

## Musique, danse, théâtre, tecture séquentiels

Dans cette étude, des cosmogonies contemporaines ont été regroupées : la musique, la danse, le théâtre, l'architecture. La confluence se justifiera en cours de route.

### A – LA MUSIQUE

En 1947, au fil de ses *Entretiens sur la musique*, Furtwängler envisage la musique classique, tonale, dont il fut un directeur éminent, et la musique atonale de Schönberg et de Webern, qu'il rencontra depuis 1918, comme deux *cosmogonies* faisant écho à deux *cosmologies* très différentes. Dans la musique tonale, il entend la cosmologie de Ptolémée, où Homo se croit sur une Terre immobile au centre de l'Univers. Et dans la musique atonale une cosmogonie prenant au sérieux la cosmologie de Copernic, où la Terre et même le Soleil sont perdus dans l'Univers, portant Homo « comme un grain de sable ».

Nous partagerons cette vue cosmogonique de la musique, mais assurément en décalant les ponctuations. (a) La musique « ptoléméenne » ce ne fut pas la musique classique, comme le dit un peu vite Furtwängler, mais bien celle de la Renaissance, dont le *contrepoint* fait entendre les chocs de substances aristotéliennes ou néoplatoniciennes, dont les opérations créent chacune des espaces et des temps propres ; à la façon des ruades des chevaux des *Batailles* d'Uccello en peinture, et des soubresauts de la prose de Machiavel et de Montaigne en littérature, au même moment. (b) Au contraire, depuis 1600, et surtout 1700, la *musique tonale*, dite classique, répond à une physique où les événements se situent selon la continuité des « groupes de transformations » de Galilée et de « l'espace absolu » de Newton. Quant à la *musique atonale sérielle*, depuis 1920, elle fait écho aux cosmologies relativiste d'Einstein et quantique de Planck. (d) Enfin, depuis 1970, naît une musique plus biologique que physicienne, et que nous dirons *séquentielle*.

#### A. LA MUSIQUE TONALE, GALILÉENNE ET NEWTONIENNE (1600-1900)

Au lendemain de 1600, sur les plans inclinés de Galilée, des billes sont supposées rouler sans frottement, de même qu'elles tombent sans frottement du haut de la Tour de Pise. La prose italienne du *Dialogo*, où s'explique le physicien, est étonnamment lisse, comme les vers contemporains de Malherbe et la prose de Pascal. Un demi-siècle plus tard, Newton achèvera une cosmologie de la continuité parfaite en supposant un espace absolu. Tout événement du monde se situe alors selon les dérivées d'un calcul infinitésimal, commun à Newton et à Leibniz.

En tant que cosmogonie, la musique tonale poursuit les mêmes vues, par exemple chez le Lully des ballets de la cour de Louis XIV. Néanmoins, cette musique devenue « classique » ne se décida pas en un jour, puisque *L'Art de toucher le clavecin*, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, est encore plein d'éclaboussures ornementales, et que la mesure y reste fort libre ; dans sa préface, Couperin demande seulement qu'une croche soit plus courte qu'une noire, et plus longue qu'une double croche. Mais enfin, vers 1700, Werckmeister tempère uniment la gamme en divisant les octaves en douze demi-tons égaux ; Bach montrera bientôt, dans son Clavecin bien tempéré, qu'avec ce système, ou un autre assez proche, on peut produire, sur cinq ou six octaves au moins, de la

musique en majeur et en mineur et dans toutes les tonalités, sans que surviennent des rugosités entre les accords par quintes et par tierces.

Au point que, vers 1750, Rameau crut que le moment était venu d'une théorie strictement physique de la consonance, qu'il déduisit du fait qu'un ton fondamental quelconque (un do, un sol, un la) émet simultanément, en tout cas vers l'aigu, des sons *partiels*, c'est-à-dire ayant une longueur d'onde qui est un demi, un tiers, un quart de la sienne ; par exemple, un do émet en même temps l'octave de ce do, puis à l'octave suivante la dominante sol, puis la sous-dominante mi. A ses yeux, les *partiels* expliquent l'*harmonie*, au point que le français les appela *harmoniques*. L'harmonie consiste en *cadences*, suites de notes où les écarts qui avaient formé une mélodie trouvaient leur « résolution ». Ainsi, à lire en descendant : si-sol-ré >>> do-mi-sol.

A ce compte, les claviers, définitivement bien tempérés vers 1800, devinrent toujours davantage des champs sonores homogènes, où régnaient des règles d'harmonie supposées naturelles, comme les lois de la Mécanique newtonienne et galiléenne. Les musiciens furent même invités à obéir à un temps étalonné, homogène, métronomique, et à le définir en tête de leurs morceaux (Beethoven projeta de ralentir beaucoup de ses tempos dans l'édition complète de ses oeuvres). Ainsi, les partitions musicales furent comprises comme des coordonnées cartésiennes de schémas de physicien : l'axe horizontal portant le temps, l'axe vertical notant les événements sonores de hauteur, de longueur, d'intensité. Bientôt les résonateurs de Helmholtz montrèrent que les *timbres* tiennent aux intensités différentes des partiels des fondamentaux selon les instruments.

On devine l'orgueil qu'éprouva Homo compositeur, interprète et auditeur de pareille musique. Le Kapelmeister était Dieu. Ou le Diable. Il pouvait se souvenir que, vers 1800, le physicien Laplace avait déclaré : « Vous me donneriez les positions, les vitesses et les directions des atomes d'un état d'Univers, que je pourrais en prédire tous les avenir ». En tout cas, il dominait sa musique comme le roi son royaume, et Dieu le roi. Le « moi » de Descartes ne fut jamais aussi majuscule en Moi que chez le bourgeois musicien, qui vers 1800 conçut, en philosophie, le *Ich* autogénérateur de Fichte. Et c'est parmi l'auditoire d'une salle de concert surtout que Hegel pouvait trouver accompli son « je qui soit un nous, un nous qui soit un je ». Sinon pour la complexité, point de fossé entre musique savante et musique populaire, tant elles appartenaient au même système tonal, censé « naturel » et partagé par tous. Les « formes musicales » (suite, sonate, caprice, impromptu, intermezzo, etc.) furent ponctuées de reprises et de *da capo*, car la tonalité est Echo, comme la perspective de la peinture classique est Narcisse, son fiancé. Miroirs sonores et miroirs visuels collaborèrent à délimiter le contour de la liberté inconditionnelle du « Je » kantien, fichtéen, bergsonien. Fellini a filmé définitivement cet absolutisme dans *Prova d'orchestra*. Écoutant Wagner et Beethoven dirigés par Furtwängler, Hitler confie dans *Mein Kampf* qu'il était parcouru de frissons des pieds à la tête.

