

## **ANTHROPOGENIE GENERALE**

### **DEUXIEME PARTIE - LES ACCOMPLISSEMENTS FONDAMENTAUX**

## ***Résumé + Illustrations + Exercices*** ***Chapitre 15 – LES MUSIQUES DETAILLEES***

### **STRUCTURE DU CHAPITRE**

Ce chapitre, comme les deux précédents - Les tectures (Ch. 14) et Les images détaillées (Ch. 15) - est organisé de manière chronologique (MONDE 1, 2, et 3).

Mais il commence par une explication théorique détaillée du « ton » (son tenu-tendu), pour plusieurs raisons :

- parce que le « ton » est commandé par la physique et l'arithmétique (plus que l'image),
- parce que dès l'origine le « ton » musical est une production hominienne, ce qui n'est pas le cas des matériaux des tectures paléolithiques (empruntés à la nature), ni de la lumière des images paléolithiques (lumière naturelle réfléchie),
- parce que les tons produits par Homo présentent au moins 16 propriétés qu'il est important d'apercevoir pour ensuite espérer deviner ce que la musique détaillée fut chez Homo primitif, qui ne nous a laissé ni partitions, ni instruments.

L'explication théorique du « ton » comprend trois volets :

- Physique et arithmétique du « ton »,
- Phénoménologie du « ton »,
- Sémiotique du « ton ».

Le déroulement du chapitre est ensuite chronologique, et couvre :

- La musique archétypale du MONDE 1,
- La musique formelle du MONDE 2,
- Les musiques entre MONDE 1 et MONDE 2 (Chine, Japon, Inde, Grégorien, Islam),
- La musique de la cocréation et de la création du MONDE 2,
- La musique fenêtrante et fenêtrée du MONDE 3.

## EXPLICATION THEORIQUE DU « TON »

La **physique** et l'**arithmétique** du ton musical sont un mélange d'exactitudes et d'inexactitudes, de consonances et de dissonances, qui inscrivent le ton dans un champ à la fois étoffé et défini qui en font la richesse :

- Physiquement chaque ton a une fréquence fondamentale précise (rendue par l'artifice d'un diapason). Mais, en pratique, chaque ton a des « flottements », un timbre,
- Arithmétiquement les intervalles entre tons (échelles et gammes) répondent à des règles précises. Mais en pratique ces intervalles font l'objet de distorsions.

La **phénoménologie** du ton comprend au moins 16 propriétés dont l'extrême naturalité se vérifie dans le fait que la musique la plus savante reste d'ordinaire en contact avec la musique populaire. Ces 16 virtualités sont :

- Sa résonance, qui fait du ton une texture (étoffée) plus qu'une structure,
- Ses fluctuations, qui font (aussi) du ton une texture (une tessiture) plus qu'une structure,
- Ses intervalles, dont sortent des effets de champs perceptico-moteurs excités,
- Ses périodes (trajets en boucle), qui comportent l'accentuation, la cadence,
- Ses mélodies, séquences de tons avec un commencement et une fin,
- Ses échos, et le phrasé musical qui résulte des multitudes d'échos,
- Ses polyphonies, et les contre-chants cérébraux concomitants,
- Ses traits, déjà présents dans la musique massive (fort/faible, compact/diffus, etc.)
- Ses analogies (oreille relative) et ses macrodigitalités (oreille absolue),
- Son rythme, dont les 8 aspects sont survoltés par le ton et ses propriétés (au moins 16),
- Sa mémorisation, sa digestion cérébrale plus économique que celle d'une image,
- Ses accointances avec le geste, la danse,
- Son cheminement cérébral direct, gros d'effets physiologiques et somatiques puissants,
- Son contraste avec le silence, qui précède l'attaque et suit la conclusion d'un concert,
- Son intercérébralité, bien connue des musiciens d'orchestre,
- Ses partitions-conjonctions – Ses partitions (par ses coupures rythmiques, ses intervalles) et ses conjonctions (par ses regroupements, ses unions, ses conjugaisons).

