

Henri VanLier, Anthropogénie

Constitution continue d'Homo comme état-moment d'Univers
(SGDL 1995 et 1998 - Cinquième état : janvier 1998)

Chapitre 14 - Les musiques détaillées

A. DU SON AU TON	3
B. LA PHYSICO-PHYSIOLOGIE DU TON	
1. Le ton est reprise. 2. Le ton est fluctuation.	
3. Le ton est intervalle, consonance et poids.	
4. Le ton est période. 5. Le ton est mélodie.	
6. Le ton est écho et phrasé. 7. Le ton est polyphonie.	
8. Le ton est système à deux niveaux : les traits sous le ton	
9. Le ton est analogie et macrodigitalité	8
10. Le ton est rythmique en tous sens. 11. Le ton est mémorant.	
12. Le ton est une danse économique et persévérante	10
13. Le ton est une action cérébrale très immédiate. Sa magie	
14. Le ton est un contraste (poignant) avec le silence	
15. Le ton est éminemment intercérébral	
C. LA SEMIOTIQUE DU TON	
1. La musique est peu désignative	12
2. La musique mime les index via son geste (danse) implicite	
3. La musique réalise aisément des structures d'Univers	
4. La musique réalise finement les destins-partis d'existence	
D. LA MUSIQUE ARCHETYPALE DU MONDE 1	15
1. L'engendrement intense paléolithique	
2. L'engendrement schématique néolithique	
3. La chironomique des empires primaires	
E. LA MUSIQUE FORMELLE DU MONDE 2 GREC : LA DUREE-ETENDUE	18
F. ENTRE MONDE 2 ET MONDE 1	20
1. Le ton ventru chinois et le ma japonais	
2. Le moiré indien	
3. Le (p)neuma grégorien	
4. La stridence arabo-islamique	
G. LE MONDE 2 DE LA COCREATION ET DE LA CREATION	23
1. Le tractus du système "classique"	
2. Son organisation en genres et en formes	
a. L'aria et la mélodie accompagnée. L'harmonie	
b. La fugue. c. La "forme sonate"	
d. Les variations et transformations	
e. De l'oratorio au leitmotiv d'opéra	
3. L'historicité de la musique "classique"	27
4. La communicabilité interculturelle de la musique "classique". Le cas du quatuor à cordes	
H. LA MUSIQUE FENETRANTE-FENETREE DU MONDE 3	30

1. Le discontinu musical à travers les tons tracés
 - a. L'équivalence des tons : le dodécaphonisme
 - b. Les constructions stochastiques
2. Le discontinu granulaire
 - a. Les timbres digitalement construits
 - b. La provocation de systèmes sonores dissipatifs
 - c. Le son radio

31

* * * * *

Nous avons appelé jusqu'ici musique un usage insistant de la résonance du son, en opposition avec le langage parlé, qui en est l'usage urgent. Cela a permis à l'anthropogénie de décrire une musique massive et un langage massif. Nous entendons maintenant par musique détaillée celle qui, dans l'usage insistant du son, suppose le ton, c'est-à-dire un son tenu-tendu dans une certaine hauteur (tonos, tonus, teinein, tendre-tenir). Ce dont la musique massive ne dispose pas encore, ou bien ne veut pas faire usage pour des raisons de parti d'existence. Homo erectus ne disposait sans doute pas encore du ton ; Louis Armstrong chanteur et trompettiste combinait le ton avec des états qui lui étaient antérieurs, et lui demeurent sous-jacents.

A. DU SON AU TON

Le ton, pour être pareillement tenu-tendu, suppose une certaine pureté de son timbre. Le timbre d'un ton est déterminé par le nombre et l'intensité relative de ses harmoniques, c'est-à-dire des autres tons qu'il coproduit du seul fait de sa propre production, par exemple, pour un do pris comme ton fondamental, l'harmonique 1 est un do à l'octave, l'harmonique 2 un sol à l'octave, l'harmonique 3 un do à la double octave, l'harmonique 4 un mi à la double octave, etc. Chacune des ondes ainsi produites, par le ton fondamental et par chacun de ses tons harmoniques, se combinent, selon les lois de Fourier, en une onde unique complexe, qui est le timbre du producteur sonore, que celui-ci soit une voix ou un instrument.

En raison des lois des ondes, tout timbre est périodique, en ce sens que sa courbe d'enregistrement répète régulièrement un même dessin, celui de l'onde complexe en quoi il consiste. Le ton est alors considéré comme d'autant plus pur que ce dessin est plus simple : très simple pour un violon, moins simple pour un hautbois. Mais partout, quand il y a ton, la pureté et la simplicité sont "suffisantes" (facere, sub), "satisfaisante" (facere satis) pour l'ouïe proportionnante d'Homo grâce au fait que les fréquences des harmoniques sont avec la fréquence fondamentale dans des rapports stables et entiers : si le ton fondamental a x périodes, les harmoniques 2, 3, 4... ont $2x$, $3x$, $4x$... périodes.

Cette pureté suffisante du timbre capable de produire de vrais tons, Homo a dû l'expérimenter dès que, en résonance avec son ouïe proportionnante, son appareil vocal devint assez contrôlé pour la chercher et la produire dans sa voix, et que ses mains planes devinrent

assez expertes pour la chercher et la produire dans des matériaux frappés, pincés, frottés, traversés par l'air. Au lieu de produire seulement une musique massive, faite de sons globalement oppositifs, il allait pouvoir construire une musique détaillée, dont les sons, devenus des tons, s'opposeraient en étant "suffisamment" décomposables en leurs éléments.

B. LA PHYSICO-PHYSIOLOGIE DU TON

Comme tout son, le ton est très évidemment commandé par les lois générales de sa physique, et pour autant il est beaucoup plus contraint et contraignant que l'image, dont la vertu propre est de pouvoir faire à peu près n'importe quoi. C'est une première raison anthropogénique de commencer par rassembler ses propriétés, extrêmement cohérentes. D'autre part, avant que les musiques détaillées anciennes aient été écrites, nous n'avons aucun témoignage sur elles sinon par leurs instruments retrouvés ou figurés. Notre seul recours pour les comprendre quelque peu est alors d'interroger les propriétés du ton en général.

Voilà deux raisons pour ouvrir l'anthropogénie de la musique détaillée par une panoplie aussi complète que possible des propriétés fondamentales du ton. Cette panoplie est également un protocole, tant le ton est obligé (ligare, ob, lier en chemin).

1. Le ton est reprise

Le ton s'échappe à lui-même à cause des mobilités de l'appareil phonateur et respiratoire hominien, ou des imprécisions de l'instrument de musique et de la main qui le manipule. Mais tout simplement et essentiellement aussi en raison de son timbre.

En effet, les harmoniques d'un ton fondamental ne sont pas stables. Le rapport de chacun avec leur fondamental est entier : $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, etc., mais leur rapport entre eux, c'est-à-dire le rapport entre ces fractions, fait intervenir arithmétiquement des nombres irrationnels, et donc physiquement des non-concordances de phase, auxquelles l'oreille humaine est sensible. Ainsi, le ton s'échappe comme ton. Homo musicien a alors deux choix : continuellement le maintenir, le reprenant, le ressaisissant pour affiner sa texture ; ou au contraire exploiter ses indécisions pour lui donner de l'étoffe, de la matière, pour le doter d'une texture plus ou moins épaisse et riche. Dans les deux cas, le ton est ré-sonance (sonare, re) au sens strict de sonance reprise, se reprenant.

Ainsi, toute musique détaillée est texture avant d'être structure ; et même, pour une part, la structure y est commandée par la texture. Par quoi, compatibilisant des concordances et des discordances de phases, elle produit d'emblée des effets de champ perceptivo-moteurs excités-incités dans la mesure où elle est une excitation entretenue par des attracteurs multiples. Du ton il n'y a pas de "bonnes formes", c'est-à-dire à résultantes strictement stables, comme il y a de "bonnes formes" (carré, cercle, losange) dans certaines figures visuelles.

2. Le ton est fluctuation

Cette situation fait que, dans toutes les musiques détaillées, on trouve des tons développant autour d'eux des fluctuations et des

inflexions contrôlées. Fluctuations-inflexions du ton lui-même par des passages autour de lui à d'autres tons, demi-tons, quarts de ton. Mais aussi fluctuations-inflexions d'intensités, ces dernières pondérant l'intervention de ces entours, et du reste affectant leur timbre, qui est une affaire d'intensité relative des harmoniques.

Les désignations historiques des fluctuations-inflexions indiquent bien leurs variétés selon les cultures : (a) le chant grégorien, insistant sur l'âme, ou souffle, les appela des neumes (pneuma, souffle) ; (b) à l'époque où Boileau voyait dans la littérature des "ornements égayés", L'Art de toucher le clavecin de Couperin les présenta comme des ornements musicaux, du reste jugés capitaux ; (c) la musique italienne, privilégiant la mélodie, conçut des appoggiatures (appuis) et glissandi (glissements) préparant ou continuant certaines de ses notes dites "essentiels" ; (d) le nom français du tagwrit arabe, le youyou, en couplant les deux semi-consonnes que sont le yod et le digamma, indique bien sa stridence (a harsh, shrill, or creaking noise <Webster's> ; (e) enfin, si le mot jodler est prononcé correctement à l'allemande, son yod + son dl-r désignent bien aussi les sauts instantanés entre voix de poitrine et voix de tête que font sur un même ton les montagnards tyroliens ou les Pygmées.

Le mot tessiture, qui renvoie au tissage de la voix, est symptomatique de la texture, autant que de la structure, liée à la physico-physiologie du ton.

3. Le ton est intervalle, consonance et poids

Du seul fait que le ton s'émet et se tient-tend, ses harmoniques se dégagent quelque peu et tendent en régime insistant à se produire successivement par une même voix (ou instrument) ou simultanément par deux voix ou plusieurs (ou instruments). Ce sont là les intervalles de quinte, de tierce majeure, de tierce mineure ; d'autres de quarte, de seconde, de sixième, de septième. Pour les raisons déjà indiquées, ces intervalles donnent lieu à des concordances ou des discordances de phases, lesquelles sont ressenties comme consonances ou dissonances, comme accords ou désaccords, comme "justes" ou "fausses" selon les lieux et les moments culturels. Pour l'ouïe proportionnante d'Homo, la musique détaillée est proportions d'intervalles.

C'est surtout en raison de ces proportions qu'elle est éminemment productrice d'effets de champ perceptivo-moteurs excités-incités, chacun déterminant une tension ou une détente particulières, chacun aussi produisant une gravitation et un poids sonore, avec des bassins d'attraction. Ce sont ces poids qui, dans le destin-parti d'une musique particulière, décide du "juste" ou du "faux", beaucoup plus que les consonances ou dissonances comme telles. Jouer un accord consonant classique non préparé et non résolu dans le Ragtime de Stravinsky fait un effet aussi "faux" que de jouer un accord dissonant non préparé et non résolu dans une sonate de Mozart. En d'autres mots, l'essentiel de toute performance musicale est le maintien d'une gravitation, d'un champ sonore global, donc d'une topologie, d'une cybernétique, d'une logico-sémiotique constantes, d'une présentivité, donc d'un parti sonore existentiel cohérent.

Un cas éclairant est la gêne du compositeur qui accorde des pianos pour gagner sa vie. Comme accordeur, il doit pour une bonne part entendre des notes fixées, tandis que comme compositeur, donc comme créateur

d'effets de champ sonore excités-incités, il faut justement qu'il n'entende pas des notes mais des intervalles en tension. Heureusement pour lui, en raison des lois du son, un accord de piano n'est jamais absolu ; de note à note, c'est toujours quand même un choix d'intervalles qui prévaut, donc une compatibilité fragile entre des incompatibilités, donc déjà un déclenchement virtuel d'effets de champ excités-incités, et un appel à l'art musical.

4. Le ton est période

La période (odos, peri, chemin revenant à son origine) est un trajet qui repasse par un même point. La musique détaillée est déjà périodique en raison des activités qu'elle accompagne souvent : le pas alternant de la marche, le mouvement des mains et des bras au travail (chants de rizière ou de magnanerie), la giration de la danse, la respiration ordinaire ou forcée, voire les battements du coeur (le violoniste prenant son pouls avant d'aborder une toccata de Bach). De même la voix comme telle ou l'instrument musical ou le geste de l'instrumentiste obligent à certains retours, parfois dits cadences. Mais ce mot, propre à la musique "classique" peut induire en erreur, puisqu'il parle de chute (cadere), et que des musiques peuvent prendre pour point de retour la levée (arsis) plutôt que la battue (thesis). Même à l'intérieur de l'Occident, le monde grec fut un monde de l'arsis, depuis sa façon de dire bonjour (ti kainon) jusqu'au pas levé de ses danseurs.

Mais la périodicité la plus importante du ton est celle qui tient à sa nature, à sa physique, avec ses prises et reprises, ses fluctuations contrôlées, ses intervalles de hauteur et d'intensité (dans l'espace) appelant des intervalles de durée (dans le temps).

5. Le ton est mélodie

Alors, la reprise, la fluctuation, l'intervalle et la période s'additionnent pour faire que les productions de tons se distribuent en séquences sonores qui ont un commencement et une fin, une attaque et une rémission, plus moins marqués et tranchés selon les intentions culturelles ou singulières du musicien.

Ces limites, qui créent un certain référentiel, - pas fatalement un cadrage, - font alors que les tons qui se trouvent à l'intérieur d'elles se dégagent non seulement comme texture mais comme structure, laquelle consiste surtout dans la succession des intervalles retenus, et dans leurs intensités relatives. Ces intervalles ne sont pas quelconques. Ils sont justement ceux dont le musicien attend des taux particuliers de consonances et de dissonances. En d'autres mots, le ton est une proposition de mélodie. La mel-odia (aïdeïn, chanter, melos, joint, membre, phrase) dit bien ce caractère de séquence articulée, où se distribuent les intervalles.