Trois musiciens suffirent à faire le tour essentiel d'un système si autoritaire et si passionné d'exactitude. BACH fit de la tonalité et de ses deux modes majeur et mineur la musique du temps absolu, de l'*éternité fuguée*, horizontale et verticale, donc complexe harmoniquement et mélodiquement, mais simple quant au timbre et au rythme, presque cardiaque. En antithèse, MOZART en fit une musique du *temps des humeurs*, virevoltantes dans l'opéra, effrayées dans les décalages violents, mais sitôt maîtrisés, du concerto pour piano Köchel 466 ; humeurs abruptes, que la mélodie accompagnée permettait de rester enveloppées, composées (dominées) comme par au-dessus. En synthèse, dans l'esprit de l'Évolution de Lamarck (1807), Beethoven en fit l'épreuve du *temps historique*, napoléonien, à thèmes simultanément multiples, conciliables seulement dialectiquement, comme dans la *Phénomologie des Geistes* de Hegel, strictement contemporaine.

Aurions-nous oublié Händel et Haydn ? Non. Mais pour l'anthropogénie il y a peu à en dire, parce qu'ils furent la tonalité même, dans sa capacité cumulative chez le premier, dans son jaillissement irrépressible chez le second. Et après Beethoven, la musique classique, achevée pour l'essentiel, eut un avenir tracé : différer les résolutions, en insistances sentimentales ou existentielles chez Schubert, en une métamusique (comme on dit un métalangage), créant à la fois des constructions croisées vertigineuses et un constant effet de lointain et d'écho en abîme chez Schumann. Jusqu'à se perdre chez Wagner dans le **chromatisme modal** et les **leit-motive** de *Tristan et Yseult*. Spengler put titrer *Der Untergang des Abendlandes* en 1917.

## B. LA MUSIQUE ATONALE, EINSTÉNIENNE ET PLANCKIENNE (1920-1970)

Que faire de l'unité et de la liberté inconditionnelle du Moi tonal et harmonique à deux modes depuis que Golgi avait obtenu les premières photographies de neurones en 1902, et surtout depuis que Ramon y Cajal avait reçu en 1906 un prix Nobel pour avoir photographié des connexions neuroniques ? Un réseau neuronique comporte des myriades de connexions et de clivages, où on voit mal comment situer un Moi métaphysique ou freudien, sinon comme une fonction nerveuse parmi d'autres, celle d'un *self*, continuant les amorces du *self* de l'animalité antérieure (Damasio).

Du reste, l'unité tonale totalitaire n'était pas moins perturbée par les nouvelles théories de la Physique. Depuis 1905, Einstein avait posé que, dans les vitesses approchant celles de la lumière, il fallait remplacer le groupe de transformations de Galilée par celui de Lorentz, ce qui évacuait l'espace absolu (indépendant du temps) de Newton. Et au même moment, Planck avait aperçu, dans le rayonnement du corps noir, que l'énergie ne pouvait pas se diviser indéfiniment, qu'elle comportait un certain « grain », et que la causalité n'était pas intrinsèquement continue. L'Univers comportait de l'irréductible discontinu, échappant au continu du calcul infinitésimal newtonien.

Consciemment ou inconsciemment, les artistes cosmogoniques répondirent à ces nouvelles cosmologies ; Picasso en peinture, James Joyce en littérature, Marcel Duchamp dans la sémiotique générale et la peinture. Mais ce fut dans la musique que le problème et sa solution eurent le plus d'évidence. Car c'était la tonalité, avec son harmonie et ses cadences, qui avait répondu, mieux que la perspective picturale ou la psychologie du je-tu-il littéraire, à la cosmologie newtonienne et galiléenne. C'était donc de la tonalité que les cosmogonies musicales devaient d'abord se nettoyer.

### a. La non-répétition et ses variations combinatoires

Suivons alors le raisonnement imparable de Schönberg. Toute répétition d'un ton suffit à installer une tonalité. Par conséquent, pour échapper à la pente tonale, il faut produire une musique qui ne répète jamais un des douze demi-tons de la gamme avant d'avoir utilisés les onze autres. Ainsi, pour être **atonale**, une composition musicale énoncera d'abord une suite de tons obéissant à cette non-répétition. Et pour tout développement, on ne se permettra jamais sur cette suite que des variations obéissant au même programme. Quatre s'imposent : (a) le déplacement des tons à d'autres octaves ; (b) l'inversion de la suite ; (c) sa rétrogradation ; (d) la transposition des nouvelles suites ainsi obtenues sur chacun des douze demi-tons.

Moyennant cette panoplie et ce protocole très cohérents, la simple *suite* de départ devint une **série** ; et on parla de **musique sérielle**. L'aspect combinatoire du système se retrouva d'ailleurs partout. Dans la *Bibliothèque de Babel* de Borges. Dans les poèmes d'OULIPO (ouvrir de

littérature potentielle), où l'on aimait à répéter, pour faire mille poèmes : « Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. D'amour, Marquise, vos beaux yeux me font mourir. Vos beaux yeux, d'amour, Marquise, me font mourir. Etc. » Dans les « séries » du « nouveau roman » selon Butor et Pérec.

### b. Une musique des écarts (vs accords)

La tonalité ainsi mise hors jeu, ce fut alors le mérite de Webern de mesurer, autour de 1930, l'enjeu positif du système, à savoir l'entrée en scène de l'**Ecart**, en remplacement de l'**Accord** et de la Cadence. Un accord classique, obéissant à la continuité galiléenne-newtonienne, est une superposition de tons directement consonnants entre eux, ou bien s'inscrivant dans une cadence de résolution, selon les prescriptions de l'harmonie. Or, dans l'atonalité, deux ou plusieurs notes, émises simultanément ou en une succession serrée, forment des groupes sans rapport harmonique et cadentiel interne, et a fortiori externe. Elles installent l'auditeur dans des instabilités, ou du moins des métastabilités. Le faisant passer de la sécurité d'un Cosmos à l'aventure d'un Univers.