La **sémiotique** du ton qui en fait un signe par ses indexations :

- Indexations faibles (beaucoup plus faible que celle du langage ou de l'image) lorsqu'il s'agit de désigner des choses ou des performances,
- Indexation plus forte lorsqu'il désigne des gestuelles implicites,
- Indexation aussi lorsqu'il désigne des structures-textures-croissance. Par exemple des réductions de la durée à l'étendue (musique occidentale depuis le 16<sup>ème</sup> siècle) ou des réductions de l'étendue à la durée (musique africaine).

## MONDE 1 - MUSIQUE ARCHETYPALE DU MONDE 1

Le PALEOLITHIQUE SUPERIEUR ne nous a laissé que quelques os percés (évoquant des flûtes) ou l'image d'un arc musical. Il y avait donc sans doute déjà des instruments à vent, à corde, et à percussion. Pour le reste, on est réduit à raisonner par analogie. Notamment des

analogies avec les images détaillées de l'époque (gravures, sculptures, images) déjà très coordonnées. Les figures peintes de l'époque n'ont pas encore de cadre, mais seulement le pré-cadre de la ligne d'échine des animaux. Et on imagine donc mal un phrasé musical concluant, délimitateur, avec des récurrences fermes. On imagine plutôt des tons ouverts, pulsatoires, parcourus de gonflements et dépression.

La musique du NEOLITHIQUE n'est guère mieux connue. Mais si l'on poursuit l'analogie avec les images strictement cadrées de l'époque, on peut imaginer une musique qui a dû se plaire en des répétitions identifiables dans la délimitation d'un phrasé cadrant. Musique inductive, tissée, avec une prédominance du rythme sur la motion mélodique. L'auteur s'interroge aussi sur les musiques « néolithiques » actuelles (Pygmées, Sumba) tout en soulignant les limites des analogies possibles.

Pour la musique des EMPIRES PRIMAIRES nous disposons d'instruments conservés, d'instruments figurés (flûtes longues, harpes), parfois accompagnées de cette écriture musicale gestuelle qu'est la chironomie [geste réglé (codifié) de la main]. Il y a alors déjà des échelles et des gammes ostensibles et préétablies (témoignant d'un ordre préétabli). Cela concorde avec les cadrages et sous-cadrage des tectures et images de l'époque.

Toutes ces musiques (paléolithiques, néolithiques, empires primaires) inscrivaient Homo dans le continu-proche du MONDE 1. [Il s'agissait de musiques faisant écho à leur environnement proche].

## **MONDE 2 - MUSIQUE FORMELLE DU MONDE GREC**

Pour la Grèce nous disposons de partitions. La musique d'alors n'est plus seulement systémique [formant un système], comme toujours et partout, mais elle devient systématique [réfléchi en tant que système]. Tous les tons utiles sont déduits du seul rapport de la quinte,  $3/2$  pour la fréquence,  $2/3$  pour la longueur d'onde. La Grèce privilégia les cordes, car c'est sur elles que la proportion et l'harmonie-analogie sonores étaient à la fois visibles et audibles exactement (exemple de la harpe). En Grèce la musique sera une cosmologie qui tiendra en proportions presque aussi visuelles qu'auditives, et exercées pour leur capacité à 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.

## **ENTRE MONDE 1 ET MONDE 2 (CHINE, JAPON, INDE, GREGORIEN, ISLAM)**

Les conquêtes d'Alexandre (grec) touchèrent l'Iran, l'Inde, la Chine, et enfin le Japon. Ces pays adoptèrent en partie l'approche « systématique » de la musique grecque. L'auteur s'intéresse alors :

- Au ton ventru chinois, où les 5 tons de la musique sont référés au 5 points cardinaux, aux 5 couleurs, aux 5 planètes, aux 5 animaux domestiques majeurs, aux 5 structures politiques [en continuité et en proximité avec eux],
- Au *ma* japonais, où le vide intermédiaire joue un rôle principal,

- Au ton moiré indien, avec ses multiplications d'intervalles augmentés/diminués,
- Au (p)neuma grégorien, où la mélodie s'intériorise dans les souffles au profit d'une texture envahissante. Homo y est une émanation-récession du créateur (Dieu),
- A la stridence arabo-islamique, dont le phrasé s'établit dans la persévérance horizontale, puis brusquement se dresse dans des culminations stridentes.

