la source d'inspiration principale des répertoires joués, et un référent constant dans les commentaires. Malgré la disparition des cadres anciens, la pratique musicale recouvre encore de nombreuses formes de sociabilité, où la danse est une expression suprême.

Autrefois, il s'agissait de garde des troupeaux, de jeux amoureux et de réunions dans les anciens abris de bergers, engageant une collectivité restreinte, autant que de noces, fêtes pour toute la collectivité. De nos jours, les circonstances se limitent surtout aux noces, et les festivités de voisinage ou de parentèle rencontrent l'impitoyable concurrence de la télévision...

Répertoires

J'ai déjà décrit ailleurs⁴ les répertoires, où prédominent des petits airs de danse formulaires et répétitifs, de métrique *aksak* (« 9 temps » = 2.2.2.3), et articulés mélodiquement sur l'échelle de *ré*, selon une combinatoire syntaxique précise. Ils sont appelés « airs brisés », *kirik hava*, par opposition aux airs longs, *uzun hava*, mélismatiques et de rythme non-mesuré.

Je me bornerai aux remarques suivantes :

– *L'unité du schème rythmique* : nous nous trouvons dans une société où prédominent la musique instrumentale et la danse, manifestation suprême de la sociabilité. Or ce qui est frappant c'est l'apparente existence d'un schème unique régissant toutes les formes de danse, bien qu'il n'y ait pas de continuum

4. Cf. « Pour une théorie du rythme aksak », *Revue de Musicologie*, 80/2 (1994), p. 181-210 ; avec J.-P. ESTIVAL, « Structure, raison graphique, le modèle affecté », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 10 (1998), p. 37-80. Les répertoires, auxquels il est fait allusion ici, sont présentés dans trois CD : *Turquie, musique des yayla*, OCORA/Radio-France, 1994 ; *Turquie, Le sipsi des yayla*, OCORA/Radio-France, 1998 ; *Turquie, le violon des yayla*, OCORA/Radio-France, 1998.

entre les *tempi*, qui se regroupent principalement en trois classes : ce schème rythmique apparemment unique n'est pas vécu comme tel par les musiciens, qui dissocient ces genres.

— *Toute-puissance de la répétition* : dans l'exécution d'une pièce – qui n'a de sens que pour faire danser – la même formule est répétée sans variante ou presque, jusqu'à ce que le danseur s'arrête. L'agencement se rompt, puis se recompose sur une autre formule, etc.

Les formes les plus couramment jouées sont les airs « brisés », correspondant au tempo intermédiaire, aisément superposables à de petits poèmes syllabiques, quatrains d'octosyllabes utilisant toutes les ressources de la fonction poétique, jeux de mots, homophonies, etc.

Le travail proprement interprétatif s'est constitué comme suit :

1) L'unité du schème rythmique renvoie à l'hypothèse d'une unité territoriale, orale/aurale, où tout le monde s'entend et s'écoute jouer : et même si l'implicite unité n'est pas consciente, étant donnée la diversité des *tempi*, l'observateur occidental l'analyse comme telle, se fondant sur son rapport à l'écriture musicale, spatialisation des formes temporelles basée sur un striage régulier du temps.

2) L'unité du schème rythmique n'existe que fondée sur une unité de pulsation – qui nous permet de dire, à nous autres Occidentaux, que nous sommes en présence de rythmes « à 9 temps », même si jamais de tels propos ne pourraient être tenus par les acteurs eux-mêmes. Quand bien même les données écrites dans une transcription sont vérifiables, et validées, plusieurs logiques coexistent dans la construction de la forme s'offrant à la perception de l'observateur et des musiciens⁵.

3) Cette unité, enfin, signale celle d'un territoire, vécue comme telle par les acteurs.

Interprétations territoriales

Je m'attacherai surtout ici à cet aspect territorial, en m'inspirant, à la manière du « bricoleur » de Lévi-Strauss⁶, d'un concept très présent dans la philosophie de Gilles Deleuze. Il s'agit en propre d'un modèle herméneutique développé par Deleuze et Guattari dans leurs livres, et surtout dans un chapitre intitulé « de la ritournelle »⁷ ; non que je prétende m'affilier à cette œuvre philosophique dont le propos dépasse bien sûr largement les limites de l'ethnomusicologie :

c'est pourquoi je revendique plutôt ce titre de bricoleur... Reste que j'ai cru trouver dans ces pages un écho frappant de mon expérience de terrain, et une approche herméneutique que j'avais partagée avec mes « informateurs ».

Le rapport au territoire, c'est d'abord que les pièces musicales, airs de danse rapides, sont associées à des lieux : non seulement les musiciens identifient toujours les pièces par leur lieu d'origine (au sens restreint, micro-local, village, vallée, etc. comme au sens large de régions plus éloignées), mais ils associent la mémorisation des pièces, qui pourtant se ressemblent toutes et n'ont pas toujours de nom propre, à des lieux précis d'événements de leur existence, selon un certain consensus collectif des groupements de bergers, ou de la parentèle.