6. Le ton est écho et phrasé

La périodicité et la mélodie ne peuvent qu'intensifier cette façon dont des tons, du seul fait de leur tenue-tension, de leur fluctuation, de leurs intervalles externes et internes, se font écho entre eux. En Grèce, la nymphe de l'ouïe était Echo, mal localisable, fiancée de Narcisse, localisable au point de se perdre dans sa propre image.

Ce qu'on appelle le phrasé est alors cette action-passion par laquelle la production musicale d'une voix ou d'un instrument est telle qu'entre les intervalles, les intensités, les timbres, les inflexions des différentes parties d'une phrase (melos) s'établissent les échos les plus nombreux et les plus proliférants, ou du moins réalisant la prolifération correspondant à l'intention du musicien.

7. Le ton est polyphonie

Par ses intervalles et ses échos, la mélodie, horizontale, est une proposition de polyphonie, verticale. Emettant ensemble des harmoniques proches et lointains, le ton implique l'accord et le discord. Une suite de tons a le même effet éminemment.

Emettre une mélodie c'est donc faire bruire un cerveau d'une autre mélodie concomitante, se tissant plus ou moins avec la première, comme contre-chant. Ou distribuer ce bruissement et ce contre-chant entre plusieurs cerveaux et plusieurs "voix", réalisables par diverses voix ou divers instruments. On remarquera que, si la polyphonie est émise et entretenue par plusieurs, elle appelle alors une périodicité plus régulière, comme le montre une certaine métronomie des Pygmées d'aujourd'hui .

Que la dimension verticale d'une musique ait engendré les termes de polyphonie (voix multiples) et de contre-chant, sans allusion aux instruments musicaux, trahit son aspect de résonance cérébrale, au sens où la phonétique indienne parle de phonèmes "cérébraux". (Le terme de contrepoint renvoie à l'écriture, et n'est donc pas indicatif ici.)

8. Le ton est système à deux niveaux : les traits sous le son

Moyennant toutes ces caractéristiques, on voit bien la différence entre le son massif et le ton. Le premier déjà nous a conduits <8B> à déployer une panoplie découlant de la mécanique des fluides et de la thermodynamique, et qui demeure pertinente ici :

- (A) ENERGIE : (1) fort/faible, (2) compact/diffus.
- (B) INFORMATION vs BRUIT :
 - bruit/information : (3) formé/bruité, (4) strident/non
 - information directe : (5) aigu/grave, (6) diézé/non,
 - (7) bémolisé/non
 - information indirecte : (8) résonateur adjoint (nasal)/non ;
 - (9) sonore/sourd ; (10) tendu/lâche
- (C) SEQUENTIALITE : (11) discontinu/continu ; (12) bloqué/non

Mais ce qui est propre au ton c'est que ces aspects qui sont fondus et confondus dans chacun des sons massifs et dans leurs rapports, y sont saisis comme tels, exploités comme tels, systématiquement, quasiment un à un. Ils y agissent comme des "traits" (trahere, tirer), c'est-à-dire comme les tensions-tenues sous-jacentes distinguables et élémentaires dont sont faites les unités que sont les tons. Si bien que la musique détaillée a deux couches : la couche des tons, et la couche des traits (douze dans le tableau précédent) dont chaque ton est la résultante. En d'autres mots, chaque ton se distingue des autres, et crée avec eux des

intervalles plus ou moins tendus ou distendus, selon ceux des traits qu'ils retiennent plus ou moins thématiquement dans la panoplie-protocole de la musique détaillée en général, et selon l'intensité qu'il leur donne. Nous retrouverons cette double couche dans les phonèmes des langues.

Toutes les musiques détaillées exploitent d'ordinaire l'ensemble de ces traits, du moins par moment. Ce qui les distingue, et parfois permet de franchement les définir, c'est le rôle dominateur qu'y jouent certains, ou un seul. D'où suivent le choix et la configuration des autres, ainsi que des instruments destinés à les produire.

Ainsi la musique occidentale du XVII^e au XIX^e siècle, surtout chez Haydn et Mozart, a fait le choix information vs bruit, et même le choix information directe vs information indirecte, et conséquemment le rapport aigu/grave, à l'exclusion des stridences, de telle sorte qu'elle a cherché des violons de plus en plus purs, en même temps que des pianos qui portaient distinctement le tempérament (système où les demi-tons de l'octave sont égaux) ; ce système appelait, du reste, une intense dynamique du ton (c'est-à-dire des sauts rapides du pianissimo au fortissimo, et inversement), où violons et pianos excellaient encore. De son côté, l'Inde également indo-européenne a privilégié l'information, mais là où l'Occident s'est porté sur l'information directe, son goût pour la subarticulation infinie a favorisé l'information indirecte, privilégiant les deux couples diézé/non-diézé et bémolisé/non-bémolisé jusqu'à créer des quarts de ton, à tout le moins ornementaux (notes de passage ou d'aura), et peut-être même essentiels (notes canoniques). Au contraire, d'autres musiques ont fait une part plus ou moins importante au bruit, conçu comme préalable du ton en Afrique noire, comme expiration diffusive du ton en Chine. Ou bien encore comme matité matérialisante en Afrique noire, et comme stridence dématérialisante dans la musique arabo-islamique.

On le voit, la catégorisation technique d'un instrument utilisé ne suffit nullement à le définir musicalement : si l'on trouve des "harpes" quelque part en Afrique, leur fonction musicale n'a rien de commun avec celle de Terpsichore en Grèce, ni avec celles qui traversent somptueusement les trois empires de l'Égypte ancienne. Tout comme un xylophone africain (balafon) n'a rien de commun musicalement avec le xylophone qui intervient dans un gamelan javanais. Tout ces choix ont une logique interne. La fonction donnée par la musique occidentale "classique" à la dynamique sonore y fait suite à la fonction de l'information vs bruit ; et nulle part ailleurs, là où le bruit retrouve ses privilèges, on ne le rencontre. L'invention du saxophone marque à lui seul la sortie du système classique occidental dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

9. Le ton est analogie et macrodigitalité

La panoplie du ton qui précède n'est pas fermée. Cependant, elle est assez complète, elle épuise assez les possibilités mécaniques et thermodynamiques élémentaires de la voix et des instruments, et les éléments y sont suffisamment oppositifs pour que l'un d'entre eux puisse y être pointé ou suggéré par l'exclusion des autres. En d'autres mots, pour que l'ensemble fonctionne macrodigitalement.

C'est évidemment le cas de la hauteur (pitch) des tons, mais aussi de leurs intensités. Il y a une infinité d'intermédiaires entre un pianissimo et un fortissimo, mais cela n'empêche nullement qu'une

intensité soit perçue comme un mezzo forte par opposition simultanée à un forte et un piano. Il en va de même des couples : diézé (poussé haut)/non. Du couple : bémolisé (fléchi)/non. Etc.

Mais cette macrodigitalité des tons n'exclut nullement l'analogie. Etant poussé haut, un ton diézé réalise et exprime irrésistiblement un certain type d'effort, que va affectionner l'Occident, tandis qu'étant fléchi, un ton bémolisé réalise et exprime aussi irrésistiblement soit une dépression ou une intériorisation, dans l'ensemble classique occidental de la gamme montante, soit une acceptation ou une prise de sol dans d'autres contextes, en particulier dans celui des gammes anciennes.

Le propre de la musique détaillée, populaire ou savante, est que l'analogie et la macrodigitalité s'y compénètrent, s'y entre-soutiennent, comme dans peu d'autres systèmes hominiens. D'où sa connivence avec les écritures, que celles-ci soient matérielles ou mentales. Et du même coup avec la mathématique, activité scripturale par excellence, et elle aussi confondant presque écriture matérielle et mentale.

C'est sans doute le lieu de rencontrer l'opposition entre l'oreille relative et l'oreille absolue. La première identifie un ton par référence avec d'autres. La deuxième l'identifie directement par sa fréquence. Il s'agit d'un caractère perceptif dont on croit avoir découvert récemment la base physiologique (un développement congénital des muscles des cils auditifs), et qui ne s'établit que s'il est cultivé.

Cette singularité n'intéresse pas directement la compréhension du phénomène musical, puisqu'elle est le lot de seulement 1 individu sur 1500, et et que beaucoup parmi les plus remarquables chanteurs, instrumentistes, compositeurs n'ont disposé que de l'oreille relative. Mais elle éclaire sans doute certaines orientations musicales. L'oreille absolue attribuée au chef d'orchestre Pierre Boulez intervient vraisemblablement dans sa saisie très discriminante du ton jusque dans les lectures de Wagner. Celle attribuée à Mozart aurait pu jouer un rôle dans le caractère extraordinairement direct de son discours musical.

D'autre part, l'opposition entre oreilles relative et absolue intéresse fortement la neurophysiologie auditive. (a) Il semble que les auditeurs "relatifs" organisent davantage le champ musical à partir de l'hémisphère droit (celui des perceptions de formes), tandis que les auditeurs "absolus" l'organiseraient à partir de l'hémisphère gauche (celui du langage) ; ce qui invite à serrer les notions de macro- et de microdigitalité. (b) Des auditeurs absolus, s'ils souffrent de certaines dissonances, jouissent pourtant intensément de la musique, laquelle comporte fatalement un certains taux de dissonances, ne fût-ce que dans les harmoniques des tons. Cette conciliation perceptive d'inconciables ne serait-elle pas l'occasion de saisir sur le vif ce que sont les effets de champ perceptivo-moteurs?

10. Le ton est rythmique en tous sens

Compatibilisant toutes ces dimensions, le ton en production vocale ou instrumentale normale (ce qui n'est pas le cas du diapason, qui produit un ton purement sinusoïdal) excite, survolte même le rythme dans tous ses aspects : (a) l'alternance périodique et métronomique, (b) l'interstabilité, (c) l'accentuation, (d) le tempo variable, (e) l'auto-engendrement, (f) la convection, (g) le strophisme, (h) la gravitation par noyau, enveloppe, résonance, interface.

L'anthropogénie a vu le rythme s'initier chez Homo par le pas et la marche, ainsi que par l'aller et retour de la respiration, voire par la systole et la diastole du cœur. La musique détaillée, pratique insistante du ton et donc aussi du rythme, emprunte à toutes ces expériences qui l'ont préparée.

11. Le ton est mémorant

Nulle part aussi bien que dans la musique détaillée on ne saisit aussi bien le travail de la mémoire, ou plus exactement de la digestion cérébrale qu'est la mémoration. Un performeur musical a entendu ou lu une partition une première fois sans arriver à en bien saisir le phrasé ; six mois plus tard, il la rejoue et s'aperçoit que beaucoup d'aspects s'en sont mis en place ; il la relit encore six mois après, et cette fois le phrasé coule de source. On ne peut toucher plus évidemment la digestion cérébrale comme mise en compatibilisation de synodies neuroniques.

Encore l'expérience complète est-elle plus riche. Car tout ce que le performeur a joué entretemps influence la mémoration qui vient d'être évoquée, et en est influencé en retour. S'il est compositeur, il faut s'attendre à ce que le travail mémorant de ces entre-performances déclenche une production musicale neuve. Confirmant comment la mémoration devient l'intelligence, et même le génie quand la restructuration opérée par elle comporte la mise en place d'un nouveau référentiel.

La musique, massive et détaillée, est même si mémorante qu'elle est l'expérience principale de la continuité d'un spécimen hominien comme singularité par sa mémoire. Il n'y a rien qu'Homo transporte plus économiquement qu'un air de musique, ou du moins quelques tons reliés rythmiquement entre eux, tantôt vrai motif, tantôt, pour ceux qui ne sont pas musiciens, ton de voix familier ou accent d'un langage. Rien qui entoure Homo et le traverse davantage depuis ses pieds promeneurs, le balancement de ses hanches, ses mains batteuses, sa poitrine respirante, son larynx-pharynx vibrant, jusqu'aux résonances de son crâne et l'intime de son cerveau. Par quoi toute musique est leit-motiv (movere, mouvoir, leiten, conduire). D'un opéra, d'un film, mais aussi d'un groupe ou d'un individu.

L'anthropogénie veillera à ne pas restreindre la mémoration musicale au cas de l'Occident romantique où la culmination sociale de la musique savante a coïncidé avec la culmination d'un "Ich" ou d'un "Moi" mémorant au point d'être autobiographique. Ailleurs les permanences identificatrices ont évidemment pris des formes plus groupales.

Enfin, on ne séparera pas les aspects de mémoration et de présentivité du ton, dont la rencontre en fait partout, grâce à l'intensité extrême et très pure des effets de champ sonores, l'expérience la plus habituelle des objectivations et subjectivations de la présence-absence.

12. Le ton est une danse économique et persévérante

L'anthropogénie considère la danse comme la thématization du geste dans tous ses degrés de liberté, ou dimensions. Or, si l'on veut reparcourir et totaliser les propriétés du ton, on voit ses accointances avec le geste dont il est capable d'activer-passiver un grand nombre de dimensions, de degrés de liberté, et en particulier d'effets de champ.

Aussi Homo a-t-il toujours établi un lien entre la musique et la danse, les indexations de l'une induisant les indexations de l'autre, circulairement, ce qui aurait un fondement encore plus proche si se confirmaient les coordinations parfois soupçonnées aujourd'hui entre ouïe et sens vestibulaire. Somme toute, danse et musique font un moteur à deux pôles : énergétiquement, la danse assure à la musique une recharge kinesthésique et cénesthésique où domine l'effet de Baldwin ; informatiquement, le ton, mémorant, assure à la danse une persévérance qu'elle ne trouverait pas en elle-même. Leurs interrelations sémiotiques seront envisagées dans un instant.