Aucune de ces musiques ne rompt toutefois (comme en Grèce) avec le continu-proche du MONDE 1.

## MONDE 2 - MUSIQUE DE LA COCREATION ET DE LA CREATION DU MONDE 2

L'auteur prend 1033 comme année charnière (comme pour les tectures). La fin apocalyptique du monde n'a pas eu lieu. Homo se remet en route pour un autre millénaire, et prend les choses en main, d'abord en tant que co-créateur [avec Dieu], puis en tant que créateur [autonome]. L'Occident musical renoue alors avec la production de « tous formés de parties intégrantes », dans l'esprit du MONDE 2 grec.

La musique occidentale redevient alors systématique (conçue en tant que système). Et son développement, pendant un millénaire (jusqu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle), est à ce point systématique qu'on peut se demander si ses musiciens majeurs n'ont pas fait un parcours complet de ses possibilités. Chaque œuvre se situe par rapport aux œuvres antérieures du même compositeur, mais aussi par rapport à celles des autres compositeurs.

Voici quelques traits de cette musique (classique) du MONDE 2 (hors Grèce) :

- La totalisation antique (grecque) cyclique et conclue (teleios) se transforme en totalisation ouverte, indéfinie, infinie, souvent proversive (tournée vers l'avenir),
- Les gammes descendantes (grecques) deviennent ascendantes,
- L'octave unique de la musique antérieure fait place à des octaves de plus en plus nombreuses (jusqu'à sept octaves pour nos pianos contemporains),
- La gamme diatonique de 7 notes passe à la gamme chromatique de 12 notes [sur un piano, ce sont les 7 notes blanches plus les 5 notes noires],
- [Les mélodies se détachent de plus en plus sur un fond]. D'abord de manière contrapuntique [superposition organisée de lignes mélodiques] puis de manière orchestrale [mélodie sur fond orchestral],
- Les pièces musicales gravitent désormais « toute entières » autour d'un ton prévalent,
- Les multiples modes grecs, indiens, chinois sont réduits [systématiquement] à deux modes seulement, dits majeur et mineur,
- L'écriture musicale devient plus détaillée, plus stricte.
- Etc.

Parmi les « genres » et les « formes » classiques, l'auteur relève :

- La fugue, exemplaire d'Homo co-créateur, par sa capacité à donner les achèvements suprêmes d'une musique qui se voulait d'éternité,
- La sonate, exemplaire d'Homo créateur, par ses effets de miroir de plusieurs ordres, bouclés à la façon de ce que fut le Moi entre classicisme et romantisme,

- Les *variations* et les *transformations*, exemplaires de l'exploration systématique du ton,
- L'oratorio et l'opéra, exemplaires de la systématisation de l'écho.

Enfin, pour l'historicité de la musique classique, l'auteur relève que les musiciens se considèrent comme des singularités sociales, produisant des œuvres perçues elles-mêmes comme singulières, qui s'inscrivent dans une histoire avec des étapes dirigées vers quelque chose (idéal, salut, origine, etc.).

Chaque compositeur a un sujet d'œuvre (topologie + cybernétique + logico-sémiotique + présentivité) qui lui est singulier, comme par exemple :