Il y eut, en conséquence, des écarts privilégiés. Puisque les partiels d'un ton sont l'octave, puis la dominante, puis la sous-dominante, se multiplièrent les octaves augmentées et diminuées, puis les dominantes et les sous-dominantes augmentées et diminuées. Les *Variations Opus 27* de Webern, publiées en 1937, s'ouvrent par les écarts, à lire de bas en haut : « fa / mi » ; « fa dièse / sol » ; « la / si bémol ».

### c. Le between

Au lieu de s'inscrire dans un référentiel d'espace-temps, comme les accords classiques, chaque écart sériel crée un nouveau référentiel, signalant, comme le veut la cosmologie einsteinienne, qu'il n'y a pas de point de vue privilégié ; et aussi, comme le veut la mécanique quantique, que les interactions entre les états-moments du système ne se font plus par des influences continues, mais par sauts (sautes) non décomposables. Ainsi la musique découvrait l'entre-deux, le *between*, que, dans les mêmes années, Paul Klee au Bauhaus, entre deux objets, proposait comme l'objet au singulier de la peinture. Que Giacometti, entre deux passants, voyait comme le seul objet de la sculpture. *Between* à la fois spatial et temporel, croisant « non-être » et « être ». Ou encore « les étants » et « l'Être » de Heidegger.

Certains poèmes de Rilke, comme ceux de Valéry, définissaient à la fois la « bien-aimée » et la « poésie ». Dans *Zwei Lieder*, opus 6, dès sa période présérielle, Anton Webern prend quelques versets de Rilke pour définir à la fois la « bien aimée » et sa musique à lui. Voici la fin : „ Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen (échanger). Eine Weile bist dus ; dan wieder ist es das Rauschen, oder ist ein Duft ohne Rest. Ach, in den Armen, hab ich sie alle verloren, du nur, du wirst immer wiedergeboren : weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest „. Tandis que je ne t'étreins jamais, je te tiens au plus ferme.

### d. L'absence de point de repos

Comme l'indique son étymologie, la **cadence** (cadentia, cadere, tomber) assurait à l'auditeur, après un moment d'envol, ou de déséquilibre mesuré, expressif, disait-on, un retour à la sécurité d'un « lieu naturel » (aristotélien et néoplatonicien). L'Ecart n'est pas *gravitationnel*, il meut bon gré mal gré son auditeur dans un espace-temps sans noyaux. Par une coïncidence

piquante, à fin du système sériel, depuis 1960, des cosmonautes s'exercèrent à vivre en apesanteur.

### e. Les timbres composés et composants

Les timbres, ces « couleurs » sonores tenant aux intensités des partiels propres à chaque instrument, enrichissaient l'Accord classique, en complétaient les liaisons, mais le déséquilibraient aussi ; ainsi, se contentaient-ils d'accompagner la mélodie, le rythme et l'intensité, presque comme des « ornements » de clavecin. Au contraire, avec l'Ecart, le *timbre* devint un événement musical en soi, et même l'événement musical prévalent, ou dernier. Dans le jazz de l'époque, il recouvre la mélodie, réduite au rôle ancillaire de ralliement du « band ». Les vides de la voix d'Armstrong sont plus définitifs que ses pleins.

Cette domination du timbre coïncida avec de nouveaux moyens de sa production et de sa mémoire. Après la seconde Guerre mondiale, les *synthétiseurs* dans l'instrumentation, et l'*informatique* dans la construction, permirent de le composer au sens fort, comme autrefois on composait les hauteurs, les longueurs et les intensités. Les partiels, qui jouaient un rôle de raccord harmonique dans la musique classique, furent exploités maintenant comme diversification, intensification, imprévisibilité de l'Ecart. Car rien n'est plus « quantique » que les timbres. Messiaen alla les chercher chez leurs maîtres, les Oiseaux. Ses *Préludes* de 1930 sont introduits par une pièce intitulée *La Colombe*, aussi atonale que *La Poule* de Rameau avait été tonale.

A partir de 1960, les enregistreurs mobiles, tel le Nagra, permirent d'aller saisir les timbres des mammifères dans la savane, ceux des cétacés dans l'océan, ceux des pygmées polyphoniques dans la forêt. Le « naturel », l'« authentique », ne fut plus le ton, mais le timbre, cette plurification des partiels.

### f. La valorisation du bruit

Comme Michel-Ange avait conclu la sculpture classique en valorisant le bruit visuel dans les « ébauches définitives » de ses Esclaves et de ses Pietas, de même Beethoven conclut la musique classique en valorisant le bruit auditif. Jeune enfant, il avait traité un violon comme un instrument de percussion ; et Thérèse Brunswkick, à sa première visite, fut émue par les dissonances de son piano ; ses œuvres majeures consistent à faire émerger une mélodie de la matrice d'un bruit préalable parfois continué ; les dernières mesures de sa dernière sonate opus 111 font quatre fois se noyer une mélodie très monotone dans le bruit, d'abord vers l'aigu, puis vers le grave, à nouveau vers l'aigu, et définitivement vers le grave. Mais, chez ce maître des cadences, même le bruit s'inscrit dans le champ des équations différentielles de Newton, et la mélodie y bourdonne toujours, déjà ou encore.

Au contraire, le bruit de l'atonalité sérielle est celui, cosmologique, du couple « bruit / information » de la Théorie de l'information (formare, in, mettre en forme) de 1948. En 1965 sera découvert le bruit cosmologique isotropique à 2,7° K, interprété comme le rayonnement fossile du Big Bang, qui transforma définitivement Homo d'habitant du Cosmos en habitant de l'Univers.

### g. Le rythme du timbre

Désormais, le rythme, régulation du Temps, devient le champ de l'épanouissement du timbre. Les ritardando et rallentendo de Webern et Messiaen, si nombreux qu'ils sont abrégés en « rit..... », et en « ral..... », ne sont là que pour permettre aux Ecarts de laisser sortir, s'épanouir, tous leurs partiels. Non seulement le métronome a perdu toute pertinence, mais dans son *Cours de Musique*, Schönberg déclare avec obstination que les indications classiques, - *allegro*, *largo*, *andante*, *adagio*, *largo*, *sostenuto*, - qui chez les classiques marquaient des humeurs, et conséquemment les marches, démarches, gestes où s'exprimaient ces humeurs, ne pointent plus désormais que des vitesses abstraites, du reste très globales. Ceci correspond bien à des compositions musicales qui ne tiennent plus en des cadences et accords où un Cosmos éternel démontrait sa clôture. Mais bien en des Ecarts où s'ouvre un Univers de partiels.