13. Le ton est une action cérébrale très immédiate. Sa magie

Physique, et même physicien, le ton, comme le son, travaille sur les relais nerveux et les centres cérébraux d'Homo d'une manière remarquablement directe, c'est-à-dire avec des représentations intermédiaires réduites. Par exemple, ses va-et-vient s'inscrivent intimement dans les réactions de Baldwin de la marche et du plaisir. Fort neutre de soi, il convient parfaitement au travail du cerveau associatif, à ses neutralisations conceptualisantes, au lissage des affects, ainsi qu'au travail de la mémoration, comme il vient d'être vu.

Cela a fait la magie du ton, c'est-à-dire les glissements qu'il opère fatalement chez Homo indicialisant entre ordre sémiotique et ordre technique, ou encore entre distanciation et effectuation. Car la musique est opératoire d'effets physiologiques et somatiques puissants. La berceuse est un genre musical primordial, et les trente Variations Goldberg de Bach, qui comportaient dix canons (de l'unisüono à la neuvième), genre stagnant par excellence, avaient pour prétexte de faciliter l'endormissement d'un prince insomniaque. Les confidences des musiciens montrent leur exaspération érotique après un concert réussi. L'éclat de la trompette a soutenu la charge militaire, comme les chants de randonnée ont soutenu les enthousiasmes paramilitaires. La légende des rats du joueur de flûte d'Hamelin continue celle des fauves apaisés par Orphée.

Messages-massages, toutes les musiques détaillées, excitantes ou apaisantes, sont répétitives, parfois inlassablement et démesurément, à coup de répétitions variées, ornées ou littérales. Par quoi, même terribles ou pathétiques, elles opèrent en fin de compte comme consolation.

14. Le ton est un contraste (poignant) avec le silence

Le ton entretient une relation complice ou tragique avec le silence. Il y a les exemples simples et crus. Le silence qui précède l'attaque et suit la conclusion du concert, du moins dans la musique européenne (car presque partout ailleurs il y a continuité entre musique et bruit ambiant. Les pauses et les soupirs qui interrompent rhétoriquement les tons, en Europe encore.

Mais l'essentiel tient en un silence subtil qui appartient au ton lui-même, et qui est provoqué par exemple par certaines stagnations voulues d'harmoniques immobiles à travers des notes diverses (c'est l'effet prévalent de la marche funèbre "sulla morte d'un Eroë" de Beethoven, mais qu'on trouve aussi bien dans des musiques de la Renaissance quand l'acoustique est propice). Plus profondément encore, on

a cru reconnaître chez certains musiciens un sorte de ton-silence natal (ou prénatal) lié aux premières mémoires, entre affleurement et engloutissement, faisant un cycle de la naissance et de la mort. Il y a sur ce sujet des confidences de Haydn et de Schumann. Clément d'Alexandrie relevait que les Pythagoriciens étaient à la fois musiciens et amis du silence écouteur ; c'est en ce sens qu'il les disait akousmatikoï (akoueïn, écouter). Va de soi la parenté entre le silence et la présence-absence.

15. Le ton est éminemment intercérébral

Les cerveaux, avons-nous vu, sont des computers bioélectrochimiques faits pour fonctionner ensemble, pour se comprendre très vite et s'entre-exalter immédiatement, en tout cas au sein d'une même espèce ou sous-espèce. Ceci est vrai particulièrement du ton qui, en raison de sa légèreté et de son immédiateté nerveuse, non seulement circule d'un cerveau à l'autre, mais conjoint les cerveaux entre eux en une sorte de computer unique, que connaissent bien les musiciens d'orchestre et leur chef. C'est la base du concert (certare, cum, lutter ensemble), à la fois conflit (fligere, cum) et concorde (cor, cum) entre les musiciens et avec leur public. Suscitant la communication, la communion, la participation. Celles de la danse africaine nocturne. Des offices religieux. Des meetings nationaux et politiques.

* * *

Une expérience simple permet de rassembler et de mesurer la quinzaine de virtualités du ton qui viennent d'être énumérées, du moins pour les systèmes nerveux musiciens. C'est de muser vocalement ou mentalement un ton quelconque tandis qu'on se promène au bord de la mer dans le bruit de la houle et des vagues, dans la forêt par grand vent, ou simplement qu'en voiture on est attentif au bruit des pneus sur la route qui faisait croire Kerouac à l'existence de Dieu. Couplé au ton, le bruissement de fond se met alors à exalter, dans le cerveau associatif, abstraitif et conceptualisant d'Homo, les virtualités de la résonance en des textures et structures souvent plus riches, par la vertu de l'endotropie, que celles des musiques performées les plus intenses.

L'extrême naturalité de la physico-physiologie du ton se vérifie dans le fait que la musique la plus savante reste d'ordinaire en contact avec la musique populaire (Bartok, Mikrokosmos). Et que les compositions les plus sophistiquées se résolvent souvent dans l'évocation d'un air populaire (Beethoven, Sonate 21), voire d'un air de chasse (Schumann, Papillons 12). La situation des images est tout autre ; l'art naïf y est un genre à part, limité ; et dans l'Afrique traditionnelle il n'y eut même pas d'art plastique naïf.

C. LA SEMIOTIQUE DU TON

Le ton est assurément un signe, selon la définition que l'anthropogénie a adoptée de celui-ci : un segment (d'Univers) qui thématise d'autres segments (d'Univers) en s'épuisant dans cette thématisation.

Mais en même temps, comme nous venons de le voir, les propriétés physico-physiologiques du ton sont telles que le signe musical conserve quelque chose de l'immédiateté et de la vérificabilité du signal, et de

la prégnance du stimulus-signal, en sorte qu'il se range largement dans ce que l'anthropogénie appelle les stimuli-signes. Ce statut est manifesté par des aptitudes sacrées, guerrières et politiques, roborantes (chant et travail, musique de fond et travail), consolatrices, érotiques.

La relation entre musique et érotisme est particulièrement éclairante. Parmi les systèmes de signes, la musique est celui qui active-passive le plus largement et le plus intensément le stimulus-signe. Or, la notion de stimulus-signe a été introduite et illustrée fondamentalement par l'examen de la partition-conjonction sexuelle, et par celui de la partition-conjonction généralisée. Cette coïncidence est une des clés de la sémiologie musicale.

On dit parfois que Beethoven est le plus grand des musiciens. Cela s'explique en partie par le jugement de Schubert transmis par Braun von Braunthal : "Il est aussi fort dans la musique dramatique que dans la musique épique, dans la lyrique que dans la prosaïque ; en un mot, il peut tout. Mozart par rapport à lui est comme Schiller par rapport à Shakespeare." Mais la grandeur dont il s'agit concerne peut-être surtout le fait que nul musicien n'a réalisé aussi absolument, - insupportablement pour certains, - le rapport de la musique avec la partition-conjonction sexuelle et la partition-conjonction généralisée. C'est sans doute de cela qu'il parlait quand il invoquait "la révélation la plus haute". Sa contemporanéité avec Hegel s'en confirme. Comme aussi, à un moindre degré, avec Chateaubriand. Et ceci nuance la globalisation de Schubert. Car justement, en raison de son sujet musical, Beethoven devait être mal à l'aise dans l'opéra, où Mozart avait excellé. Il n'était pas adapté non plus à la sonatine.

1. La musique est peu désignative

C'est à la Renaissance, très sensible à la diversité des choses, et presque à leur cacophonie, comme le montrent les grotesques et Arcimboldo, que furent produites des musiques thématiquement désignatives. Autour de 1520 Janequin composa la Guerre, le Chant des Oiseaux, la Chasse, les Cris de Paris, le Caquet des femmes. Il voulait être fidèle, puisque sa Guerre est divisée en deux parties violentes séparées par une partie calme parce que les deux journées de Marignan avaient été séparées par une nuit d'épuisement. Les auditeurs guerriers, nous dit-on, croyaient assister aux actions et tiraient leur sabre pour y intervenir. Pourtant rien là qui comporterait le détail narratif d'un tableau, et moins encore d'un texte historique. Et c'est prudemment que son auteur avait donné le titre fort général de la Guerre à ce que nous appelons la Bataille de Marignan.

Les autres cas laissent encore moins de doute. Au XVIIIe siècle, les pièces intitulées Coucou sont des variations sur la tierce mineure descendante avant d'être des chants de coucous, et surtout des désignants du désigné "coucou". Les Papillons de Schumann se fussent aussi bien appelés "fantaisies". Une symphonie à programme, comme L'héroïque, - même si à Paris, nous dit-on, un vieux soudard au moment du finale se leva en criant : "Mais c'est l'empereur!", - suppose justement, pour dire de quoi il s'agit, un programme (gramma pro, une lettre avant). Et, si le Fröhlicher Landmann de Schumann est gai (Fröhlich), comment savoir, sinon par le titre, qu'il est laboureur (Landmann). La musique s'est presque toujours accompagnée de paroles ou de danses, voire de mimes, quand des désignations précises étaient requises.

C'est que des désignations précises, descriptives ou narratives, supposent la production de traits multiples, tranchés, rapides, évidemment oppositifs, - structures plutôt que textures. C'est le cas des sons en emploi "urgent" du langage massif et surtout détaillé. C'est le cas des lignes-taches-couleurs de l'image massive et surtout détaillée, et en particulier des écritures langagières et mathématiques. Or, les tons musicaux, qui sont une pratique insistante (non urgente) du son, comportent trop de lenteurs, trop de répétitions, trop d'intensités fluides, et surtout trop d'harmoniques thématiques comme tels, bref trop de résonances externes et internes compliquées ou complexes (plectere, cum), trop de texture plus que structure, pour offrir de pareils traits désignatifs.

2. La musique mime les index via son geste (danse) implicite

Cependant, la musique n'est nullement insignifiante. C'est d'abord que, en tant que champ sonore, elle comporte des crêtes, des pentes, des bassins d'attraction, des indexations qui affectent directement les transductions des systèmes nerveux en général, et d'Homo en particulier. Une phrase monte, descend, se poursuit ou stagne, un ton se dièse ou se bémolise, un accord se répand, se gonfle, se contracte, se file, et chacun de ces verbes renvoie, sinon à des significations déterminées, du moins à des directions, à des sens, surtout à des mouvances, ces mouvements qui trahissent les forces dont ils procèdent.

Mais c'est le rapport de la musique à la danse, déjà invoqué, qui est ici décisif, s'il est vrai que la danse est le geste thématique, et qu'elle est ainsi capable d'actualiser des choses-performances-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon, puisque le geste rivalise à cet égard avec le langage. Il se fait cependant un départ. Etant donné sa nature peu désignative, la musique ne saurait retenir de la danse ses mimes particuliers, et elle ne garde que les convections et indexations générales, - celles que canonise le chironomiste. Mais, en raison de la légèreté du médium qu'elle est, ces convections indexatrices elle les rend avec une instantanéité et une ductilité sans pareilles. Et d'autant mieux que les index sont des signes vides, c'est-à-dire sans désignés déterminés, lesquels sont toujours fatalement approximatifs.

Si elle désigne peu, la musique exprime (premere, ex) et construit (struere, cum) des indexations convectrices. Et cela de la part du créateur, du performeur, de l'écouteur, en précisant que tous trois, plus ou moins confondus, sont le lieu et le moment, la matière et la forme, la cause efficiente et la cause finale, de cette réalisation-construction.

3. La musique réalise aisément des structures d'Univers

Ainsi doué, le ton musical, analogique et digital, est capable de correspondre éminemment à certaines structures du "monde" ayant cours dans une société donnée. Le système scolairement connu à cet égard est celui des pythagoriciens, qui virent des analogies entre l'ordre d'éloignement des planètes, les premiers nombres de l'arithmétique, les tons de la gamme, les intervalles musicaux. Les ethnomusicologues contemporains déchiffrent des systèmes de correspondances semblables dans un grand nombre de cultures, voire dans toutes, depuis la Chine jusqu'à l'Afrique noire et arabe, dans les productions populaires et savantes. Performer la musique c'est performer le monde. Et en même temps s'inscrire et se justifier en lui.

L'anthropogénie distinguera pourtant deux grandes sortes de structures musicales, selon qu'elles tentent de réduire le temps à l'espace, ou l'espace au temps. La musique occidentale depuis le XVII^e siècle au plus tard a été du premier type. Beaucoup d'autres musiques, telle l'africaine, se sont inscrites dans l'engendrement risqué de la durée, et ainsi dans l'engendrement en général, ou la génération tout court. (D'où peut-être les dispositions fractales qu'on croit reconnaître dans certaines.)

4. La musique réalise finement les destins-partis d'existence

En même temps, étant texture autant ou plus encore que structure, la musique détaillée réalise les destins-partis d'existence dans ce qu'ils ont de plus instantanément et ponctuellement singulier. Destins-partis des ethnies. Destins-partis des ipséités singulières. L'humble joueur de flûte des Andes accomplit à la fois l'immensité monstrueuse de sa montagne et le plus périssable, le plus fragilement unique de son corps.

Le mot arabe maqam exprime bien ces pouvoirs musicaux, puisqu'il couvre les divers "modes" techniques de la musique mais aussi, liés à chacun d'eux, ces aspects particuliers qu'ils activent-passivent de topologie générale et différentielle, de cybernétique, de logico-sémiotique, de présentivité, de taux originaux de bluff/soumission, affrontement/isolement, exploration/coquetterie, rêve/rêverie, de catégories du possible. De même, les Grecs avaient considéré les modes musicaux comme des façons générales d'être, qu'ils désignèrent par des adverbes de manière, en "-sti" : la Doristi, l'Eolisti, la Phrygisti, la Lydisti, etc.