Ensuite, le territoire, c'est l'aire de danse, et les figures que décrit le danseur sur le sol. À des dispositifs sociaux différents correspondent des trajectoires différentes : il en est de centrées, avec un mouvement tournant – au village, pendant les noces –, et d'autres décentrées, erratiques, dans l'espace libre, hors du village, à des occasions plus spontanées.

Enfin, le territoire, c'est encore la musique elle-même, dans sa forme rythmique. Pour l'ethnomusicologue, le rythme est sans doute un concept clé parce qu'il renvoie toujours au caractère autochtone de la forme musicale. Il n'y a de rythme que d'un « ici », c'est un marqueur territorial.

Le concept de territoire unifie ces différents aspects, dans le sens où il désigne avant tout un acte – et non pas un simple contenant, ni même le lieu qu'on s'approprie et que l'on peut repérer sur une carte. Nous retrouvons ce concept dans la forme musicale elle-même : un jeune musicien, me parlant des petits airs de danse formulaires et répétitifs, m'expliquait que pour lui ils étaient bénéfiques, source d'un grand plaisir, précisément parce qu'ils l'installaient dans l'unité du lieu – il y était, au sens propre, « dans son assiette ». Ce n'est pas un détail, quand on sait qu'en turc le même verbe « s'asseoir » (*oturmak*) signifie également vivre, au sens emphatique de passer son temps agréablement, en paix, etc. « Quand je joue ces airs, je suis assis, je suis dans mon lieu, où que je me trouve ». Ce jeune musicien, qui jouait plusieurs répertoires, y compris urbains, insistait sur ce critère distinctif, et ajoutait : « ça tourne ».

Cette puissance « territorialisante » est à opposer aux « airs longs », les airs dits « d'exil » (*gurbet*), que les paysans turkmènes récemment sédentarisés, appauvris par leur nouvel état d'agriculteurs, chantaient quand ils s'éloignaient de chez eux pour aller travailler comme journaliers dans les plaines côtières. L'affect ici est celui de la séparation, de la nostalgie, et la forme musicale est vécue comme une ligne, un développement linéaire, sans limites prédéterminées

5. Cf. J. CLER, J.-P. ESTIVAL, *op. cit.*

6. Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 34 sq.

7. Cf. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 381 sq.

(d'où ce nom d'« air long »), d'un matériau modal que les autres formes présentent comme closes.

Tout cela est très riche : à partir de cette notion de territoire, nous trouvons tout un faisceau d'analogies, de correspondances où sont liés indissolublement rythme, forme, et lieu, le tout renvoyant à la sociologie particulière de ces paysans d'ascendance nomade : en effet, dans cette société, plus tard les nomades ont été sédentarisés, plus élevés sont leurs villages. Et les musiciens associent inmanquablement aux lieux élevés, à la montagne comme milieu, les airs de danse rapides, circulaires ; les airs longs, eux, sont associés aux plaines côtières ou aux hautes plaines des massifs montagneux, et la montagne y est figurée, dans le texte des chants, comme le lieu absolu, paradis perdu, ou idéal.

La ritournelle

Dans le droit fil de ce qui précède, je vais tenter maintenant de montrer le lien qui existe entre ces affects territoriaux, le concept de ritournelle qui leur est lié, et précisément la question du sens musical telle qu'elle se pose ici, et peut-être plus généralement.

Qu'est-ce qu'une ritournelle ? Deleuze dit que c'est « le contenu même de la musique ». Je la définirai ici d'abord dans l'acception d'abord fort simple d'un fredonnement, répétition obsessionnelle d'un contour mélodique qui s'impose au sujet malgré lui, et qui devient elle-même génératrice de développements proprement « musicaux ». J'ai pu fréquemment assister à l'apparition d'airs nouveaux, ou de variantes nouvelles, à partir de cet « effet-ritournelle » : fredonnement, apparition d'un modèle mélodique, puis articulation sur l'instrument. Il s'agit d'un principe d'individuation non-subjectif de la forme musicale⁸.

Du coup, le sens de « ritournelle » s'enrichit, car nous assistons également, dans cette élaboration de la forme, à la mise en œuvre des règles qui informent le système musical, en font une tradition locale, une syntaxe « territorialisée », singulière : la ritournelle n'est ainsi pas loin de ce que la grammaire générative appelle une structure profonde.

De longues séances de travail étaient devenues habitude, sur le terrain, pour mes amis musiciens et moi. Comme dans la pratique de l'entretien non directif, je commençais par laisser filer les associations d'idées musicales, surtout à partir de l'unité rythmique et modale d'un seul « genre » : j'essayais d'assister à l'engendrement successif des pièces du répertoire, qui semblent toutes des variantes

combinatoires les unes des autres. J'étais confronté au double problème du discernement (l'identification des pièces du répertoire) et de la syntaxe.