- BACH – C'est l'opulence des compossibles dans la virtuosité combinatoire. C'est l'algèbre combinatoire. C'est le « Moi » de la compossibilité leibnizienne. C'est la démultiplication du rythme par « NOYAUX ». C'est la totalisation divine ou démoniaque de certaines de ses fugues. C'est le passage modulant entre mode majeur et mineur. C'est l'intériorisation collective et nécessaire.
- MOZART – C'est les sautes incessantes des modes d'existence et des catégories du possible. C'est la vagation mélodique horizontale. C'est le « Moi » de l'éveil incessant de l'humeur. C'est la démultiplication du rythme par « ENVELOPPES ». C'est le choix information vs bruit. C'est une oreille absolue supposée. C'est le caractère étonnamment direct de son discours musical. C'est l'impression qu'il donne de composer de haut, par vue plongeante. C'est le passage contrastant entre mode majeur et mode mineur. C'est les sautes instantanées des modes d'existence, autant que chez son contemporain Diderot. C'est la délectation de la consonance exacte sur un clavier juste.
- BEETHOVEN – C'est le développement interne, « naturel », du bruissement de la résonance. C'est le creusement harmonique vers le fond. C'est le « Moi » conjonctif, historique, évolutif selon la génération bruit / information. C'est la démultiplication du rythme par « RESONANCES ». C'est la conception germinative du son. C'est le survoltage en tous sens des structures, textures et croissances partitives et conjonctives du son tenu-tendu. C'est le passage combinant entre mode majeur et mineur. Ce sont les glissements et enroulements envahissants, autant que chez son contemporain Hegel. C'est la génération du ton par le bruit, et le tempo volontaire jusqu'à l'effort.
- WAGNER – C'est le chevauchement chromatique avec ses volontés de saisie originelle. C'est la germination harmonique à partir du fond. C'est le « Moi » archaïque orgastique. C'est la démultiplication du rythme par « INTERFACES ». C'est une oreille relative avérée qui consonne bien avec son chromatisme. C'est les épaisseurs abyssales, autant que chez son contemporain Hugo. C'est le musicien de l'orgasme, ou des états pré-orgastiques (tantriques).

Enfin l'auteur relève la communicabilité interculturelle de la musique classique, jouée aujourd'hui par des spécimens hominiens du monde entier, non par simple domination culturelle, mais sans doute en raison de :

- Son caractère systématique, donc communicable et vérifiable,
- Son caractère théorique, où la théorie faisait partie de sa production.

### **MONDE 3 - MUSIQUE FENÊTRANTE ET FENÊTRÉE DU MONDE 3**

L'auteur note que, pour la musique, le passage au MONDE 3 a été difficile. La musique est liée à des exigences de nature (physique et mathématique) que l'image, le texte et les lectures ne connaissent pas.

Sans compter les innombrables œuvres intermédiaires où les caractères des MONDES 1, 2, 3 se fondent librement, comme par exemple les resurgissements du MONDE 1 :

- à l'occasion du jazz (voix et sons volontairement enraillés),
- à l'occasion du « son radio », globalement bruité, où les éléments mélodiques sont toujours seulement en émergence provisoire, comme dans la musique du MONDE 1.


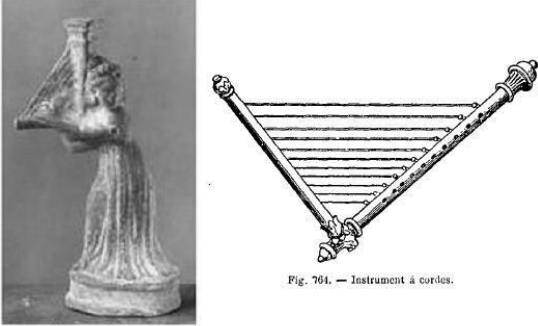


L'auteur explore alors les productions musicales du MONDE 3, dont le caractère discontinu se présente sous une forme extrême, comme notamment :

- Les tons tracés, surtout explorés par les musiques « savantes » :
  - La musique dodécaphonique (Webern),
  - La spéléologie des tons (Stockhausen),
  - Les constructions musicales aléatoires (Cage),
  - Les formations aminoïdes (Steve Reich).
- Les tons granulaires, surtout explorés dans les musiques populaires (radio, tv, disques de grandes ventes) :
  - Les timbres synthétisés informatiquement, électroniquement,
  - Les timbres trafiqués, déroutés, programmés.

Ces différentes musiques mettent fin au MONDE 2. Elles cessent, nettement, de construire des Cosmos-Monde ordonnés (MONDE 2). Elles ouvrent le MONDE 3, et avec lui :

- Des Univers décentrés,
- Des états loin de l'équilibre,
- Des systèmes ouverts (dissipatifs),
- Des espaces-temps pluridimensionnels,
- Des types de résonances et expériences cérébrales jusqu'ici impossibles.