Mais, quel que soit le destin-parti d'existence ainsi réalisé, l'anthropogénie remarquera qu'il entretient en muïque un rapport privilégié avec une certaine extase (stare, ex), c'est-à-dire avec des états où le X-même hominien est fortement décentré. Dans le tambour africain. Dans le vaudou. Dans le dikr. Dans les croisements de karma et de nirvana du sitar et du tabla indiens. Dans les totalisations divines ou démoniaques de certaines fugues de Bach.

Cela tient aux propriétés physico-physiologiques du ton qui laissent le système nerveux de ses créateurs, performeurs, auditeurs quasiment sans défense. On demeure devant un tableau qu'on parcourt de l'oeil, on circule autour d'une sculpture qu'on explore, ou tourne en tous sens les pages d'un texte, on visite une architecture, on rejoint et quitte la danse. Au contraire, la musique est ubiquitaire, envahissante, insinuante, violeuse. Platon a dit d'elle : "kata-duetaï eis to entos tès psukHès", elle pénètre et s'enfonce jusqu'au dedans de l'âme. Tous ces mots parlent de viol autant que de caresse : kata (à travers), dueïn (s'enfoncer, se plonger), eis to entos (vers un dedans forcé), tès psukHès (psyché grecque, à la jointure de l'esprit et du corps), et cela en une opération active-passive, bien rendue par la ressource de la voix moyenne du verbe : -etaï.

D. LA MUSIQUE ARCHETYPALE DU MONDE 1

Alors que ses sculptures et ses peintures nous donnent des documents saisissants sur l'image détaillée du paléolithique supérieur, nous n'avons aucun document, du moins direct, sur sa musique détaillée.

On a alors entrepris d'interroger l'anatomie des larynx-pharynx-bouches fossiles pour en inférer, grâce à la physique couplée à l'imagerie informatique, leurs performances vocales plausibles. Ces études ne sont pas négligeables, mais demeurent limitées dans leurs résultats. Car, pour savoir quel ton émet un appareil phonateur, il faut, en plus de son ossature la plus exacte, connaître en sus son anatomie et sa physiologie musculaire et nerveuse. Le passage du son au ton est affaire de fraction de millimètre et de fraction minime de force globale et de distribution de forces. Sans compter que beaucoup de spécimens hominiens d'aujourd'hui montrent à cet égard toutes les capacités physiques requises, et cependant ne produisent ni n'entendent la moindre musique détaillée.

Une autre voie est d'étudier le passage du son au ton chez les nourrissons d'aujourd'hui, pour imaginer à partir de leur apprentissage ce que dut être ce passage en général. Mais nos nouveaux-nés, voire nos foetus, baignent d'avance dans un environnement de musique et de langage détaillés, ce qui ne fut pas le cas aux origines, où il s'agissait justement d'inventer l'un et l'autre.

Cependant, il reste du son au ton une certaine suite qui repose sur des fondements anatomo-physiologiques si contraignants qu'elle comporte sans doute quelques étapes peu contournables. En voici indicativement quelques-unes : (a) Instrumental insistant flou (battements plus ou moins périodiques sur objets) et vocal insistant flou (gazouillis, marmonnement). (b) Vocal urgent flou (babil, phrasé). (c) Vocal urgent précis (phonèmes). (d) Instrumental insistant précis (ton instrumental) et vocal insistant précis (ton vocal).

L'épigenèse du langage des sourds-muets, où "vocal" doit être remplacé par "gestuel digitalisé", confirmerait assez cette suite.

1. L'engendrement intense paléolithique

Venons alors à la question qui se pose à la vue des images des grottes (Lascaux) et des rives (Foz Côa) du paléolithique : quelle musique, massive ou détaillée, et détaillée jusqu'à quel point, produisaient et entendaient leurs sculpteurs, leurs peintres et leurs graveurs, ainsi que les "officiants", les "fidèles", les "initiés" qui gravitaient autour d'eux?

A défaut de réponse directe, des bribes de réponses indirectes viennent peut-être d'abord du langage. L'élaboration de ces ensembles coordonnés ne semble pas avoir été possible sans un langage disposant d'un minimum de glossèmes et de séquencèmes, lesquels supposaient un minimum de phonèmes, c'est-à-dire d'unités vocales formées de traits distinctifs. Or, qui dit phonème, dit possibilité articulatoire du ton.

Cependant, cela ne fait pas encore de musique détaillée, puisque certains de nos contemporains parlent fort distinctement sans avoir guère d'accès à la musique détaillée. Pour que celle-ci ait eu lieu, il a fallu en sus que des spécimens du paléolithique supérieur se plaisent à un usage intensif, et pas seulement urgent, du ton. En d'autres mots, qu'ils aient donné au ton l'occasion de déployer ses dimensions de tenue-retenue, de fluctuation, d'intervalle, d'écho, etc., et plus généralement d'effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques, et de

présentivité. Et qu'ils aient cherché aussi à exploiter sa capacité de confirmer par son rythme l'unité du groupe social.

Et c'est bien, peut-on penser, ce qui dut être le cas pour de nombreux contemporains des grottes peintes quand on voit l'intensité de la rythmique et des effets de champ perceptivo-moteurs excités-incités de leurs figures peintes et sculptées. On peut suspecter qu'il y eut là un premier étonnement de la voix et du son instrumental, comme il y eut là une première stupeur de l'image.

Considérons à cette lumière un document troublant. Faisant le relevé d'une figure de la Grotte des Trois Frères (Ariège), l'abbé Breuil la dessina comme un personnage jouant d'un instrument de musique et dansant. Dans 30.000 ans de musique, Jacques Chailley crut pouvoir identifier l'instrument représenté comme un "arc musical", ce qui serait une confirmation presque décisive de la présence du "ton" musical et de son rapport à la danse à l'époque. Or, c'est vrai que l'allégation précise d'un "arc musical" paraît risquée. Cependant, l'abbé Breuil, qui avait dans sa main dessinatrice des milliers de relevés des images des grottes, n'a guère pu se tromper sur le fait que le personnage dansait, c'est-à-dire développait des effets de champ perceptivo-moteurs excités-incités, comme la plupart des autres figures de l'époque, et qu'il le faisait en tenant à la main un "instrument sonore" capable de suivre ces effets et de les conforter. Alors, moyennant le contexte culturel que nous signifient d'autres figures, il s'agirait bien de musique détaillée.

Si l'on accepte jusqu'au bout l'argument de la cohérence des destins-partis d'existence d'une société à une époque, on pourrait même se risquer à dire quelque chose du type de phrasé de cette musique. Les figures peintes à ce moment n'ont pas de cadre, mais seulement le pré-cadre ou proto-cadre de la ligne d'échine, on imagine donc mal un phrasé conclu ou concluant, délimitateur, avec des récurrences fermes, dont il n'y a nulle part d'exemples dans les grottes. Par contre, on pourrait songer à des émissions de tons pulsatoires et ouvertes, échos parcourus de gonflements et de dépressions, ne craignant pas plus les chevauchements que les figures qui leur étaient contemporaines, et participant de même aux effets de champ des grandes forces de l'environnement, dans les mêmes stupeurs rythmiques que les cerfs courants ou que la figure dansante de la Grotte des Trois Frères.

2. L'engendrement schématique néolithique

A défaut de représentations d'instruments ou de danses, nous ne connaissons guère mieux la musique détaillée du néolithique que du paléolithique supérieur, aussi bien au Moyen-Orient que dans Old Europe.

Cependant, de nouveau, quelques inférences mobilisent l'attention. Car, si l'on admet le principe de cohérence des destins-partis d'existence, il suffit peut-être d'appliquer à la vingtaine de propriétés impératives du ton en général le cadrage strict des tectures et des figures de Catal Hüyük, ainsi que le schématisme générateur qui règne dans la décoration des poteries néolithiques ultérieures, pour imaginer plausiblement une musique qui a dû se plaire à des répétitions identifiables de mêmes motifs (comme les trois têtes identiques superposées de Catal Hüyük), ainsi qu'à des entrelacs systémiques (comme dans la poterie), et cela dans la délimitation d'un phrasé "cadrant", donc impliquant des débuts et des fins de segments musicaux, - ce que ne

laisse guère supposer l'environnement culturel de non-cadrage du paléolithique.

Ainsi, avec le néolithique Homo serait entré dans l'âge de toutes ces musiques détaillées qui ont précédé les civilisations de l'écriture, ou qui ont cohabité avec elle tout en leur demeurant étrangères, et que hier on pouvait encore observer en Afrique ou en Polynésie. Musiques qu'on pourrait dire inductives, en ce que le ton n'y est pas fait d'avance, mais se plaît à se conquérir et reconquérir en la reprise inlassable de ses différentes composantes obligées. Là la cosmogonie figurale et musicale n'est pas le déploiement d'un système tout fait, comme il en existera dans les empires primaires, mais le tissage d'un tissu se tissant, - pour prendre la métaphore Dogon du langage, auquel dans ces cas la musique est apparentée, - en une prédominance du rythme.

Mais alors ne pourrait-on interroger plus loin les musiques "néolithiques" actuelles pour compléter le tableau sommaire et très spéculatif que nous venons d'esquisser du vrai néolithique, par exemple pour ce qui est des instruments qui y ont régné, puisque nous n'en avons pas de représentations?

Quatre surtout se recommandent à l'examen. (a) Les tambours et les gongs. (b) Les xylophones ou tout autre assemblage d'éléments à ton fixe. (c) Les arcs musicaux. (d) Les flûtes simples.

Ce qui importe à l'anthropogénie c'est de voir que pareil choix n'est guère technique, mais culturel. Car tous ces instruments semblent n'avoir pas excédé les capacités de construction des néolithiques, mais lesquels correspondaient à leurs destins-partis d'existence ? Beaucoup de sculptures zairoises d'il y a un demi-siècle représentent des tambours qui font un avec le ventre du batteur en un transfert ou une traversée réciproque d'énergie (leur peau est parfois humaine?) ; cela ne concorderait-il pas avec le caractère si génératif que manifestent la statuaire et la poterie néolithique? Semblablement, l'aspect cadrant auditivement mais aussi visuellement inhérent aux xylophones n'aurait-il pas correspondu avec le premier enthousiasme du cadrage qui éclate dans les tectures et images de Catal Hüyük? Pourquoi les inflexions dont est capable la flûte simple n'auraient-elles pas épousé celles du schématisme générateur des dessins des poteries? Enfin, des cordes isolées ou juxtaposées n'auraient-elles pas combiné les avantages du cadrage et de l'inflexion.

Mais, dans le cas qui nous occupe, ce genre d'argumentation, de soi pertinente, se heurte à deux difficultés. D'un côté, le destin-parti d'existence des néolithiques, outre qu'il a certainement varié par région et par époque, est trop peu connu de nous, même globalement, pour en tirer des conséquences très fines. D'autre part, les cultures "néolithiques" actuelles ou récentes ont été pénétrées par des influences du MONDE 2 grec et postérieur, ou tout simplement par celles des empires primaires du MONDE 1, et ne nous donnent donc que des témoignages très déformés sur le moment néolithique proprement dit. Du reste, elles actualisent toutes des partis singuliers, - peuples de la forêt, de la pâture, de la roche, - où le destin-parti général d'existence se spécifie au point d'ébranler les généralités. C'est ce qu'exemplifie la musique des Pygmées, peuple de la forêt, si singulière par sa conjonction d'un jodler, d'une polyphonie, d'une métronomie assez stricte, qui s'entre-définissent en une résultante qu'on ne retrouve guère ailleurs.

Assurément, à voir les productions tecturales, sculpturales et peintes du temps, la musique du néolithique dut être infiniment plus proche de la musique des Pygmées ou des Bakuba que de celle d'un Grec classique, d'un Chinois de l'époque Song ou d'un sitariste indien d'aujourd'hui. Ceci nous apprend quelque chose, mérite réflexion, mais ne nous permet pas de trancher le particulier, comme la sélection de tambours de peaux, de tam-tams, de cordes, de vents. Et moins encore de leurs éventuelles combinaisons. Somme toute, à défaut de représentations, c'est un cas où nous devinons encore moins mal le type de jeu musical des musiciens que les instruments sur lesquels il avait lieu.

Encore aujourd'hui, les cérémonies funèbres des Rende de Sumba, en Indonésie, nous montrent comment le ton musical, à la fois fluide et tendu, se prête aux circulations entre ce monde-ci et l'autre, entre les vivants et les morts, - ou plutôt entre les différents états de vie et de mort.

3. La chironomie des empires primaires

Pour les Empires primaires il n'y a pas de partitions, mais nous disposons des documents que sont les instruments, quelques flûtes percées de trous conservées des Précolombiens, mais surtout les flûtes longues (puis hautbois) et les harpes de 6 à 16 cordes (d'épaule puis de plancher) représentées sur les fresques de l'Égypte, où elles sont parfois accompagnées de cette écriture musicale gestuelle qu'est la chironomie.

Dans ces cas, surtout en Égypte, ce qu'il y a de décisivement nouveau c'est qu'il s'agit d'instruments à échelles préétablies et ostensibles. Ainsi, la pratique musicale confirma le musicien et ses auditeurs dans le sentiment qu'ils appartenaient à une société (et pas seulement une communauté) et à une nature où l'ordre est préalable, déterminant non seulement des cadrages généraux, comme au néolithique, mais des sous-cadrages détaillés, selon la topologie, la cybernétique, la logico-sémiotique, la présentivité, et aussi la géométrie (mesure de la terre) pratique des premières civilisations à écriture intense.