### h. Le multiple initial

Dorénavant, les titres des œuvres évoquent le multiple plus souvent que l'Un. Ainsi, chez Messiaen : *Les sons impalpables du rêve*, *Un reflet dans le vent*, *Le Nombre léger*. Ce dernier cas nous rappelle que depuis 1900 les mathématiciens se demandaient si le Nombre doit partir de l'Un, comme l'a voulu tout l'Occident après Platon, ou, au contraire, du **Multiple**, comme l'avait proposé Dedekind autour de 1900 (Badiou, *Le Nombre et les nombres*).

### i. L'imprévu

Dans son édition de 1972, le *Harvard Dictionary of Music* a résumé ainsi les traits généraux des musiques sérielles : *unpredictability*, *pre-eminence of discontinuity*, *zero degree of musical articulation*, *irreversible movement*, *generalized nonperiodicity*, *perpetual renewal* (par exemple, la note la plus basse suivie de la plus haute, la plus longue de la plus courte). Et de se demander si ce système, auquel nous devons la véritable spéléologie du son qu'est le Klaverstück IX de Stockhausen, n'aboutit pas souvent, comme chez Boulez, à l'inverse de ce qu'il poursuit, quand la variation s'y resserre et multiplie à tel point qu'elle se retourne en monotonie et statisme (*monotony and statism*).

C'est peut-être pourquoi les deux générations humaines qui, entre 1920 et 1970, produisirent de la musique sérielle contrastent, par leur brièveté, avec les trois longs siècles de la musique classique. Mais les musiciens n'eurent pas longtemps à s'inquiéter. En 1970, un changement de cosmologie allait entraîner un changement de cosmogonie musicale.

### C. LES FORMATIONS VIVANTES ET LA MUSIQUE SEQUENTIELLE (1970)



*Les chemins des écritures # 52, 200 x 230 cm*

Depuis toujours, parce qu'il est un primate anguleux et angularisant, donc un technicien, Homo avait cru, dans ses philosophies religieuses ou rationalistes, que tout acte de formation (Gestaltung), inanimée ou animée, était une affaire de **modelage**, ou de **plasticité**. Yaweh modèle Adam, comme les démiurges grecs modèlent une table, une statue ou un temple. La parole était considérée comme un modelage des sons oppositifs. La musique comme un modelage des sons intensifs, là surtout où elle fut écrite.

Or, depuis 1970, les paradigmes de la Physique commencèrent à céder la place à des paradigmes de la Biologie. Et celle-ci, à côté de quelques opérations de modelages, qui lui permettent de faire des vessies, des estomacs, des clapets, des poumons, et aussi de dresser des squelettes, exploite à son départ un moyen formateur non plasticien, la séquence avec ses **reséquenciations**. Bien sûr, la formation par (re)séquenciation fut rencontrée dès les années 1850, quand Berzelius découvrit les **protéines**. Mais il fallut un bon siècle pour qu'on voie, depuis 1950, que la variété inépuisable des protéines, et donc leur puissance créatrice, résultait de la façon dont vingt acides aminés, rassemblés par des ARN-collecteurs, se séquenciaient sur des ARN ribosomiques (leurs établis) selon les séquences que portaient des ARN-messagers, eux-mêmes orchestrés par les gènes en double hélice d'un ADN (lui-même peut-être modelé par des « interrupteurs supragéniques » ?).

En vérité, la (re)séquenciation ne fut pas entièrement absente de la musique sérielle, mais elle y était au strict service des écarts et de leur combinatoire. Au contraire, depuis 1970, en cette année où l'équipe d'Anfinsen désenroule une protéine, qui du coup perd toutes ses propriétés anatomiques et physiologiques, puis la laisse se réenrouler, retrouvant toutes ses propriétés, la (re)séquenciation va devenir le paradigme biochimique, conscient ou inconscient d'une « musique séquentielle », ou « reséquentielle », dite un peu sommairement « **répétitive** ».

Cette conversion de cosmogonies (qui de physiciennes devenait surtout biologistes) ne nécessita pas de bouleversements proprement musicaux, car la musique a toujours été très douée en matière de séquence. (a) Elle dispose d'éléments en nombre limité, - gammes pentatoniques, hémitoniques, anhémitoniques, - un peu comme les 20 acides aminés du vivant. (b) Ces demi-tons musicaux peuvent être séquencés et reséquencés à loisir, tantôt comme *séries*, nous venons de le voir, tantôt aussi comme simple *suites* inépuisablement variables. (c) Ces éléments sont assez homogènes pour interagir, un peu comme les acides aminés, qui ont une partie identique, par laquelle ils se lient, et une autre par laquelle ils diffèrent. (d) De même que quelques liaisons chimiques (covalente, ionique, hydrogène, hydrophobe) suffisent à établir entre les acides aminés des attractions assez différentes pour engendrer des milliards de protéines, et donc d'organismes, ainsi en musique les résonances entre les partiels des tons, une fois déplacés dans leur séquence, donnent lieu à des milliards de production musicales. (e) D'autant que désormais les timbres, produits par les synthétiseurs et captés par les enregistreurs, donnent lieu à des rythmes infinis.

La musique *sérielle* était un système assez fermé dont on pouvait assez exhaustivement parcourir les facettes. Au contraire, la musique *séquentielle* est évolutionniste, d'une imprévisibilité non plus cherchée mais constatée, largement subie, de l'ordre du *happening*. On ne peut l'embrasser un peu qu'en se rappelant quelques-uns de ses *happenings* exemplaires.

(1) La ***réséquenciation irrépressible***. – Commençons par un ***happening a contrario***. Les synthétiseurs de 1960 permettaient de produire des accords stables, programmés quant à leurs tons, mais aussi quant aux partiels de leurs tons. En émettant un accord ainsi absolument stable dans un conteneur immobile, comme une architecture, n'était-ce pas l'occasion, pour un musicien hindouïsant, comme ***La Monte Young***, de proposer une expérience du nirvana, du non-souffle, du non-événement absolu. Or, même ainsi, en raison de leurs rapports internes irrationnels, les partiels musicaux créent des événements métastables, surtout quand ils sont reçus par des systèmes nerveux auditifs, avec leurs transductions, leurs organes de Corti, leurs afférences sans cesse corrigées par des efférences. On peut le nirvana, mais comme l'impossible.