\* \* \* ILLUSTRATIONS LIBRES \* \* \*  
 \* \* \* EN MARGE DU TEXTE DE L'AUTEUR \* \* \*

	<p><b>MONDE 1 (Continu-proche)</b></p> <p><b>Paléolithique</b></p> <p>An – 35.000 (datation carbone)                  Grotte de Hohle Fels (Allemagne)                  Plusieurs vues de fragments d'une flûte en os de vautour.                  On imagine plutôt des tons ouverts, pulsatoires, parcourus de gonflements et dépression</p>
 <p style="text-align: center;">Fig. 761. — Instrument à cordes.</p> <p>© Musée du Louvre</p>	<p><b>MONDE 2 (Continu-distant)</b></p> <p><b>Grèce</b></p> <p>A gauche, femme jouant de la harpe (-100 av. JC)                  A droite, dessin d'une harpe similaire.</p> <p>La Grèce privilégia les cordes, car c'est sur elles que la proportion et l'harmonie-analogie sonores étaient à la fois visibles et audibles exactement.</p>
	<p><b>MONDE 2 (Continu-distant)</b></p> <p><b>Musique de la cocréation et de la création</b></p> <p>A partir de l'an 1033, la musique occidentale redevient <u>systematique</u> (conçue en tant que système). Et son développement, pendant un millénaire (jusqu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle), est à ce point systématique qu'on peut se demander si ses musiciens majeurs n'ont pas fait un parcours complet de ses possibilités.</p>
	<p><b>MONDE 3 (Discontinu)</b></p> <p><b>Musique fenêtrante et fenêtrée</b></p> <p>Homo fabrique ses tons, mais aussi ses timbres.                  La musique ouvre :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Des Univers décentrés,</li> <li>• Des états loin de l'équilibre,</li> <li>• Des systèmes ouverts (dissipatifs),</li> <li>• Des espaces-temps pluridimensionnels,</li> <li>• Des types de résonances et expériences cérébrales jusqu'ici impossibles.</li> </ul>

\* \* \* EXERCICES \* \* \*

\* \* \* EN MARGE DU TEXTE DE L'AUTEUR \* \* \*

**Question 1 :** Le lecteur s'interrogera, en prenant des exemples, sur le pouvoir de thématization de la musique. Ce pouvoir est-il fort ? Ce pouvoir est-il principalement sémiotique ?

**Question 2 :** Le lecteur s'interrogera sur les effets de champ de la musique, en s'appuyant sur des exemples. Sont-ils principalement perceptivo-moteur, ou logico-sémiotiques ?

**Question 3 :** Le lecteur cherchera à définir ce que l'auteur entend par distribution (démultiplication, organisation, gravitation) du rythme par NOYAUX, ENVELOPPES, RESONANCES, et INTERFACES. Il donnera des exemples de gestes ou attitudes qu'il pourrait associer à chacun des quatre modes de démultiplication du rythme. Il proposera des instruments de musique (à percussion, à vent, à corde, etc.) susceptibles d'illustrer telle ou telle démultiplication.

**Question 4 :** Le lecteur se demandera pourquoi l'auteur revient régulièrement sur la propriété du rythme relative à sa distribution (organisation, gravitation) par noyaux, enveloppe, résonance, et interfaces.

**Question 5 :** Le lecteur se demandera si tous les rythmes « rassemblent », ou si parfois certains rythmes « disloquent » ?

\* \* \*

**Réponse 1 :** Concernant le pouvoir de thématization de la musique, le lecteur pourra imaginer l'expérience suivante :

- Il choisit quelques échantillons de musiques (militaires, sacrées, joyeuses, érotiques, initiatiques, angoissantes, terrifiantes, etc.),
- Il choisit ensuite quelques échantillons de film (un accouchement, un défilé, un paysage balayé par le vent, une fête, etc.),
- Il assemble ensuite chaque échantillon de film avec chaque échantillon de musique,
- Il analyse les résultats obtenus.



Il y a fort à parier que si la musique est terrifiante, l'accouchement, le défilé, le paysage, la fête paraîtront terrifiants. Et, si la musique est joyeuse, ils paraîtront joyeux.

Le pouvoir de thématization de la musique est fort. Mais ce pouvoir de thématization est l'occasion de rappeler que la thématization ne passe pas toujours et seulement par le signe. Une thématization peut être technique (polissage), ou rythmique (la marche). Homo était technicien et marcheur avant d'être sémioticien. Si un rythme est énervant (mon cœur s'accélère), oppressant (mon corps de replie, ma respiration s'alourdit), léger (mon corps se redresse, s'envole), ou endormant (je m'assoupi) c'est parce que ce rythme agit physiologiquement sur moi, de manière perceptivo-motrice, autant ou plus que de manière logico-sémiotique.