L'ordre musical et sa combinatoire durent concorder avec celui des tectures devenues architectures et de la danse processionnelle, à rangs parallèles. Dans la subtilité et la tension égyptiennes, cette organisation mobilisa les ressources du pentatonisme, puis de l'heptatonisme, et même des demi-tons à partir du Nouvel Empire. Nous ne comprenons que fort peu les spéculations et disputes de théorie musicale que produisirent les empires primaires, mais nous savons avec certitude qu'elles furent immenses, constantes, omniprésentes, liées avec la théorie politique et pédagogique parfois jusqu'à l'identification, du moins supposée, invoquée, postulée.

Dire que la musique des empires primaires fut chironomique n'est pas une métaphore, s'il est vrai que la chironomie est une pratique où, à travers le corps et surtout les mains (kHeir) d'Homo transversalisant, orthogonalisant, latéralisant, processsionnel, le *woruld vu comme procession (nomos) donne lieu à une société scripturale elle-même processionnelle.

Toutes les musiques qui précèdent inscrivent Homo dans les caractères généraux du continu proche du MONDE 1. Le moment grec fut, en musique comme ailleurs, la révolution par laquelle Homo suscita brusquement et violemment le continu distant du MONDE 2 et le soutint durant deux millénaires et demi. Cette fois nous pouvons suivre l'événement à travers des partitions, si fragmentaires soient-elles, et surtout des commentaires.

De même que les musiques qui l'ont précédée, la musique grecque fut perçue par ses usagers comme une manifestation et une pratique des structures et textures supposées de l'Univers. Mais l'Univers cette fois est un Cosmos-Monde, une tecture originelle (originante) constituée de rapports simples, évidents, maîtrisables d'un seul regard et d'une seule audition, donc comme un tout composé (intégré) de parties intégrantes. La musique ne va plus réaliser une cosmogonie de gestation, elle sera une cosmologie tenant en proportions presque aussi visuelles qu'auditives, et exercées pour leur capacité de faire saillir adéquatement une forme sur un fond. Le "tHéatron", ce lieu de la "juste" distance de la vision, fut aussi le lieu de la "juste" distance de l'ouïe. Dans la saisie analytique-synthétique grecque de la musique comme de l'image, ce qui retint l'attention ce fut l'analogia, ou proportion externe, résultat de l'harmonia, ou proportion interne. De systémique, qu'elle est partout par nature, la musique était devenue systématique.

Alors, et à peu près en même temps, les échelles musicales grecques ont joué le même rôle que les modules dans les colonnades et les statues grecques. Et on regardera l'échelle doristi (mi, ré, do, si, la, sol, fa, mi) et l'échelle éolisti (la, sol, fa, mi, ré, do, si, la) comme on regarde une colonne dorique et une colonne ionique.

Tout là était en résonance avec la cosmologie grecque (pythagoricienne). (a) Les fréquences perçues par l'oreille correspondaient à des longueurs de cordes visibles par les yeux, selon l'idéal du tHéatron. (b) Selon l'idéal de tous composés de parties intégrantes, ces longueurs engendraient les tons les plus consonnants à partir des rapports les plus simples : multiplier la corde par 2 donne l'octave inférieure, et la multiplier par 3 donne la douzième, c'est-à-dire la quinte à partir de l'octave inférieure. (c) En descendant les quintes depuis un ton choisi au hasard (prenons : si), on obtient la série : si, mi, la, sol, ut, fa, laquelle ramenée dans la même octave donne : mi, ré, do, si, la, sol, fa, c'est-à-dire les sept touches blanches (diatoniques) de nos pianos. (d) De pentatonique qu'elle avait été d'ordinaire jusque-là, l'échelle devenait décidément heptatonique, ce qui exaltait la totalisation intégratrice. (e) Selon que, sur cette échelle, on prenait pour point de départ tel ou tel ton, les intervalles de ton et de demi-ton n'occupaient pas la même place dans la série, et engendraient ainsi des harmoniaï (proprement internes) différentes, comportant chacune des structures et textures physiques et psychiques différentes désignées par des adverbes de manière (ou de "mode") en -isti. La Doristi (la-sol-fa-mi-ré-do-si), censée vigoureuse, sera l'harmonie nationale, base de l'éducation, et c'est pour elle que fut créée la notation ; l'Eolisti et l'Ionisti seront perçues comme des harmonies gréco-asiatiques ; la Phrygisti et la Lydisti, censées allanguies, paraîtront des harmonies "barbares" suspectes. Eloquemment, ces harmoniaï grecques furent dites modi en latin, maqam en arabe, modes, manières de faire, mais aussi manières de vivre, manières d'exister) en français et en anglais. (f) A quoi on ajoutera les effets de réplique et de miroir entre les tétracordes (quatre tons formant une quarte), par exemple les

deux tétracordes doriens, ayant tous deux le demi-ton au grave) : (I) la-sol-fa-mi, (II) mi-ré-do-si.

Ce que l'anthropogénie retiendra de cet édifice cohérent et mouvant comme un Parthénon c'est combien, pour la joie grecque de nouveauté et d'évidence (bonjour! se dit un moment kHaïre!, réjouis-toi, et ti kaïnon? quoi de neuf?) ce système était à la fois proliférant, varié, surprenant, tout en maintenant le sentiment, vrai ou illusoire, du Logos, voire d'une conjonction du Logos et de la Physis, entendue comme génération et origine (pHueïn, engendrer) à partir de rapports simples. Les Pythagoriciens, déjà fascinés par les rapports qu'ils pouvaient établir entre des petits cailloux (leurs "calculi" ont donné notre "calcul") et les formes géométriques, le furent plus encore quand ils vérifièrent qu'aux nombres et aux figures correspondaient encore les proportions auditives et tactiles des tons sur leurs cordes. Ce fut comme une perception-manipulation de la complétude (téléiôtès) du "makromikrokosmos" et de "l'étant étantement être" (ontôs on). En réalité, le ton était moins proportionné que proportionnable, le cithariste le savait d'expérience, mais c'était assez pour qu'on veuille en faire la proportion par excellence. L'impossible quadrature du cercle n'avait pas empêché le cercle d'être cercle, et le carré carré.

Ainsi, en Grèce, la pratique insistante du ton, inscrite dans l'enseignement de base au même titre que la grammaire, la lecture et l'arithmétique, fut considérée comme l'activité par excellence des Muses ; elle fut même dite "musale", donnant lieu à une "mousikè" tekHnè (technique musale), et c'est pourquoi nous l'appelons encore "musique". Avant la naissance de la science archimédienne, n'était-elle pas l'expression à la fois sensible et intelligible de l'ordre secret des choses? On supposa même qu'il y avait une musique des sphères célestes, audible seulement par le sage. Et la discipline palpable inhérente à toute pratique insistante du ton devint le modèle commode de toute conduite morale. Akousma (akoueïn, écouter) est au pluriel une troupe de musiciens ou chanteurs, et au singulier ce qu'on entend, mais aussi l'enseignement, le précepte.

Dans ce système, les cordes devaient être privilégiées, car c'était sur elles que la proportion et l'harmonie-analogie sonore étaient aussi visibles qu'audibles. Terpsichore, muse de la danse et du chant choral, joue de la harpe, et Apollon, dieu de la forme intégrée, joue de la cithare, tandis que la flûte, instrument à vent, moins évidemment mathématisable, fut l'affaire de Marsyas, le satyre. Un jour de colère, Apollon tira Marsyas "de la gaine de ses membres".

Le musicien grec prépare Euclide et Archimède au point qu'ils n'eussent sans doute jamais existé sans lui. Il annonce aussi tout l'Occident ultérieur, puisque au seuil de son Paradis Dante invoque encore le souffle d'Apollon contre Marsyas : Et spira tue / Si come quando Marsya traesti / Della vagina delle membra sue.

F. ENTRE MONDE 2 ET MONDE 1

Les conquêtes d'Alexandre, en même temps qu'elles exportèrent le continu distant du MONDE 2 grec des tectures et des images, le firent aussi à travers la musique. Les peuples directement ou indirectement atteints, l'Iran, l'Inde, puis la Chine, enfin le Japon, adoptèrent les uns l'heptatonisme décidé, les autres le système modal, d'autres encore

les deux, et en tout cas le goût, sinon d'une évidence, du moins d'une certaine virtuosité systématique, reflétant leur propre cosmogonie et cosmologie, et pas seulement systémique.

Mais, comme dans le cas des images et des tectures, on retrouve dans la musique des peuples ainsi ébranlés la même volonté de ne pas rompre définitivement avec le continu proche du MONDE 1. D'autant qu'étant donné les caractères physico-physiologiques du ton, les structures et textures musicales sont particulièrement persévérantes.

1. Le ton ventru chinois et le ma japonais

Ainsi l'anthropogénie aurait pu tout aussi bien aborder le cas de la Chine pour exemplifier la musique des empires primaires. La musique fut là d'autant plus décisive que les dialectes chinois comprenaient quatre tons parmi leurs traits phonologiques, et que leurs unités sémantiques étaient souvent monosyllabiques, proposant ainsi une adéquation presque parfaite de la phrase parlée (urgente) et de la phrase musicale (insistante). Ainsi il n'est pas étonnant que dès le IV^e siècle avant notre ère, on trouve les noms des douze tons avec un mode d'engendrement pythagorique par cycle des quintes ; des pierres accordées pour gamelan remontant au -II^e millénaire semblent les suspecter déjà ; et une gamme tempérée est proposée dès le V^e siècle avant notre ère.

La théorie musicale chinoise fut cosmologique comme partout, mais, selon l'esprit plus associatif-naturaliste qu'analytique de la Chine, les cinq tons de la gammes pentatonique furent référés aux cinq points cardinaux, aux cinq couleurs, aux cinq planètes, aux cinq animaux domestiques majeurs, aux cinq structures politiques : roi, ministres, peuple, affaires civiles, événements naturels. Au point qu'il est difficile d'évaluer dans quelle mesure la théorie musicale, exprimée dans de nombreux traités, réalisa le confucianisme, dont l'archaïsme critique (Jaspers) voulait que tout fût rituellement politique, et dans quelle mesure elle contribua à l'imposer. En tout cas, les théoriciens dépendaient si étroitement du pouvoir politique, lequel pouvait à loisir contrôler leurs écrits, qu'elle n'eut souvent qu'un rapport lointain avec la pratique musicale, elle incontrôlable, et qu'on ne saurait donc en déduire.

Lorsque le continu distant du MONDE 2 grec vint, à partir des Tang et des Song, insuffler une première vue synthétique, se développa une théorie des modes. Mais toujours demeura le souci du continu proche du MONDE 1, et cela, selon la saisie ventrue et diffusives chinoise, moyennant des tons excluant entre eux les demi-tons qui auraient brouillé leurs subtiles irradiations et conversions yin-yang. Le pentatonisme chinois fut donc anhémitonique.

Malgré les va-et-vient culturels incessants avec la Chine, le pentatonisme du Japon, qui en architecture comme en tout attribuait un rôle principiel au vide intermédiaire, le "ma", fut logiquement hémitonique, par exemple dans l'échelle : do-lab-sol-fa-réb-do.

2. Le moiré indien

Indo-européenne de langue et d'organisation sociale, et donc éminemment syntaxique, l'Inde adopta avec ferveur, à travers l'Iran conquis par Alexandre, la gamme heptatonique ainsi que ses exploitations modales à la façon grecque. Cependant, fidèle à la pulsation généralisée

du MONDE 1, qui chez elle prend constamment et en tout l'allure d'une prolifération subarticulée indéfinie, elle utilisa le système au profit d'un moiré du son et du ton, qu'exemplifient les complexités chantournantes du sitar, et la multiplication d'intervalles augmentés ou diminués qui a fait parler de quarts de ton. (En rigueur, pour qu'il y ait de vrais quarts de ton, et pas seulement des demi-tons augmentés ou diminués, il faudrait que ceux-ci cohabitent avec les demi-tons exacts, et fassent systèmes avec eux, au lieu de simplement les remplacer. Ce qui n'est le cas ni en Inde ni en Asie du sud-est.)

Le système devint si complexe que des témoins occidentaux du début du XXe siècle relatent que dans certaines régions il fallait souvent une demi-heure et davantage aux musiciens pour imprégner leur auditoire, en une sorte de prélude, du mode dans lequel ils allaient jouer avec ses virtualités.

La subarticulation indéfinie n'est pas le seul principe cosmologique illustré par cette musique. Dans le duo du joueur de sitar et du joueur de tabla, la manière dont le second tente par moment de déstabiliser le premier, et dont celui-ci résiste et enfin sourit quand il a surmonté l'épreuve, témoigne autant des rapports de Civa et de Vishnou par le côté agonique de tout concert (certare, cum, lutter avec) de tons, comme du concert des choses, que les musiques du MONDE 2 tentent de dissimuler sous l'évidence de l'accord.

3. Le (p)neuma grégorien

Jusque dans l'Occident même, un autre compromis a été développé par le chant grégorien. Celui-ci continua le modèle dominant de l'heptatonisme et du modalisme de la musique grecque, et fut aussi une musique écrite. Mais, tout comme les architectures où il avait lieu, il refusa les évidences totalisatrices du MONDE 2, et revint partiellement aux agrégations pulsatoires du MONDE 1.

Proche de la "numérosité" du latin du texte sacré, sa prosodie faisant s'enrouler les groupes à 2 temps et à 3 temps et sa mélodie s'intériorisant en <p>neumes (pneuma, souffle) estompèrent la structure au profit de la texture, comme le faisaient les suffusions lumineuses des images et des orfèvrerie du temps, en accord avec l'anima du christianisme apocalyptique du premier millénaire en sa fin. On l'entend encore aujourd'hui, qu'on le chante à la façon planante de Solesmes, ou avec l'accent âpre, proche de la musique arabe, qu'il eut certainement. Et on le voit de ses yeux dans les notations dynamiques du manuscrit 239 de Laon, du Xe siècle.