(2) Le ***bruitage environnemental***. – Pour susciter des reséquenciations spontanées, pourquoi ne pas faire se rencontrer des suites de notes, voire des suites de silences, avec un environnement thématique quant à ses chances, ses fortunes, ses hasards, ses aléas. ***John Cage*** disposa un piano à queue au milieu d'un carrefour, pour que des vrombissements de camions tantôt y fécondent une phrase musicale jouée par lui, tantôt tout simplement jouent sur sa table d'harmonie des résonances de Helmholtz. Sans même un musicien.

(3) Les ***distorsions reséquenciantes***. – Les instruments de la musique tonale avaient été conçus et réglés pour obéir le plus directement possibles à des organes (doigts, mains, poumons soufflants) eux-mêmes obéissant aux décisions neuronales de cerveaux. L'exception troublante était les cors de chasse, avec leurs échos de fond des bois que Schumann a si constamment exploités pour obtenir ses lointains spatiaux et temporels. Mais les nouveaux synthétiseurs permettaient de créer des relais autonomes entre les initiatives des performeurs et les sons entendus. ***Pauline Oliveros*** créa de pareils instruments mi-commandés mi-autonomes, créant ainsi des reséquenciations actives, passives, activement passives.

(4) La ***retardation bruissante***. – Vers 1970, ***Steve Reich*** prend une phrase du langage, *Come out to show them*, l'enregistre en boucle, mais en faisant que chaque retour soit un peu retardé par rapport au précédent. La suite monodique de départ reparait alors à deux voix, à quatre, à huit, à seize, jusqu'à ce que sa complexification vire à la complication, puis à la confusion, pour finir par se perdre dans le bruit, au sens radical du couple : « information / bruit » de la Théorie de l'Information. Cosmogonie très pure de la cosmologie thermodynamique, où tout événement d'Univers est une néguentropie locale (Pierre Curie), un état loin de l'équilibre (Prigogine), qui

cependant ne nie pas l'augmentation d'entropie générale ambiante, au moins égale, qui finit par la réabsorber. Pour cela, le contenu du texte de départ n'importait pas. Cependant, le fait qu'ici il évoque du sang apparu et exhibé lors d'un « riot » racial précise que tout est soumis aux lois générales de l'Univers, même nos émotions les plus intimes.

(5) Les *retardations étirantes*. - Nos cerveaux sont faits essentiellement pour des échanges de perceptions et de motricités avec un environnement proche, ce qui impose à leurs fonctionnements certaines vitesses, certaines intensités, certains contrastes modérés. Il suffit alors de mettre un de ces fonctionnements hors norme pour que le sujet ou bien tombe en inattention, ou bien au contraire soit introduit dans des espaces-temps imprévus, « excités » (Thom). Un peu dans l'esprit de *Come out*, et sur le même disque, *For four organs* de **Steve Reich** répète une suite musicale mais cette fois en l'étirant progressivement : « J'ai senti mon corps devenir vaste comme l'Univers », dit une physicienne ayant écouté couchée ce happening. D'autres dévoiements sont aussi féconds, comme quand des synthétiseurs font jouer un son au bord de son silence, faisant presque palper auditivement les derniers neurones excités.

(6) Les *interactions thématiques de cerveaux multiples*. - On l'aura remarqué, dans tous ces happenings sonores, l'objet perçu est, autant que des événements musicaux, les événements cérébraux qu'ils suscitent. Terminons donc par le cas de *For six pianos* de **Steve Reich**. Un piano, avec son clavier, sa table d'harmonie, ses cordes, ses marteaux, ses étouffoirs, est un instrument particulièrement organisateur ; les Arabes appellent son équivalent, qu'ils mettent en avant au milieu de l'orchestre, le *Kanôn* grec, la loi, le référentiel ; c'est le piano qui donne le *la* aux cordes. Faisons jouer alors par six pianos, et donc par six pianistes, une suite de notes, en leur prescrivant quelques lois de variations possibles, comme dans le cas de la musique sérielle, mais *ad libitum*. Nous nous donnons alors des chances de rendre apparent, et même thématique, le travail perceptivo-moteur de six cerveaux en interécoutes, intercorrections, et donc inter(re)séquenciations ostensibles.

Dans le cadre d'une anthropogénie, on fera une remarque importante quant au caractère savant ou populaire de ces productions. Autant la musique sérielle atonale est contrainte et contraignante, donc idéalement *savante*, comme la musique tonale qui l'a précédée, - Gould s'autorisait à corriger certaines « incorrections » de Jean-Sébastien Bach, - autant la musique séquentielle est *populaire*. On l'entend déjà dans les berceaux humains, voire dans l'animalité antérieure, en tout cas dans toutes les musiques « premières » ; les *Chansons à penser africaines* tiennent depuis des siècles en ses répétitions reformatrices inépuisables. En sorte que la musique populaire non seulement cohabite là avec la musique savante, mais souvent la surclasse chez les peuples pour qui la mélodie sort du rythme, et le rythme lui-même des partiels.

C'est même un cas, dans la seconde moitié du XXe siècle, où la cosmogonie aura précédé la cosmologie. Au vrai, le musicien séquentiel a souvent thématiqué la reséquenciation avant le biologiste, qui pourtant la manipule du matin au soir, mais continue, par habitude mentale et langagière, à parler de *plasticité* (« le cerveau est plastique », « le vivant est plastique », dit-il) là où il s'agit en rigueur de reséquenciations réorganisatrices, reformatrices. Symptomatiquement, dans *Discovering Enzymes*, pour exprimer l'originalité des formations par reséquenciation propres aux acides aminés, Dressler et Potter avaient fini par dire, encore en 1991 : « il y a quelque chose de musical là-dedans ».