Bref, la musique a un pouvoir thématiseur fort, mais pas seulement sémiotique, loin s'en faut.

**Réponse 2 :** Pour ce qui est des effets de champ de la musique, et leur caractère plutôt perceptivo-moteur, ou plutôt logico sémiotique, le lecteur pourra apporter les éléments de réponse suivants :

- Lorsque la musique invite à faire des gestes, à se mettre en mouvement, à danser, à changer son rythme cardiaque (ou respiratoire), à laisser les vibrations se propager dans et sur son corps, les effets de champ qu'elle produit sont plutôt « perceptivo-moteurs »,
- Lorsque que la musique invite à donner du sens, éprouver du désir, fantasmer, visualiser des choses, etc. ses effets de champ sont plutôt logico-sémiotiques.

On notera que la musique est particulièrement efficace dans le domaine perceptivo-moteur. En matière logico-sémiotique, par contre, elle n'atteint jamais la capacité à désigner (pointer, indexer) précisément les choses comme peuvent le faire le langage ou les images.

La force de la musique tient beaucoup dans sa capacité à rythmer, accentuer les effets logico-sémiotiques par des effets perceptivo-moteurs, notamment dans les films.

**Réponse 3 :** Concernant ce que l'auteur entend par distribution (démultiplication, organisation, gravitation) du rythme par NOYaux, ENVELOPPES, RESONANCES, et INTERFACES, le lecteur pourra proposer les éléments réponse suivants :

Rythme distribué (démultiplié) par NOYAU

- Description : Rythme qui « condense ». Il se démultiplie par « ATTRACTION » [concentre, soude, canalise, forme des modules (denses)].
- [Gestes associés : « Pas humain » cadencé, appuyé, lourd, pesant. La cadence des randonneurs (ou avironeurs) les soude, rassemble, canalise au fil des kilomètres. C'est le genre de rythme qui conduit à fermer les yeux, à se recroqueviller, à danser la tête inclinée vers le sol.]
- [Instruments : Préférence pour les instruments à percussion (tambour, batterie), pour autant qu'il s'agisse de sons plutôt graves (sourds) et réguliers.]
- Autres exemples : Battements du cœur, surtout si on les écoute attentivement.

Rythme distribué (démultiplié) par ENVELOPPE

- Description : Rythme qui « modèle ». Il se démultiplie par « EXCLUSION » [délimite, sépare, clive, découpe, mais aussi entoure, envoûte, englobe].

- [Gestes associés : « Pas humain » sautillant (dansé), léger, clivant, claqué, mais aussi « pas envoûtant », coulé, glissé. C'est le genre de rythme qui conduit à ouvrir (écarquiller) les yeux, à se redresser, à regarder la voûte céleste, à danser la tête bien relevée.]
- [Instruments : Préférence pour les instruments à vent (flûte pour de petites enveloppes clivantes, orgue pour de grandes enveloppes envoûtantes, voix d'opéra), pour autant qu'il s'agisse de sons nets, réguliers, biens découpés.]
- [Autres exemples : Propagation de ronds dans l'eau ou de bulles dans un verre de champagne.]

#### Rythme distribué (démultiplié) par RESONANCE

- Description : Rythme qui « déclenche ». Il ne se démultiplie ni par attraction, ni par exclusion. [Il déclenche des vibrations, tremblements, frémissements, synchronisations.]
- [Gestes associés : Pas humain vibrant, frémissant. C'est le genre de rythme qui conduit à raidir ou relâcher ses muscles pour mieux ressentir les vibrations. Il fait vibrer d'émotions (larmes, joie, héroïsme).]
- [Instruments : Préférence pour les instruments à cordes (contre basse, violon, voix rocailleuse) pour autant que les vibrations y soient importantes.]
- [Autres exemples : Chantonnements « intérieurs » qui répondent aux vibrations extérieures.]