4. La stridence arabo-islamique

De la solution grégorienne il faut rapprocher la musique arabo-islamique. Bien qu'elle échappe à la syntaxe indo-européenne, serait-ce par le dialecte très consonantique qu'elle véhicule, celle-ci fut influencée par la Grèce, par Byzance, par l'Iran, tout comme les images et la littérature qui l'entourèrent du VIIe au XIIIe siècle. Elle a donc été résolument heptatonique et modale dans la mouvance du MONDE 2. Au milieu de l'orchestre arabe il y a le "kanôn", dont la réalité et le nom signalent assez le modèle grec.

Mais, dans ce cadre strict, se développa un phrasé qui, selon le destin-parti d'existence arabo-islamique, commence chaque fois par une longue insistance où s'établit le mode (maqam) dans la persévérance

horizontale de la marche désertique, mais ensuite se dresse assez abruptement en une culmination plus ou moins stridente, expression fulgurante d'une transcendance verticale et unitaire sur l'horizon monotone.

La même ambiguïté se manifeste dans le rapport du luth et de la flûte. Encore aujourd'hui le luth reste perçu là toujours comme un peu profane, lié qu'il est aux formes de la poésie, tandis que la flûte, d'ordinaire jouée seule, est sentie comme une expérience presque pure de la transcendance : "Dans mon village le soir quand on écoute la flûte, on pleure". Les musiciens qui excellent aux deux instruments confient volontiers que le luth est pour eux un épanouissement intellectuel, tandis que la flûte, instrument de souffle pur et de lointain, les épuise presque par son intensité spirituelle. Les fluctuations stridentes du youyou appartiennent au même destin-parti global d'existence.

La musique indienne islamisée des environs de New Delhi appelée Dhrupad, montre dans sa rareté, sa fragilité et sa virulence ce que peut être la quasi superposition, fatalement transitoire, de deux univers musicaux.

* * *

L'anthropogénie sera attentive au fait que toutes les musiques combinant quelque chose du MONDE 2 avec des rémanences du MONDE 1, et a fortiori celles qui appartiennent exclusivement à celui-ci, ont en commun que la mélodie s'y tient le plus souvent dans un écart restreint : octave, sixte, parfois simple quinte. Elles auraient perdu sinon le privilège qu'elles accordent à l'agrégation pulsatoire, essentielle au continu proche. Homo du christianisme cocréateur, renouant avec le continu distant du MONDE 2 grec, va faire éclater cette tessiture.

G. LE MONDE 2 DE LA COCREATION ET DE LA CREATION

Le bénédictin Gui d'Arezzo avait sans doute une dizaine d'années en l'an 1000, une quarantaine en l'an 1033. Il est par là un témoin et en tout cas un symbole du moment où, l'Apocalypse et la Fin du monde n'ayant pas eu lieu au millième anniversaire de la naissance et de la passion du Christ, Homo se remet en route pour un deuxième millénaire, où il sera non plus une émanation-récession néoplatonicienne du Créateur, mais un cocréateur jusqu'à J.-S. Bach, ensuite un créateur lui-même depuis Haydn, Mozart, Beethoven et surtout Wagner.

Selon ce dessein, l'Occident musical renoua avec la production de tous formés de parties intégrant, dans l'esprit du MONDE 2 grec <9H>. Mais, selon la logique de la cocréation, il transforma la totalisation antique, cyclique et conclue (teleios), en une totalisation ouverte, indéfinie, infinie, et en tout cas proversive.

1. Le tractus du système "classique"

De descendante qu'elle était en Grèce, la gamme devint progressivement ascendante, et c'est sous cette forme que Gui D'Arezzo proposa sa célèbre nomenclature : ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut ; d'où l'affirmation, sans doute excessive, que c'est lui qui aurait imposé ce renversement gravitationnel, un des plus importants de toute l'anthropogénie.

On remarquera que, selon ce dispositif, la prévalence de la tierce mineure descendante (mi bémol/do) était remplacée par celle de la tierce majeure (mi naturel/do), dont l'effort vocal concordait avec l'ascensionnalité générale. Du même coup était favorisée une musique des harmoniques apparents, puisque, pour do fondamental, le mi naturel de la tierce majeure est le quatrième harmonique (immédiatement après do à l'octave, sol à l'octave et do à la double octave). Le ton final du phrasé allait être perçu comme une rémission stabilisatrice et totalisatrice, décidant et concluant le mode. Dès le XIIe siècle, le grégorien fut considéré comme un plain-chant, planus en particulier parce qu'il n'acceptait pas la division du temps en brèves, semi-brèves, caractéristique du chant nouveau.

Si l'anthropogénie embrasse alors le second millénaire, celui du christianisme cocréateur, puis du rationalisme créateur, on voit progressivement mais sûrement se dégager les caractères qui vont culminer dans la musique "classique" au sens large, - de Monteverdi à Mahler, - c'est-à-dire convergeant tous vers une totalisation saisie d'un seul coup d'oeil tout en étant intérieurement ouverte.

Comme tout ce qui concerne le ton, ces caractères s'impliquent mutuellement, quitte à s'être affirmés successivement dans l'histoire. (a) L'extension à des octaves de plus en plus nombreuses, jusqu'aux sept de nos pianos contemporains, et une ouverture progressive de ce qui est considéré comme consonnant. (b) Une polyphonie contrapunctique, destinée à totaliser au particulier au XVIIe siècle l'espace-temps musical. (c) Une polyphonie orchestrale conjuguant et totalisant les timbres des cordes, des bois, des vents, des percussions, surtout à partir du XVIIIe siècle. (d) La mesure de plus en plus exactement démultipliée, seule compatible avec cette ingénierie, et le caractère canonique de la mesure à trois, puis à quatre temps. (e) Une gravitation tonale faisant que la pièce se situe tout entière par rapport à un ton fondamental (axial), avec la réduction des multiples modes grecs, indiens, chinois, à deux (dits majeur et mineur), si bien qu'un des moyens constructifs et expressifs fondamentaux devient le passage balançant (Bach) ou contrastant (Mozart, Beethoven) entre ces deux modes ; du reste, la réduction à deux modes concorde avec la mise en place de la rime et du miroir. (f) Le tempérament de Werckmeister, résolvant l'écart entre l'accord par octave et l'accord par quinte en le répartissant entre toutes les notes des claviers, ce qui permit de moduler en majeur et en mineur dans toutes les tonalités, comme le démontrèrent les 96 préludes et fugues majeurs et mineurs sur chacun des douze tons des deux séries (12 x 2 x 2 x 2) du Clavier bien tempéré de Bach. (g) La régularisation des ornements, en particulier à travers Couperin, Bach, les Italiens. (h) Le développement de l'écriture musicale de plus en plus détaillée et stricte, appelée par le caractère expansif du système, et la stimulant en retour.

Tout ceci alla de pair avec les voûtes gothiques, la coupole de Saint-Pierre de Rome, la Tour Eiffel. Dans la même exultation ascensionnelle de l'ingénieur physicien qu'était devenu Homo occidental, cocréateur, puis créateur.

2. Son organisation en genres et en formes (schémas structuraux temporels)

Dans toutes les musiques du monde, on rencontre des genres musicaux, comme il y a des "genres" littéraires, et des "genres"

picturaux ou sculpturaux. Ainsi, dans la musique "classique", la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe ont produit d'innombrables suites de danse, souvent appelées "suites" tout court, et faisant se succéder, par exemple, une allemande, une courante, une sarabande, une bourrée, un menuet ; la fin du XVIIIe siècle (Haydn, Mozart) et le début du XIXe (Beethoven) produisirent autant de sonates ; le XIXe de Chopin, Schumann, Debussy beaucoup de préludes, d'intermezzo, de fantaisies, etc. De plus, ces genres ont presque toujours été caractérisés par des schémas structuraux temporels parfois appelés "formes" : ainsi de la "forme sonate", AB D A'B', à laquelle obéissait souvent globalement le premier mouvement d'une sonate classique. (La notion phénoménologique et gestaltiste de "forme musicale", qui depuis Boris de Schloezer désigne l'objet propre de la perception musicale en général, ne nous concerne pas ici.)

Ces désignations sont vagues et même parfois trompeuses, mais elles ont le mérite de faire apparaître les changements de destins-partis d'existence des populations. Entre 1750 et 1850, la succession : "(a) suites, (b) sonates, (c) fantaisies" est pleine d'enseignements non seulement sur l'évolution de la musique mais sur celle d'Homo en général. L'anthropogénie va donc profiter de la musique "classique" pour souligner la portée de quelques genres et quelques schémas structuraux temporels. Sans perdre de vue que, dans les autres civilisations moins individualistes, ces distinctions ont eu encore plus de relief, par exemple dans la Chine et l'Inde savantes, ainsi que dans les musiques populaires.

a. L'aria et la mélodie accompagnée. L'harmonie

La mélodie accompagnée depuis Monteverdi permet seule de rendre les détours du sentiment, né avec l'anima romano-chrétienne, mais qui ne devint central qu'à la fin du XVIe siècle, à l'occasion de la mise en évidence rationaliste et spéculaire du Moi.

L'aria suivit naturellement les phases de l'ipséité européenne. Intériorisation renaissante, encore rauque, presque animale ou animiste, chez Monteverdi (autant que chez Montaigne). Intériorisation collective et nécessitante chez Bach (autant que chez Leibniz). Sauts instantanés des modes d'existence chez Mozart (autant que chez Diderot). Glissements et enroulements envahissants chez Beethoven (autant que chez Hegel). Epaisseurs abyssales chez Wagner (autant que chez Hugo).

A ce compte, on a longtemps présenté la "mélodie accompagnée", accompagnée par l'harmonie ancillaire de l'orchestre remplaçant le contrepoint, comme l'aboutissement du système occidental. Et cela a un sens dans la mesure où l'Occident a progressivement privilégié une définition d'Homo comme individu (mot apparu dans ce sens au XVIIe siècle). Mais elle n'est qu'une composante d'un système général, où elle s'avance et recule selon les temps.

b. La fugue

La fugue "classique" se meut exemplairement dans les quatre ressources combinatoires de toute musique : la transposition, le renversement, le retournement, le renversement du retournement. Mais, typique de la culmination du moment cocréateur avant le moment créateur, elle applique ces opérations à un motif et un contre-motif qui lui

permettent une multiplication de l'Autre et du Même, d'un Autre qui ne quitte jamais le Même tout en devenant sans cesse l'Autre.

Ce propos fut poursuivi par l'Occident depuis Platon et le néo-platonisme, et il fut fouetté par l'idée chrétienne d'un Dieu trine et un. Mais c'est vers 1720, à l'époque de la combinatoire de Leibniz qu'il aboutit aux totalisations presque monstrueuses, divines ou démoniaques, que sont les fugues centrales de Die Kunst der Fugue, l'oeuvre ultime que Bach réélabora inlassablement jusqu'à sa mort. Par nature, la fugue n'est pas vraiment successive, elle est même de soi instantanée, par opposition à l'aria qui suit et pâtit le sentiment (cette émotion lissée dans la durée) comme totalisation d'un devenir. Elle a donc donné les accomplissements suprêmes d'une musique qui se voulait d'éternité.

c. La "forme sonate"

La dite "forme sonate" désigne le schéma structural temporel qui fut celui qu'eurent canoniquement beaucoup de premiers mouvements de sonates.

C'est sans doute la séquence la plus décisive inventé par Homo pour réaliser un tout composé de parties intégrantes, selon le voeu du MONDE 2 ; et par là c'est une des réalisations qui fait le mieux comprendre ce que fut le désir des deux millénaires et demi de l'Occident comme civilisation. Avec ses effets de miroir de plusieurs ordres, la "forme sonate" fut même la réalisation du Moi occidental réfléchi et réflexif tel qu'il atteignit son paroxysme dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe. La vie de Maine de Biran (1766-1824), philosophe de la réflexivité, et celle de Fichte (1762-1814), philosophe de l'autoconstitution du moi qui prononça "Ich bin Ich", ont presque exactement couvert celle de Beethoven (1770-1827), musicien par excellence de la sonate, qui en a du reste ouvert de toutes les façons le dispositif canonique.

Ce dernier fut scolairement exposé par Mozart dans le premier mouvement de sa petite sonate en do majeur K. 545, : (a) le premier thème A est énoncé dans le ton fondamental (do majeur) ; (b) moyennant une chaîne harmonique, le second thème B est énoncé à un écart fondamental, ici la quinte (dominante <'>) ; (c) suit un court développement, reprenant en mineur (modulation occidentale) la conclusion de la première partie ; (d) le premier thème A est ensuite répété mais à la quarte <'>, autre écart de base (sous-dominante) ; (e) moyennant une nouvelle chaîne harmonique, le second thème B est répété, cette fois à la fondamentale.

Cela donne au moins les effets spéculaires suivants :

- (1) Majeur / Mineur / Majeur
- (2) Fondamentale / Quinte/Quarte / Fondamentale
- (3) A B' / Développement / A'' B

On ne peut imaginer une forme plus bouclée extérieurement, et plus ouverte intérieurement, à la façon du Moi entre classicisme et romantisme. Dans le style classique au sens étroit où le conçoit Charles Rosen (The Classical Style), c'est-à-dire limité à Haydn, Mozart et Beethoven, "pas une question dans les expositions qui ne sera résolue (au sens musical de résolution) dans les reprises". C'est la boucle même de

la Wissenschaftslehre de Fichte et de la Phänomenologie des Geistes de Hegel.