## II – LA DANSE

Danse et musique sont si liées dans l'anthropogénie qu'il est difficile de décider laquelle fut première. On peut même considérer la musique comme une danse simplifiée, presque mentale, au point que, chez Bach et Haendel, la forme musicale initiatrice fut la « **suite de danses** » : toccata, allemande, courante, sarabande, rondo, etc. En effet, Homo, étant à la fois animal, technicien et sémioticien, ses déplacements deviennent marche, et sa marche démarche, toutes deux inventant le rythme. La danse est la thématization du rythme de la démarche, puis du geste qu'elle supporte. Elle réussit d'autant mieux dans cette fonction qu'elle dispose de circuits sensori-moteurs indépendants, avec leur mémoire propre, - sinon comment comprendre les centaines de nuances de mouvements retenues par un danseur classique ? - et que dans l'immédiat elle se nourrit de réactions de Baldwin, où la motricité entraîne une perception, laquelle réentraîne une motricité, qui réentraîne une perception, en un autoengendrement inlassable (dans presque toutes les cultures, des danseurs se laissent danser toute la nuit, parfois nuit et jour). Les échos inhérents au son et au ton musicaux alimentent l'autoengendrement de la danse. Les réengendrement de la danse alimentent les échos du son et du ton musicaux.

Alors, l'attitude spontanée du danseur, celle qui a régné depuis les origines, fut d'égaliser sa démarche aux mouvements essentiels du Cosmos conçu par son groupe. Car ce sont les rythmes universels que réalisent le danseur Dogon et la danseuse balinaise ; les ballets de la cour de France et d'Autriche expriment la gouvernance royale, laquelle étant « de droit divin », exprime la gouvernance de Dieu. Comme Suzanne Langer le répète en 1960, dans *Feeling and Form*, le « bon » danseur a d'abord à concevoir de puissantes **images mentales**, qui n'aient plus qu'à descendre dans sa démarche et son geste. Tôt le matin, Noureev est à la barre malgré ses nuits agitées, pour que les derniers détails de son anatomie et de sa physiologie soient à la disposition des imaginations qu'ont éveillées en lui ses lectures de la veille.

Or, depuis 1970, donc dans ce moment où les paradigmes de la Physique commencent à le céder à ceux de la Biologie, il se voit, dans plusieurs pays occidentaux, des danseurs pratiquer une danse caractérisée par l'absence d'image mentale, de programme, de chorégraphie. Comme si désormais, au lieu d'aller d'un Cosmos éternel à un corps fugace, on attendait que ce soit un corps fugace qui, réduit à ses élémentarités, suscite un Univers encore à faire. La discipline du danseur cherche à se vider l'esprit, à faire désobéir son corps, à découvrir les manèges de provocation d'un pur **ad-venir**.

Un cas extrême est fourni par *Tippeke*, où Thérèse De Keersmaker erre dans un bois, sans but, et seulement secouée de tics (néerl. *Tippelen*, marcher à très petits pas erratiques). On songe à une **chaîne de Markov**, où les états suivants d'un système dépendent d'un dernier état, sans s'inscrire pour autant dans une consécution d'états antérieurs ; et même à un **processus de Markov**, comme le mouvement brownien, où de pareils derniers états sont incessants et stochastiquement distribués. Ces deux notions sont de 1938, donc encore contemporaines de la musique sérielle.

Néanmoins, avec la même danseuse et le même cinéaste et musicien, Thierry Demey, la danse innovatrice depuis 1970 est d'ordinaire **plus séquentielle que sérielle**. Elle cherche à créer des situations où des organismes humains sont amenés à retrouver leurs stades d'émergence dans une Evolution non plus orthogénétique mais buissonnante ; sentiment d'être un spécimen d'une espèce évolutive, à quoi contribue l'effet de groupe, de troupe. Là, chacun veut se retrouver, au moins allusivement, radiolaire, insecte, quadrupède (Vincent Fleury). Ou activer les sept catastrophes élémentaires de la Topologie différentielle selon lesquelles les nappes cellulaires

qui le forment se sont canalisées en pli, fronce, queue d'aronde, aile de papillon, ombilics hyperbolique, elliptique, parabolique (René Thom). Voire faire allusion à ces reséquenciations, par quoi, dans l'élémentarité première de son organisme, des acides aminés ont commencé, il y a quelques dizaines d'années, et en vérité quatre milliards d'années, à porter des protéines, elles-mêmes portant des ultrastructures, qui à leur tour ont porté des cellules, puis des organes, jusqu'à susciter les vivants auxquels il appartient comme jeux d'interfaces entre des milieux intérieurs et des milieux extérieurs. Sans confusion entre ces stades d'émergences. Mais sans ponctuation non plus.

Des œuvres littéraires témoignent, au même moment, de la même inversion entre le mental et le physique. Dans le roman traditionnel, les mouvements des membres exécutent des buts prédéterminés, tandis que, dans le *Zelsa* de Luc Eranvil (2000, www.zelsa.be), ce sont des mouvements de membres qui finissent par esquisser des buts, et on lit sans ponctuation : « alors comptant distraire son trouble ses jambes s'étirèrent hors de la couche elles le menèrent sur le pont respirant l'air cinglant mâchant la brume qui serpentait autour d'elle sa bouche alla porter la nouvelle à l'équipage rassemblé... ». Les *Satanic Verses* de Salman Rushdie (1988) sont remplis des mêmes renversements des fins et des moyens, des initiatives corporelles finissant par vaguement engendrer des fins.

A quoi la sculpture aussi fit écho. Dans les *Körperwelten* de von Hagen, autour de 1990, des corps sont ceux de vrais vivants, mais qui *post mortem* ont été « plastinés », c'est-à-dire transformés par imprégnation en une substance transparente, où ce qui apparaît en premier ce sont alors leurs systèmes artériels et veineux. Presque l'inverse de la « fabrique corporelle » de Vésale (*De fabrica corporis humani*), où les organismes étaient d'abord des systèmes osseux, perçus comme « parties intégrantes » de tous physiques au service de tous spirituels, répondant au destin que leur avait fixé le Demiurge. Dans la plastination, ce qui est au départ, ce sont des ramifications sanguines qui donnent lieu presque stochastiquement à des physiologies, qui alors, en fractales, suscitent des anatomies, lesquelles ont produits, le temps d'une vie, des actions mécaniques ou rythmiques déterminant des fins animales, techniques, sémiotiques.

