



HAL
open science

Symétrie et asymétrie dans la musique classique (1750 – 1820)

Eugenia Duta

► **To cite this version:**

| Eugenia Duta. Symétrie et asymétrie dans la musique classique (1750 – 1820). 2018. hal-01800485v1

HAL Id: hal-01800485

<https://hal.science/hal-01800485v1>

Preprint submitted on 26 May 2018 (v1), last revised 17 Apr 2021 (v3)

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

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

Symétrie et asymétrie dans la musique classique (1750 – 1820)

Eugenia DUTA

1. Symétrie en espace, symétrie en temps

Dans l'espace, la symétrie signifie « correspondance de position, de forme, de mesure, par rapport à un axe entre les éléments d'un ensemble ou entre plusieurs ensembles » (Nouveau petit Larousse, 1969). Elle est donc *disposition symétrique* dans un espace structuré par rapport à un axe de symétrie. Dans le temps, il est difficile de parler d'une symétrie stricte (sur le modèle de la symétrie dans l'espace) ; la simultanéité qui permettrait de la saisir n'y est pas possible, et le décalage en temps déforme fatalement sa perception : ce serait comme si je regardais l'image d'un objet symétrique non de face, mais de biais. Cependant le recours à des jeux de symétrie (la rétrogradation, do-ré-mi qui devient mi-ré-do, et l'inversion, do-ré-mi qui devient do-si-la) n'est pas rare en musique, art du temps. Mais ce sont des artifices d'écriture, des formes de *disposition symétrique* des notes par rapport à un axe (vertical dans la rétrogradation, horizontal dans l'inversion), selon le modèle de l'espace : symétries à *lire* plutôt qu'à *entendre*, de nature plutôt intellectuelle que perceptive.

Les origines de la *symétrie audible* en musique sont à chercher dans la musique de danse : là où le sonore suggère le mouvement, donc le corps et sa latéralité, la symétrie est bien ressentie comme telle, sans qu'elle ait besoin d'être réalisée en tant que rétrogradation ou inversion. Liée à la bilatéralité du corps, la symétrie audible renvoie au rapport équilibre/déséquilibre : à l'incomplétude et au déséquilibre d'une séquence temporelle, une deuxième répond par le geste de compléter, et par cela crée l'équilibre. Si la symétrie dans l'espace (ou la symétrie-artifice d'écriture en musique) est une forme de disposition symétrique, la symétrie dans la musique de danse, réalisée dans le temps, est une *relation entre deux gestes (deux séquences temporelles) qui se répondent symétriquement*. Dans le temps, l'axe de symétrie perd le sens qu'il avait dans la symétrie en espace (droite réelle ou imaginaire divisant l'espace par son milieu, et référence de la disposition symétrique), il est maintenant le point de jonction entre deux gestes – ou deux séquences temporelles -, point situé à l'extrémité du premier geste, moment du *déséquilibre maximal* qui impose l'arrivée du geste lui faisant contrepoids (réponse).

2. Symétrie et complémentarité

La symétrie (en espace ou en temps) est par définition binaire, elle est un rapport entre deux termes *complémentaires* : a/a inversé, question et réponse, antécédent et conséquent. La

relation de complémentarité présuppose donc qu'entre les termes de la symétrie il y ait en même temps *ressemblance* (sinon identité) et *différence* extrême quant au sens (opposition). La symétrie dans l'espace, dans sa forme la plus stricte, signifie rapport en miroir ; le symétrique est un même inversé. La complémentarité est réalisée simplement par le changement de sens du deuxième terme, autrement similaire au premier. Une symétrie plus libre, incluant des éléments d'asymétrie, demanderait la parenté des termes là où le rapport en miroir demandait leur similitude.

Dans la musique, la symétrie–artifice d'écriture, conçue selon le modèle du miroir, présuppose changement de sens et similitude ; quant à la symétrie audible, conçue selon le modèle du mouvement du corps, celle-ci implique changement de sens et, dans des limites élastiques, *ressemblance (et non similitude)*, donc un certain degré d'asymétrie. Le changement de sens est rendu par l'opposition entre déséquilibre et équilibre, instabilité et stabilité. En principe, pour qu'il y ait rapport de symétrie entre deux séquences temporelles, il faut que la première, au moment où elle est close, reste instable, en suspension, et que la deuxième, tout en partant de cette instabilité, la convertisse en stabilité : l'antécédent ouvre, le conséquent ferme.

Pratiquement, dans une musique populaire de danse, non tonale, non harmonique, le rapport de complémentarité entre deux « gestes musicaux », deux motifs ou deux phrases (ayant un contour saillant, avec le début et la fin clairement dessinés) est rendu par :

- la proportion entre les deux membres de la relation complémentaire (habituellement 2+2 unités métriques, ou 4+4, ou 8+8) ;
- la répétition plus ou moins fidèle du dessin mélodico-rythmique ;
- le rapport entre les cadences (mélodiques) qui marquent une différence, fût-elle minime.

Or le langage musical des classiques, par la tonalité, est particulièrement adapté à répondre à la troisième de ces exigences : la cadence harmonique est nettement plus forte que la cadence mélodique.