La "forme sonate" cohabite avec d'autres "formes" : rondo, menuet, trio, etc. Mais elle accomplissait si bien l'intention profonde du Tout et du Moi de l'Occident romantique qu'avec d'infinies variantes elle a fourni le schéma structural temporel de base des premiers mouvements tant des quatuors et des symphonies que des sonates mêmes.

d. Les variations et transformations

Les variations quant à elles sont de véritables théories de la musique occidentale en action. Après l'énonciation d'un thème, simple et plus généralement double (toujours le miroir ou la rime, dont Hegel disait qu'elle était chrétienne), elles en montrent toutes les résonances internes selon la quinzaine de propriétés physico-physiologiques que d'entrée de jeu nous avons dû reconnaître au ton.

Souvent mignardes dans le moment de la mélodie accompagnée, chez Haydn et Mozart, les variations ont connu deux moments qui leur convenaient pleinement. (a) Celui de la combinatoire de Bach, où elles produisirent les trente Variations Goldberg, avec leurs dix canons, cette forme contrapunctique la plus strictement réverbérante d'une mélodie. (b) Celui de l'immensité de l'âme romantique, - qui est aussi celui du transformisme de Lamarck, - où elles donnèrent lieu aux trente-trois Transformations (et pas seulement "variations") sur une valse de Diabelli tout à la fin de la vie de Beethoven, avant de s'écarteler chez Schumann. C'est sans doute là que la "conscience" (con-scire) occidentale, dont le nom avait été accrédité par Hamilton à la fin du XVIIIe siècle, a entendu le plus loin ce qu'il y avait en-dessous d'elle, en osant écouter ce qu'il y avait en-dessous d'un ton : Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den der heimlich lauschet (Schlegel cité par Schumann).

e. De l'oratorio au leitmotiv d'opéra

L'écho est un phénomène musical universel et primitif. Mais tous composés de parties intégrantes du MONDE 2 occidental lui ont donné une forme particulièrement ostensible en le systématisant et dialectisant, comme tout le reste.

Dans la Passion selon saint Mathieu de Bach, qui permet d'illustrer la forme oratorio, l'écho est au moins quadruple : (1) à l'intérieur de chaque phrase, par effets de miroir de mélodie, de rythme, de timbre ; (2) entre les phrases de chaque pièce, par les mêmes effets développés ; (3) entre les pièces formant un sous-ensemble (récitatif + aria + choral) ; (4) par la participation de toutes les pièces et sous-ensembles à un parti de gravitation sonore constant, lequel culmine et se rassemble dans l'écho récapitulatif du chœur final, dont les paroles mêmes explicitent l'écho conclusif : Ruhe sanfte, sanfte Ruhe (repos doux, doux repos).

Ce qui caractérise le leitmotiv (movere, mouvoir, leiten, conduire) de l'opéra wagnérien, absolutisant l'oratorio de Bach et l'opéra de Mozart, ce n'est donc pas tant son effet de reprise que la manière dont il s'introduit et se réintroduit chaque fois inchoativement, génétiquement, originellement, nietschéennemt (Wiederkehr des Gleichen). On considère souvent aujourd'hui Wagner comme le musicien de l'orgasme (Beethoven ayant été celui de la conjonction sexuelle et

généralisée). Ceci va de pair avec les pouvoirs cumulatifs du leit-motiv. Par quoi Tritan et Isolde à la fois conclut le MONDE 2 et en sort vers le MONDE 3.

* * *

On aura remarqué comment les formes musicales "classiques" constituent un système. Combien ce système est cohérent et correspond aux caractères généraux de la culture occidentale finissante, qu'il exprime, soutient, réalise, développe tout à la fois. Il importe à l'anthropogénie de voir que ceci est également valable en Chine, en Inde, en Afrique. Partout les formes musicales s'organisent en un système pratique, et même en un système plus ou moins thématiquement explicité, une systématique.

3. L'historicité de la musique "classique"

Dans sa musique, tout comme dans ses tectures, sa peinture, sa sculpture, sa littérature, l'Occident a donné lieu à une histoire articulée. (a) Cela a tenu d'abord à son traitement non seulement systémique mais systématique du ton, où chaque oeuvre était du coup située par rapport aux oeuvres antérieures. (b) D'autre part, des oeuvres conçues comme des tous composés de parties intégrantes ne pouvaient que contraster vivement entre elles. (c) Et des musiciens se considérant comme des singularités sociales devaient produire des oeuvres perçues elles-mêmes comme singulières, et constituant chacune un pas nouveau, tantôt de façon plus platonicienne vers un idéal grec de "beauté" censé inaccessible (perché a risponder la materia è sorda), tantôt de façon chrétienne puis rationaliste vers un salut à accomplir, tantôt de façon nietzschéenne vers un dévoilement de l'origine, ou sartriennement vers une liberté vertigineuse sans référentiel. Tous ces caractères ont été rencontrés déjà à l'occasion des images du MONDE 2 des mêmes époques.

Ainsi les sujets musicaux, ou destins-partis d'existence musicaux, au lieu d'être des événements ponctuels comme ailleurs, se sont en Occident inscrits dans une histoire avec des étapes et des tendances, surtout à partir de l'époque "classique" (Monteverdi-Mahler). Ainsi Bach a été l'opulence des possibles dans la virtuosité combinatoire jointe à la naturalité du pulsus. Mozart, les sautes incessantes (dont témoigne si bien sa correspondance) des modes d'existence et des catégories du possible, sautes qui le prédestinaient à produire Don Giovanni. Beethoven, le développement interne, "naturel", du bruissement de la résonance, culminant dans le dernier mouvement de sa dernière sonate, où une mélodie d'avance bruitée et stagnante est plongée dans un bruissement haut puis bas, et de nouveau haut puis bas. Wagner, le chevauchement chromatique avec ses volontés de saisie originelle. Etc.

Ceci est une bonne occasion pour l'anthropogénie de signaler comment des sujets musicaux différents resituent et réinterprètent à leur profit les instruments musicaux, qui ne sont donc nullement des données inamovibles. Ainsi du goût de Beethoven pour les instruments peu accordés, en parfaite entente avec son destin-parti musical justement bruité (on peut demander à un accordeur un accord beethovénien). L'enfant Beethoven énervait son père musicien en tapant sur les violons comme sur des tambours ; Thérèse Brunswick entrant pour la première fois chez lui à un moment où il n'est pas sourd s'étonne du piano qui sonne peu juste ; Czerni observe que le maître avait joué tout le second mouvement de son Deuxième concerto sans lever la pédale forte, ce qui serait intolérable sur un piano actuel, mais qui déjà devait faire fort bruité sur un piano

de l'époque. Par contre, le sujet musical de Mozart donne son sens à l'histoire qui veut qu'à trois ans l'enfant prodige se délectait à écouter sur un piano la consonance exacte d'une quinte et d'une tierce.

La différence des sujets musicaux altère autant la signification de la mesure. Commenant à être métronomique avec l'idéal d'horlogerie du XVIIIe siècle et la combinatoire leibnizienne, la mesure avait été auparavant très libre, (a) en raison de l'acoustique des locaux où elle s'exerçait (qui joue Frescobaldi croit entendre les retours lents qui étaient ceux des accords décomposés dans le vaisseau de Saint-Pierre de Rome), (b) en raison des complexités sonores de l'oeuvre, qui attendent souvent des temps de résolution variables (jouées sous une mesure trop égale, "machine à coudre", et seulement combinatoire, les fugues de Bach perdent leur texture, leur phrasé et leur pulsus). Encore en plein XVIIIe siècle, le Dictionnaire de musique de Rousseau présente comme toujours vivante une époque où la mesure principale était de raison triple" et où les notes étaient souplement désignées comme "Maximes, Longues, Brèves", avant que l'emportent la "double" et la "division sous-double", qui firent qu'on parla de "Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles et triples Croches", et que "la mesure à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres".

Mais la façon dont les sujets musicaux (et principalement les sujets musicaux personnels de l'Occident) interprètent différemment la mesure apparaît le plus clairement dans l'opposition entre Beethoven et Mozart. Beethoven, qui entendit Mozart, trouva son jeu heurté (harsch), alors que celui-ci recommandait, dit-on, un phrasé coulant comme l'huile. Pas de contradiction pourtant. Le sujet musical mozartien tient en incessants changements de perspectives, et c'est ce que Beethoven éprouvait comme "harsch" ; mais, le redépart franchi, chaque nouveau segment de phrase devait se développer très continûment pour ne pas détruire l'unité générale de la pièce, et surtout pour obtenir le contraste, le réveil local incessant qui est le destin-parti de Mozart (comme chez Diderot, mort en 1884, sept ans seulement avant lui). Ce croisement mozartien de continuité et de discontinuité explique sans doute que ses contemporains aient trouvé son jeu "inimitable", et que son souvenir faisait pleurer Haydn. Combinaison (blend) si intransmissible que, nous dit son disciple Hummel, pour l'enseigner, le maître ne faisait guère jouer ses élèves qu'il aurait corrigés, mais jouait devant eux ; on comprend sa ruine comme professeur. Le sujet musical beethovénien exigeait tout autre chose. La mesure chez lui ne pouvait qu'épouser nativement la génération du ton par le bruit, tandis que le tempo, pour rendre l'héroïsme de certains passages, devait être volontaire jusqu'à l'effort. On dit qu'il fut parfois plus anxieux de tempo que de mesure.

Avec de pareils sujets musicaux personnels, l'Occident réaliste et objectif, ontologiste et épistémologue, se trouva alors devant un problème propre à lui : celui de la fidélité (de la vérité) des performances musicales. A ce propos, il retint divers critères selon son parti général : (a) étant une civilisation à écriture transparente, il valorisa le respect de la partition écrite ; (b) biographique, autobiographique, personnalisant, il s'est fié aux commentaires des compositeurs et de leurs contemporains ; (c) très mécanicien, il a valorisé une virtuosité tenant en exactitude des hauteurs, des intensités, des durées, souvent jusqu'à l'oubli des timbres, trop indomptables.

Cependant, dans la pratique, les musiciens d'Occident, comme de partout, ont d'ordinaire retenu pour finir le critère du rythme au sens plein, qu'on peut formuler ainsi : toute performance d'une pièce musicale où les aspects du rythme sont réalisés pleinement est sans doute globalement fidèle aux intentions (ou à des intentions essentielles) de son auteur. C'est que jouer un concerto en dehors de son intention initiale globale sans provoquer aucune chute du rythme plein supposerait chez le performeur une capacité d'instauration musicale très supérieure à celle des compositeurs eux-mêmes, ce qui ne peut être exclu, mais est fort improbable. Inversement, le chef d'orchestre qui, comme Münchinger, arrive à passiver-activer constamment le quadruple écho de la Passion selon saint Mathieu doit sans doute avoisiner certains aspects ou l'ensemble des aspects de l'intention globale primitive.

4. La communicabilité interculturelle de la musique "classique". Le cas du quatuor à cordes

Il y a alors un phénomène qui intéresse l'anthropogénie, du moins dans son passé récent et son futur proche. C'est que les musiques des civilisations sont si différentes que les performeurs ne peuvent guère passer de l'une à l'autre ; un Européen ou un Africain excellent rarement dans la musique chinoise ou japonaise. Or, la musique dite classique est jouée aujourd'hui par des spécimens hominiens du monde entier. Les raisons de cette situation singulière ne sont pas simplement de domination culturelle, ni de puissance économique, ni de prestige, mais touchent à la nature de cette musique dans son rapport à la musique en général, et doivent donc retenir l'anthropogénie.

(a) D'abord, la musique occidentale a été systématique en des termes archimédiens, donc communicables et vérifiables, depuis la théorie musicale mathématique des Grecs jusqu'à la théorie physique de l'accord parfait fondé sur les harmoniques chez Rameau, etc.

(b) Et cette théorie n'a pas été extérieure aux productions mais en a fait intrinsèquement partie. Déclarativement chez Bach, dans le Clavecin bien tempéré, les Variations Goldberg, l'Art de la Fugue, ou encore chez Vivaldi, dont certaines insistances sont une explicitation des possibilités physiques de son violon. Secrètement mais aussi fortement chez Beethoven, lequel ne se lasse pas, au début ou à la fin de ses compositions, de répéter le principe simple d'où elles découlent (il admirait particulièrement Haendel pour ses grands effets sortant de moyens simples et évidents). Beethoven montre même à quel point, en musique, le système et l'expression ne se contredisent pas mais se confortent. Ainsi, l'effet de champ perceptivo-moteur créé par la succession : accord de fa mineur >> accord de do majeur, que proposent les premières mesures de l'Appassionata, et qui en porte tout le premier mouvement, est accessible à n'importe quel spécimen d'Homo musicien en tant que passage d'un assombrissement à une lumière rendue déchirante par cet écart (quand Beethoven produit 32 variations sur un thème qu'il compose exceptionnellement lui-même, il le fait tenir dans le même effet inversé : do mineur, fa majeur.) Schumann, admirateur stupéfait du Clavecin bien tempéré, tout comme Wagner, et parangon de l'expressivité romantique, fait la même démonstration : rien n'est plus lumineusement systématique que ses développements les plus inquiétants.

(c) L'écriture musicale, sur laquelle nous reviendrons dans le cadre de l'écriture, a joué un rôle important dans la transmissibilité de

la musique "classique", pensée à travers et dans son écriture au point que les "tons" y furent appelés des "notes".

C'est sans doute pour toutes ces raisons que le quatuor à cordes occupe une place éminente dans la musique de l'Occident, et que depuis Haydn presque tous les musiciens majeurs occidentaux s'y sont essayé. Là rien ne permet de faciliter une transition harmonique en la noyant dans l'opulence sonore du piano ou de l'orchestre. Les quatre voix sont d'autant plus distinctes qu'elles sont de même type physique, et limitées dans leurs possibilités de couleur et de puissance ; privées de grands effets verticaux instantanés, les voilà obligées au développement linéaire contrapunctique le plus patent. Le fait d'être quatre les déboute des effets de concerto du quintette, mais aussi des compatibilisations plus simples que le trio établit souvent entre son violon et son violoncelle par la médiation de l'alto, ainsi réduit à un duo bien tempéré.