En octobre 2006, à Saint-Germain-en-Laye, ces nouvelles vues prirent la forme d'un happening académique. L'anthropologue Pascal Pick expliqua les apparitions successives des mouvements organiques chez le Vivant, depuis les bactéries jusqu'à Homo. Or, il était flanqué d'un danseur, lequel s'efforça de non seulement mimer les mouvements décrits, mais de les faire se réinventer par son corps. Les pieds nus du professeur marquaient le tissage entre le discours abstrait et les gestes concrets de la prestation artistique. Le titre fut : *Danser avec l'Evolution*. Il aurait pu être : *Danser l'évolution*.

### III – LE THÉÂTRE

Le théâtre est proche de la danse. En Grèce, c'est même dans la danse qu'il prit naissance, quand les chants dansés des cortèges de Dionysos furent interrompus par des dialogues. Il y a souvent autant de ressemblances entre le théâtre et la danse d'une époque qu'entre sa danse et sa musique.

Ainsi, dans *Le regard du sourd* de Bob Wilson, premier monument du *théâtre séquentiel* des années 1970, certains acteurs, presque danseurs, se déplacent en des mouvements si lents, si primitivement génétiques, qu'il leur faut un quart d'heure pour traverser la scène entière (le quart d'heure des étirements de *For four organs* ou de *Come out to show them*). Et, chez le même Bob

Wilson, c'est la musique répétitive (reséquentriatrice) de Phil Glass qui, bientôt après, va porter *Einstein on the Beach*, dont les six heures de prestation ont pour action centrale de faire descendre les spectateurs dans les patiences et les détours évolutifs des quinze milliards d'années d'un Univers dont ils sont un état-moment.

Comme le théâtre est aussi langage, il revint à Peter Handke d'exploiter le cas de l'enfant-loup autrichien *Kaspar* pour obliger un corps muni d'un larynx et d'un pharynx humains à réinventer non seulement la démarche et le geste, mais encore le passage du son au ton, au ton musical (intensif) et au ton langagier (distinctif).

On remarquera que, dans tous ces cas, le site joue un rôle essentiel. Outre la plage, entre Terre et Océan, de *Einstein on the Beach*, ce furent souvent des usines désaffectées, offrant ainsi des croisements d'Atelier et de Nature, comme la Cartoucherie de Vincennes pour le Théâtre du Soleil de Mouchkine, ou encore le Plan K de Bruxelles, qui a abrité à la fois Bob Wilson, De Keersmaker, von Hagen, et une exposition des théories des nouvelles tectures par la Harvard School of Design.

En Italie, un bel exemple de la puissance du lieu aura été ce dépôt de poterie en plein air qui finit par être traversé par un troupeau de mouton, et où Thierry Demey a filmé un happening théâtral et dansé d'une troupe dirigée, non plus par De Keersmaker cette fois, mais par sa sœur Anne Demey sur une musique de Vivaldi. Quelle apparente contradiction : une danse séquentielle et Vivaldi musicien classique, donc galiléen-newtonien ! Mais justement, dans cette circonstance, le Prete rosso vénitien apparaît pour ce qu'il est : un musicien déjà séquentiel. Ce qui du coup éclaire le dédain ou la perplexité dont furent l'objet pendant trois siècles et demi ses *Stravaganze*, puis son brusque et prodigieux succès depuis 1970. Et encore que Bach, qui affectionne les duplications note à note et phrase à phrase (le final de la *Passion selon Saint-Matthieu*) s'en soit si souvent inspiré. Comme principe formateur, la reséquentriation (biochimique) est le plus archaïque et le plus futur.

#### IV - LES TECTURES

Pourquoi « tectures » ? C'est que le mot « architecture » ne convient pas à une anthropogénie. D'abord, il n'a de sens que depuis 5000 B.P., c'est-à-dire depuis les empires primaires de Sumer, de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, de l'Amérique, où des constructions de plus en plus considérables ont supposé, pour des artisans nombreux, un chef de travaux compétent et ayant autorité, *arkHos*, *arki-tectón* ; d'où *arkHi-tektionia*, *archi-tectura*. D'autre part, et pour cette raison même, « architecture » aujourd'hui évoque d'abord des immeubles, et non pas les meubles, alors que « tecture » convient aux deux, et les range sous la même action de *tektein*, construire en tant que tresser, superposer, assembler.

Les tectures ainsi comprises ont deux rôles anthropogéniques. (A) Homo est un mammifère qui a passé dix mois lunaires dans une *matrice*, dont il garde une mémoire indélébile ; les tectures, étant entourantes par opposition aux sculptures entourées et aux peintures étalées, assurent la continuation de l'*entourement utérin*. (B) D'autre part, les activités hominiennes, étant rythmiques quant à leurs démarches, donnent lieu à un véritable *théâtre social*, lequel nécessite une *mise en scène*, dont les tectures, immeubles et meubles, sont la *scène*. Nous avons donc à nous demander comment les tectures, en tant que cosmogonies contemporaines, ont répondu à ces deux fonctions au cours du XX siècle.

Depuis 1920, les théories du **Bauhaus** font penser à celles de la musique sérielle, en tout cas par leur goût de la combinatoire, du décentrement, de la non-gravité, de l'austérité. Ainsi, en 1930, à la Villa Savoye de Le Corbusier, la porte principale n'est plus au milieu d'une colonnade paire, comme depuis le Parthénon, mais derrière le pilier central d'une colonnade impaire, que l'on doit contourner pour entrer ; la salle de bain prêche la gymnastique suédoise, aussi ascétique qu'un pièce « sérielle » de Schönberg ou de Webern ; le bâtiment, défiant la gravitation, « part de sa ligne de faîte, et rejoint le sol comme il peut ». Nous sommes bien dans la culmination des ***machines d'énergie***, vieilles comme Homo, mais dont le règne s'était renforcé en 1800 avec la machine à vapeur, et dont le paroxysme coïncide avec le nazisme, le fascisme, le stalinisme, l'eugénisme, les mouvements de jeunesse, le nudisme, le Mundaneum d'Otte, pour lequel Le Corbusier fit un projet, à la veille de la seconde Guerre mondiale. Au lendemain de celle-ci, l'**Ecole d'Ulm** continua les mêmes principes, jusqu'en 1970, mais cette fois dans l'esprit des nouvelles ***machines d'information***, avec leur matériaux plus légers et leurs couleurs d'acier brossé.