#### Rythme distribué (démultiplié) par INTERFACE

- Description : Rythme qui « ouvre et ferme ». Il se démultiplie par CONVERSION (transduction) en d'autres rythmes. Il peut s'agir de transductions rapides ou lentes, lestes ou difficiles, déchirantes ou amusantes.
- [Gestes associés : C'est le genre de rythme associé aux caresses, spasmes, ovations, clameurs, transe (transcendantale), fusions-séparations (préorgasmique), pour autant qu'il s'y combine des rythmes variés.]
- [Instruments : Préférence pour des ensembles d'instruments capables de mélanger, fusionner-séparer les rythmes.]
- [Autres exemples : Mélange de chants, clameurs, ovations s'élevant d'un stade football. Foule qui se balance en se tenant par les bras.]

**Réponse 4 :** Concernant le fait que l'auteur revienne régulièrement sur la propriété du rythme relative à sa distribution (démultiplication, organisation, gravitation) par noyaux, enveloppes, résonances, et interfaces, le lecteur pourra mentionner les éléments de réponse suivants :

- Il s'agit de la huitième et dernière propriété du rythme. Elle fait appel à toutes les autres propriétés. Elle les couronne en quelque sorte.
- Il s'agit d'une propriété « sémiotisante ». En effet, l'auteur nous dit qu'en tant que suite d'index déclenchant des noyaux, des enveloppes, des résonances, des interfaces la musique n'est nullement insignifiante <15C2>.
- Il s'agit d'une propriété que l'on peut « voir » et « transposer » dans l'espace. Elle est quasi gestuelle et topologique. Et, sachant qu'Homo est un animal très topologique (Segmentarisant, transversalisant, angularisant, etc.), c'est une propriété anthropogéniquement intéressante.

- Il s'agit d'une propriété qui peut caractériser une œuvre, indépendamment des époques. L'auteur évoque :
  - Une propagation du rythme par « noyaux », chez BACH, et les ROLLING STONES
  - Une propagation du rythme par « enveloppes », chez MOZART, et les BEATLES
  - Une propagation du rythme par « résonances », chez BEETHOVEN et LED ZEPPELIN,
  - Une propagation du rythme par « interfaces », chez WAGNER et THE WHO.

**Réponse 4 :** Pour ce qui est de savoir si tous les rythmes « rassemblent », ou si parfois certains rythmes « disloquent », le lecteur pourrait répondre comme suit :

- Certaines musiques peuvent être « arythmiques », et alors disloquantes.
- Par contre le rythme (réitération possibilisée) « rassemble » toujours, d'une manière ou d'une autre.

Les huit propriétés du rythme « rassemblent » et contribuent à « l'unité systémique » d'Homo

- (1) L'ALTERNANCE PERIODIQUE ET METRONIMIQUE (Un pas puis l'autre)
- (2) L'INTERSTABILITE (Le pas n'est ni stable, ni instable)
- (3) L'ACCENTUATION (Le pas peut marquer la cadence : battue ou levée)
- (4) LE TEMPO (La vitesse du pas peut varier : rapide, lente, coulée, saccadée, etc.)
- (5) L'AUTO-ENGENDREMENT ET SUSPENS (Chaque pas réengage le pas suivant)
- (6) LA CONVECTION (Il y a coordination « obligée » avec la marche des autres)
- (7) LE STROPHISME (Les pas sont regroupés en épisodes ou « strophes »)
- (8) LA DISTRIBUTION (DEMULTIPLICATION) DU RYTHME par NOYAUX, ENVELOPPES, RESONANCES, par INTERFACES.

Et notamment :

- La démultiplication par ENVELOPPE (exclusion, découpe, clivage), « rassemble » ce qui est à l'intérieur de l'enveloppe, par rapport à ce qui est à « l'extérieur ».
- La démultiplication par RESONANCE, réunit autour de vibrations.
- La démultiplication par INTERFACE, procède par conversion (transduction) entre des rythmes qui par ailleurs rassemblent.

Le rythme joue un rôle essentiel dans l'unité du système que constitue Homo. Homo, en effet, est un système dont les aspects hétérogènes et hétéroclites sont tels qu'il pourrait éclater (se déchirer) à tout moment.