Le quatuor à cordes est le genre musical le plus impitoyable qu'Homo ait inventé, et nulle part une oeuvre d'un musicien ne peut s'articuler aussi organiquement sur ses autres oeuvres. Les seize quatuors de Beethoven, qui couvrent toute sa maturité, et qui la concluent, forment un seul corps immense. En 1966, dans *The Beethoven Quartets*, Joseph Kerman, à qui nous devons l'essentiel des remarques qui précèdent, a tenté de les embrasser en les parcourant un à un tout en y dégageant une dialectique de la dissociation et de l'intégration. On ne saurait trouver exemple plus fort de ce qu'est un destin-parti d'existence.

H. LA MUSIQUE FENETRANTE-FENETREE DU MONDE 3

Dans la musique aussi, le continu-proche du MONDE 1 et le continu-distant du MONDE 2 ont fini, au tournant du XIXe et du XXe siècle, par céder la place au discontinu du MONDE 3. Et pour les mêmes causes générales. Comme souvent dans les évolutions d'Homo, il y eut une certaine correspondance à cet égard entre musique et arts plastiques. Les problèmes que se pose Debussy correspondent à ceux de l'impressionnisme et du nabisme, et les *Gymnopédies* de Satie consonnent avec l'impair de Verlaine ("Et pour cela préfère l'impair, / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose"). Les solutions que proposent Schönberg et Webern correspondent à celles du cubisme et du constructivisme.

L'opération a été difficile. L'anthropogénie montre assez à quel point la musique est physico-physiologique, et liée à des exigences de nature, que ne connaissent ni l'image, ni le texte, ni même la tecture. Comment y introduire le parti existentiel de la discontinuité? La difficulté était telle qu'elle a provoqué longtemps ce compromis brillant et séduisant entre MONDE 2 finissant et MONDE 1 resurgissant que fut le jazz, dont la période créatrice culmine autour de 1950.

Pour le reste, l'anthropogénie va répartir les explorations savantes (musique de concert) et populaires (jingles radiophoniques et télévisuels) du discontinu musical au XXe siècle selon le classement qu'elle a adopté pour les images, en distinguant à nouveau le tracé et le granulaire.

1. Le discontinu musical à travers les tons tracés

a. L'équivalence des tons : le dodécaphonisme

Puisqu'un ton répété serait-ce une fois devient aussitôt focal, fortement gravitationnel, et crée donc fatalement un champ continu, décidons de ne jamais répéter un des douze tons de notre gamme diatonique (sept blanches, cinq noires) avant d'avoir produit tous les autres horizontalement (à la suite) ou verticalement (en accords). Pareille musique fut appelée dodécaphonique par un significatif recours étymologique à la voix (phonè). L'Opus 27 pour piano de Webern en propose exemplairement le système, montrant alors ses trois recours basaux : (a) l'exposition variée dans chaque séquence des douze tons, ou série ; (b) la combinatoire de tout développement spatio-temporel : transposition, renversement, récurrence, renversement de la récurrence ; (c) les durées variables dans le cadre maintenu des barres de mesure.

Pour des auditoires habitués par le MONDE 2 à la saisie et à la mémoire totalisatrice de partitions, la question fut alors de savoir si de semblables compositions pouvaient être saisies auditivement, et pas seulement visuellement sur le papier. Plus factuellement, demandait Chailley, un compositeur rompu à la musique contemporaine, ayant entendu les six pages de l'Opus 27, pourrait-il en restituer la partition, comme un musicien classique doué pouvait le faire après l'audition d'une sonate de même longueur?

Mais la question est non pertinente. Car, dans le discontinu du MONDE 3, il s'agit d'une nouvelle performance et écoute musicale, éclatée, fenêtrante-fenêtrée, "non-suiveuse", correspondant à certains aspects quantiques de l'Univers, rompant avec les Cosmos-Mondes-Dharma, Tao, Kamo antérieurs. Où les textures sont plus essentielles que les structures. Ce que confirme la conception qu'avait Webern de la direction musicale, où il faisait partager aux performeurs l'événement de ton que faisaient pour lui trois ou quatre notes, parfois deux, ou une seule dans la remémoration des autres, avant de passer à la saisie de deux ou trois mesures.

b. Les constructions stochastiques

Pour concilier ton et discontinuité, un autre recours fut celui du hasard, ou plus exactement des coïncidences (coincidere, cadere, in, co, tomber ensemble de façon concordante). Ainsi provoqua-t-on (1) des rencontres entre partitions d'abord indépendantes, (2) des bifurcations entre suites ad libitum, (3) le happening pur et simple.

Dans ce champ stochastique, une solution remarquable fut celle qui imposa à un lot de tons simples des lois d'engendrement de séquences simples aussi. Ces actions-passions font songer à celles des gènes, produisant déjà des résultats variés et riches moyennant des combinaisons simples d'éléments simples. Dans For six pianos de Steve Reich, la production musicale tient alors en deux moments : (a) les séquences produites automatiquement par la structure munie de ses lois de développement, (b) le maintien des surprises de la performance au sens traditionnel, puisque, les séquences étant réalisées par des pianistes, ceux-ci doivent compatibiliser non seulement les structures mais les textures émises par chacun et par tous ensemble dans l'instant.

2. Le discontinu granulaire

L'image nous a montré que la photographie a eu l'effet bouleversant d'introduire des images granulaires chez Homo, lequel n'avait connu depuis son origine que des images tracées ; le cinéma et le magnétoscope ont continué cette révolution. L'électronique a introduit quelque chose de semblable dans le domaine du son et du ton. Les computers digitaux ou analogiques ou encore hybrides fournissent en effet un moyen de production, d'enregistrement, d'écriture parfaitement adapté. Ceci s'est développé jusqu'à présent selon trois voies principales.

a. Les timbres digitalement construits

La partie la plus révolutionnaire dans le son et le ton granulaires fut la possibilité de composer jusqu'aux timbres. Dans toute l'histoire de la musique, la production du timbre définitif avait toujours été un domaine réservé à l'improvisation de l'instant. Même le compositeur classique, malgré toutes ses ressources d'écriture, ne pouvait qu'indiquer que tel groupe de notes devait être joué par une flûte, tel autre par un hautbois, tel autre par un violon ou un violoncelle, mais il lui était strictement impossible de prévoir pour chaque note écrite quelles intensités allaient y prendre chaque harmonique dans l'instant de son émission, et comment le musicien rattraperait alors l'effet ainsi produit pour le ramener plus ou moins vite à la consonance ou la dissonance voulues, soit par la durée, soit par l'intensité, soit par la hauteur du ton lui-même ou des tons suivants. Or, tout à coup, grâce à l'électronique, surtout assistée par le computer, Homo pouvait non seulement intervenir dans ce nombre et ces intensités des harmoniques qu'est le timbre, mais littéralement les constituer (statuere, cum), les composer (ponere, cum) au sens fort.

On se retrouve alors devant la question posée plus haut par le dodécaphonisme. Car les rapports précis établis entre des harmoniques digitalisés excèdent assurément la perception auditive hominienne. On peut y voir une opacité des musiques ainsi produites. Ou au contraire invoquer le même changement d'environnement : ne se crée-t-il pas ainsi un autre espace-temps, glissant du continu au discontinu jusque dans sa trame, ou encore du Cosmos à l'Univers?

Mais une autre interrogation demeure. Dans les musiques antérieures, tant du MONDE 1 que du MONDE 2, le timbre avait toujours été cette réserve échappant pour finir à la composition préalable, à la structure préétablie, et contribuant ainsi à faire de la performance musicale cette gestion des effets de timbre, de texture, où tenait son activation-passion existentielle instantanée. Un performeur ne joue jamais deux fois identiquement un concerto pour piano ; non pas en raison de son humeur, ni de son génie personnel, mais parce que le timbre d'une note ne saurait guère être deux fois identique. C'est pourquoi le terme de performeur vaut mieux que celui d'interprète, et surtout d'exécutant.

Cette situation de la musique de timbres digitalisés peut paraître regrettable. A moins que l'évacuation du performeur immédiat soit une expérience de décentration d'Homo qui elle aussi marque un nouveau moment.

b. La provocation de systèmes sonores dissipatifs

Au lieu d'employer l'électronique, voire l'informatique, pour composer le timbre, on peut au contraire les exploiter pour multiplier et sonder les aléas du timbre.

Cela fit au moins trois voies. (a) Trafiquer le timbre électronique, comme dans la musique "concrète" de Ferrari captant et élaborant les bruits de la vie quotidienne au bord de la mer, ou celle de Mâche composant avec les cris inconnus ou incongrus d'animaux exotiques. (b) Exploiter les déclenchements combinatoires de l'électronique pour produire des sons imprévus du compositeur-performeur, lequel alors peut profiter de sa surprise dans l'instant de leur audition pour les incurver aussitôt, retrouvant par ce biais quelque chose du risque extatique de la performance ancienne, comme Pauline Oliveros en a donné des exemples. (c) Programmer des décalages électroniques dont le désordre général fait sortir de nouveaux ordres locaux et transitoires : ainsi, les mots Come out to show them, en formant une boucle décalée par Steve Reich, se perdent dans le bruit, mais en suscitant de nouvelles structures et textures locales (périodes, timbres, mélodies naissantes). Musique qu'on pourrait dire thermodynamique, où la production de néguentropies partielles résulte d'une entropie globale accrue, selon ce qu'on rencontre dans la théorie des systèmes dissipatifs.

c. Le son radio

Non sans accointance avec ce dernier cas, la radio a introduit de nouveaux critères sonores. C'est que ses enregistrements, ses émissions, ses restitutions émettent relativement mal le dynamisme sonore, c'est-à-dire les sauts d'intensité dont a vécu en partie la musique "classique" du MONDE 2.

Ainsi s'est créé un son radio globalement assez bruité, et où les éléments mélodiques sont toujours seulement en émergences provisoires, comme dans les musiques du MONDE 1, devenues à la mode. Ce son radio, dont les propriétés ont été regroupées et thématiques par les musiques répétitives et par la musique disco, a eu plusieurs effets importants. Utilisé comme ambiance (ire, ambo), il a réussi à réhabiliter les environnements les plus disgraciés, au point que la radio portative est devenue l'architecture de ceux qui n'en ont plus. En même temps, il a contribué à faire de l'environnement hominien un phénomène galactique, où, après neuf heures du soir, les "nuits magnétiques" des émetteurs radio donnent à leurs auditeurs le sentiment de baigner dans des voies lactées jusqu'aux confins de l'Univers.

Généralement, la matière sonore du MONDE 3 s'est modifiée de telle sorte que, dans les lignes qui précèdent, nous nous sommes pris à parler de son plutôt que de ton. En effet, la musique est devenue partout un département du Son, comme la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, etc. sont devenus des départements de l'Image.

Si l'on demandait de faire percevoir en quoi l'univers au sens actuel rompt avec les cosmos-monde-dharma-tao-kamo antérieurs, l'expérience la plus commode et la plus décisive serait sans doute de produire de la vraie musique d'aujourd'hui ; plus que de montrer de la peinture, ou de faire lire de la littérature d'aujourd'hui. Il serait bon toutefois que l'audition soit accompagnée de la vision (évasive) des partitions, et qu'on fasse assister à quelques-unes des répétitions qui ont précédé les performances ; on y remarquerait le rôle des "attaques" sonores, dans les instruments comme dans les voix, du fait qu'il s'agit

autant de sons, avec leurs timbres, que de tons ; quelques déclarations du musicien, où l'on rencontre son corps et sa voix, complètent le dispositif. Tout cela fut parfaitement réalisé par une émission de télévision d'Arte pour Ligetti. Alors, étant donné la pénétration cérébrale qu'accomplit la musique, et son mélange le plus intime de structures et de textures, rien ne fait mieux sentir le dernier avatar du X-même hominien, son passage au discontinu du MONDE 3, après le continu proche du MONDE 1 et le continu distant du MONDE 2. Autrement dit, son virage terrifiant ou béatifique du Cosmos à l'Univers.

Au point qu'alors la saisie des musiques antérieures est elle-même changée, leurs cosmos apparaissant comme des cas particuliers, du reste éminents, de l'univers (un peu au sens où la mécanique de Newton est un cas particulier de la mécanique d'Einstein).

* * *

La musique est un objet particulièrement éclairant pour l'anthropogénie. Sans doute parce qu'elle est à la fois très analogique et très macrodigitale, également structurelle et textuelle, au plus proche du corps et du système nerveux. Nulle part sans doute les destins-partis d'existence des spécimens singuliers et aussi de leurs ethnies ne se manifestent aussi profondément et franchement avec leur topologie, leur cybernétique, leur logico-sémiotique, leur présentivité, leurs options parmi les modes d'existence et les catégories du possible. Beethoven déclarant en 1810, trois ans après la sortie de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel, que "la musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie" ne fait pas une boutade. Les enfants africains qui remplissent leurs journées d'une musique faite avec n'importe quel objet trouvé le prouvent constamment.

* * *

Situation du chapitre

L'anthropogénie doit être très attentive à la musique. A cause de sa portée sociale et cosmologique. De l'omniprésence et de la popularité de ses productions. De sa profondeur et de son ampleur. Mais aussi de l'évidence de ses effets physiologiques, émotifs et mémorants. De la clarté de ses structures et de la communicabilité de ses textures, toutes deux consistant en indexations. Donc de sa maniabilité théorique. A condition de ne pas lui appliquer des disciplines étrangères, comme la linguistique ou la théorie de l'information, qui du reste auraient avantage à s'éclairer d'elle. Et nulle part la succession des trois "mondes" anthropogéniques n'est aussi patente et presque obligée.