Tout cela aboutit, dans les années 1960, à la notion d'*industrial design*, où l'immeuble et le meuble sont désormais fondus en une seule discipline, ayant pour trait partagé de permettre une liberté maximale de résidence et de construction. Idéalement, l'habitant concevra lui-même sa demeure (Yona Friedman, Lucien Kroll, Elmar Wertz), aidé en cela par les nouveaux matériaux plastiques, donc facilement projetables sur des treillis, défaisables et reconstructibles presque dans l'instant (Grataloup). On proposa des maisons en carton (Guy Rottier), ou encore tournant sur un axe pour présenter tout le jour leur living-room au Soleil. Paul Virilio et Claude Parent, pour rompre avec « l'orgueil du gratte-ciel », conçurent des maisons, et même des villes se projetant obliques dans le ciel. Marcher sur des sols obliques devait stimuler la liberté à chaque pas.

Or, en 1972, cette fièvre théorique tombe d'un coup en quelques mois. Pourquoi ? On peut penser que la « construction par l'habitant » avait atteint son point de fatigue et de maniérisme, comme il arrive à toute doctrine. Ou que, en fin de compte, Homo ne cherche pas tellement à pouvoir refaire sa maison de jour en jour, qu'il désire plutôt qu'elle l'attende, l'accueille, le reconforte de son archaïsme utérin ; on sait que Le Corbusier, constructeur de cités et de villes *ab ovo* (Chandigar), affectionna dans ses vieux jours une cabane sur la Méditerranée, dont il sortait le midi pour se baigner un moment dans cette eau qu'il appelait « l'Ancien », peut-être en souvenir de l'Archipelagos de Hölderlin. Ou enfin qu'à ce moment les autres arts étaient en train de découvrir quelque chose d'absolument imprévu, les formations (Gestaltung) par reséquentiation, que les tectures, avec leurs matériaux lourds, étaient particulièrement inaptés à explorer.

Et, en effet, créer une ***architecture reséquentielle*** va prendre une bonne trentaine d'années. Le Centre Pompidou d'Enzo Piano, en 1977, n'en est encore qu'un pressentiment. C'est bien l'esprit du Bauhaus et d'Ulm qu'il continue dans son squelette extérieur d'insecte, sa transparence générale, ses échanges d'énergie déclarés par des couleurs différentes pour l'eau, l'électricité, l'information, son escalator monumental proclamant la non-séparation des étages (tant valorisée depuis par la Harvard School of Design), des espaces multifonctionnels. Même si certaines fonctions y sont déjà reséquentielles, les formes du bâtiment, simples parallélépipèdes rectangles, ne le sont pas. Cette stagnation de l'invention formelle sera plus sensible dans le travail des ateliers Boffil, qu'ils exploitent les ressources les plus contemporaines de la construction à multiplier leurs colonnades grecques. Quand au mot « post-modernisme », qui qualifie l'époque, il se contente de refuser le « modernisme » du Bauhaus, sans le remplacer.

Au fond, il fallut attendre l'an 2000 pour que le Musée Guggenheim de Frank Gehry à Bilbao annonce des formes autres, et justement en reséquentiation, donc plus biologiques que physiques. Et c'est seulement maintenant, en 2006, que cette annonce s'est décidément

confirmée dans le projet du même pour le Centre de la Création d'art à Paris. On rechignera en disant que l'architecture de musée n'est qu'une exception. Mais des habitations particulières construites par Frank Gehry entre-temps témoignent de la même aspiration reséquentrice.

D'ailleurs, les paradigmes de la reséquentrice semblent avoir gagné jusqu'à l'industrie. Dans le projet de Tom Mayne pour le « Phare Tower » de la Défense à Paris, le corps du bâtiment est recouvert de ce que l'architecte appelle lui-même une peau, dont il dit : « It becomes metabolic the skin, it moves ».

## Conclusion : ontologies et épistémologies depuis 1970

Les cosmogonies, ces correspondants artistiques des cosmologies, ont à remplir la fonction des œuvres d'art en général. Elles ont donc à soutenir l'existence des groupes humains en rythmant leur destin-parti d'existence, c'est-à-dire leurs topologies, leurs cybernétiques, leurs logico-sémiotiques, leurs présentivités. Peut-on alors caractériser déjà ces quatre aspects dans le cas des cosmogonies contemporaines ? Risquons quelques indications.

Dans la **topologie générale**, c'est-à-dire dans les couples : « voisin / distant », « continu / discontinu », « contigu / espacé », « fermé / ouvert », « embrassant / embrassé », « chemin / non-chemin », on peut croire que ce sont les seconds termes qui seront privilégiés. De même, parmi les sept catastrophes élémentaires de la **topologie différentielle**, seraient favorisées : la fonce, la queue d'aronde, les ombilics hyperboliques et elliptiques, plutôt que le pli, l'aile de papillon et les ombilics paraboliques. La **cybernétique** serait marquée par les déclenchements (quantiques) plutôt que par des émergences progressives, ou même que par des feedback positifs ou négatifs. La **logico-sémiotique**, très métaphorique dans les mondes antérieurs, deviendrait de plus en plus souvent métonymique. Parlant de la **présentivité**, on écrirait aussi volontiers « absence-présence » que « présence-absence ». Conway n'a-t-il pas proposé de déduire tous les Nombres de la coupure entre deux ensembles vides ?

Quant aux ontologies et épistémologies sous-jacentes, résumons les réflexions que chacun se sera faites au cours de ce chapitre. (1) Passage général d'un Cosmos (Monde, Ordre, Dharma, Tao, Mana, Quick), dictant des éthiques et des morales, à un **Univers en invention et aventure**, dont Homo est un état-moment romanesque, inventant des éthiques et des morales, ou les disqualifiant à jamais. (2) Un univers fait de **modules** plutôt que de parties intégrantes. (3) Où les formes centrées et achevées le cèdent à des **réseaux** pluricentriques et ouverts. (4) Où se rencontrent non des individus conclus (in-dividua, indivisibles), mais des processus d'**individuation** plus ou moins convergents. (5) Où les individuations ne consistent plus dans des milieux intérieurs résilients vis-à-vis de milieux extérieurs, mais en des **interfaces** des deux, selon les **équilibres ponctués** de S.J.Gould. (6) Où, en conséquence les états stables et instables font place à des états **métastables** (Gilbert Simondon). (7) Et où les « Je-Moi » ancestraux sont devenus des X-mêmes.

Henri Van Lier

2007