Travail toujours au présent : nous explorions les diverses formes qui se présentaient. Et précisément, c'étaient bien elles qui venaient à nous, et non l'inverse. Une métaphore pastorale très expressive venait illustrer ce propos : les musiciens, qui avaient beaucoup gardé les chèvres dans leur enfance, comparaient la petite troupe d'airs de danse « tous semblables, tous différents », à leur troupeau disséminé dans la montagne. Une bête apparaît, disparaît, on la perd de vue, on la retrouve ailleurs, etc. Un événement musical surprenant se produisait souvent dans nos séances de travail. Alors que s'enchaînaient les airs, soudain en « arrivait » un qui semblait absolument neuf, singulier, s'accompagnant du sentiment qu'un but avait été atteint ; le vieux musicien très expérimenté avec qui je travaillais ne manquait pas de citer un proverbe évoquant certain mouton – toujours le référent pastoral – qui « révèle son jeu » après coup (*Karaman koyunu sonra çıkar oyunu*). Explication : « Il se tient tout discret dans son coin, l'air de rien, et soudain, il montre son jeu ». Si par la suite nous le remplacions et poursuivions notre travail, impossible, une heure plus tard, de le retrouver, d'y retourner, à moins d'un magnétophone...

Et justement, si je l'avais enregistré, il apparaissait vidé de toute sa magie. C'était un air bien connu. Que s'était-il donc passé pour qu'il se révélât un instant donné avec toute la puissance de l'inouï ?

C'est cela, l'« effet-ritournelle » : une forme individuée, dont l'individuation n'est pas subjective. Individuation absolue de la forme à l'heure et au lieu où elle vient à nous, sans que nous l'ayons cherchée : c'est aussi là le sens de la musique, de sa pratique, et par conséquent sa puissance. Ajoutons que cette expérience donne également son fondement à la théorie de l'*ethos* modal.

La ritournelle comprend à la fois la structure profonde, les règles et les formes individuées, singulières. Du coup, nous voyons mieux ce que représente le caractère « sommaire » ou minimal des musiques de ces montagnes, dont l'ambitus ne dépasse guère une sixte, et dont la structure est strictement périodique. Elles ne sont minimales qu'à l'extérieur du code culturel qui les produit. En fait, elles visent à produire le maximum d'effet, avec le minimum de moyens : c'est la définition leibnizienne de l'optimum, qui s'applique ici à l'économie du système musical dans sa totalité de « monde » autosuffisant. La répétition se comprend ainsi d'autant mieux, dans sa fonction essentielle : en elle la substance musicale ne cesse de se transformer, tout en restant la même.

8. Ce concept de ritournelle est étudié en ces termes par Danielle Cohen-Levinas dans un texte sur Deleuze musicien (1998, p. 145).

Le sens de la musique

Dans la langue des paysans qui commentent leur musique, le mot désignant la forme, en tant qu'elle se distingue d'une autre, est *kaide*, à savoir la « règle ». Il y a bien derrière cela une analyse d'ordre musicologique, qui confirme la perception par les musiciens de l'existence d'un système. En outre les paysans distinguent la signification, *anlam*, des airs : celle-ci se vérifie à la résultante de tous les plans de la performance, musique instrumentale, danse, éventuellement poème chanté, inducteurs de divers affects – on pourrait là encore parler d'*ethos*. Mais c'est bien la musique qui commande le tout, selon le même « effet-ritournelle ».

Cette signification, *anlam*, ne s'explicite pas par les mots mais par la danse. Or là où j'ai travaillé, on ne danse pas seulement sur une structure métrique ou sur une battue, mais également et surtout sur la forme mélodique individuée : un danseur attend toujours une mélodie spécifique pour danser. Chacun s'identifie à tel ou tel air particulier, et demande une variante fine, un jeu bien orné, pour mieux danser. Toujours cette même individuation non-subjective, qui forme le sens musical. Et l'ornement qu'on appelle dans la langue musicologique locale *dil* – « langue » – est l'*articulation* même qui rend l'énoncé intelligible ; autrement dit : l'air dansable.

Nous voyons ainsi en quels termes la question du sens de la musique s'est posée lors de mon travail de terrain. Or l'effet de sens, cet « inouï » qui se révélait dans les séances de travail avec mes amis musiciens, est nommé dans de nombreuses cultures : c'est le *hal* de la musique savante iraniennne, le *duende* du *cante jondo*, le *tarab* des Arabes.

En somme, ces mots désignent la musicalité par excellence, qui doit baigner toute performance : c'est bien le sens, mais également la limite imposée à notre pouvoir de commenter la musique et son effet, autant de vocables qui ne peuvent s'accompagner d'une définition, qui ont fonction de « signifiants flottants », comme dit Lévi-Strauss dans sa célèbre analyse du *mana*⁹.

Cet effet de sens, nous sommes dedans, ou dehors, mais nous ne pouvons l'objectiver : toute entreprise herméneutique s'y dissout, de même que l'interprétation des textes sacrés et la théologie affirmative trouvent leur terme dans la théologie négative. Là, nous n'avons d'autre choix que réintégrer la musique elle-même, et nous taire.

9. C. LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950, p. XLIX.