3. Symétrie et tonalité

Le rôle joué par les rapports harmoniques dans la symétrie audible est bien connu : ce qui, dans une musique tonale réunit deux séquences temporelles (qui présentent un certain degré de parenté mélodico-rythmique et de proportion) dans un rapport d'antécédent – conséquent, est surtout la complémentarité de leurs cadences. Ce sont souvent des rapports harmoniques

immédiats (la réponse symétrique tonique–dominante/dominante–tonique des deux motifs constituant une phrase, ou le jeu des cadences entre les phrases qui se réunissent dans une période) ; à un niveau supérieur, la symétrie peut exiger la résolution harmonique de toute une section reprise symétriquement. Dans les deux cas, les rapports harmoniques jouent un rôle essentiel. Sans la force gravitationnelle exceptionnelle et la stabilité de la tonalité classique, la symétrie ne pourrait pas se constituer en tant que force génératrice de forme.

La solidité du cadre tonal et des rapports entre les cadences harmoniques permet une certaine élasticité en ce qui concerne les exigences de proportion et souvent une grande liberté en ce qui concerne la parenté mélodico-rythmique entre les séquences temporelles de la relation symétrique. Chez les classiques, le jeu des correspondances mélodico-rythmiques peut être, dans certains cas, extrêmement subtil, réduit à de simples échos de dessins mélodico-rythmiques entendus précédemment ; Mozart peut se permettre de réunir deux phrases aux profils mélodiques et rythmiques apparemment différents, réalisant la symétrie la plus libre, la plus « asymétrique » qui soit envisageable surtout par le jeu harmonique et celui des proportions. Mais plus l’accomplissement de la symétrie demande du temps (comme dans le cas de la réexposition de la forme sonate), plus, pour des raisons évidentes de mémoire, la parenté mélodico-rythmique est affirmée, allant jusqu’à la répétition presque textuelle.

4. La symétrie dynamisée par l’asymétrie

Récapitulons. La symétrie de la musique de danse s’est enrichie au 18^e siècle de la force des relations tonales. La complémentarité entre les termes de la symétrie ainsi assurée, *des éléments d’asymétrie* apportés par la diversité mélodico-rythmique et le jeu des différentes proportions ont pu y trouver leur place. Enrichie d’asymétrie, l’ancienne symétrie de la musique de danse reprise par les compositeurs classiques est modifiée et dynamisée. Pour ce faire :

- a. Ils généralisent la symétrie, en l’appliquant autant à la microstructure de l’œuvre qu’à la macrostructure.
- b. Ils créent l’attente de résolution symétrique sur le modèle de l’attente de résolution harmonique en chargeant de tension le moment de jonction faisant fonction d’axe de symétrie entre les séquences temporelles.
- c. Par la présence des éléments d’asymétrie ils rendent la symétrie irrégulière pour qu’elle reste ouverte.
- d. Ils trompent de cette manière l’attente de résolution dont l’action est locale et précise, et la transforment en un état d’attente chronique, que nous avons nommé suspension.

- e. Ils transfèrent à l'ensemble le rôle de résoudre la somme de toutes les attentes et tensions du parcours, tissées dans la suspension.

Reprenons de manière plus détaillée :

- a. Par la complémentarité, la symétrie a un effet coagulant ; elle rassemble les composants de la relation complémentaire en une unité nouvelle, supérieure, qui est plus que la somme de ses parties (deux séquences qui se suivraient sans se compléter ne feraient que s'ajouter, elles ne coaguleraient pas). Le champ d'action de la symétrie est extensible ; celle-ci peut agir aussi bien au niveau de la microstructure qu'au niveau de la macrostructure, rassembler deux motifs dans une phrase ou deux sections dans un mouvement, marquer la structure interne d'une séquence temporelle composée minime, fournir la raison pour laquelle elle va former une unité supérieure avec une autre séquence temporelle, en même temps que régir l'organisation interne des plus grandes unités (la section ou le mouvement en entier). Dans le style classique, la symétrie joue le rôle de liant, aussi bien entre des séquences temporelles élémentaires qui se réunissent en des séquences composées, qu'entre des sections qui constituent l'ensemble : exposition, développement, réexposition dans la sonate. Flexible, elle peut se contenter de la complémentarité harmonique des cadences, ou inclure des exigences de proportion et de parenté mélodique et rythmique.

L'usage généralisé de la symétrie dans la musique des classiques constitue une différence importante par rapport à la musique du Baroque : la symétrie y était surtout présente au niveau de la macrostructure (ou, pour le cas de la musique de danse, dans la phrase), mais peu présente au niveau de la microstructure). Dans l'aria da capo il y a disposition symétrique par rapport à la partie centrale qui fait ainsi office d'axe : avant la partie centrale, la première partie/après la partie centrale, la reprise de la première partie : ABA. A l'intérieur de chaque partie, le rythme répétitif et la séquence harmonique régissaient la microstructure. La musique des classiques a pour particularité le fait qu'elle utilise la symétrie de manière systématique, tel un principe de construction aussi bien au niveau de la microstructure que de la macrostructure (la séquence harmonique même est subordonnée à la phrase et, à un niveau supérieur, aux jeux des symétries). Des chaînes de phrases qui a priori ne sont pas reliées entre elles, sont prises à un niveau supérieur dans le jeu des symétries et réunies de cette façon. Ce qui pour le Baroque n'était qu'une disposition d'une même section avant et après une section centrale dans un temps-espace de la multiplication, devient pour les classiques le principe même de la construction sonore. Minimales d'abord, les gestes qui se font réponse se regroupent, forment des unités supérieures qui, à leur tour, vont se faire

écho ; les unités s'amplifient ainsi en boule de neige jusqu'aux dimensions des sections de l'ensemble qui vont fermer la symétrie. Un ensemble construit de cette manière-là n'est pas le résultat d'une addition constituée de proche en proche, mais un réseau de relations où entre la séquence temporelle la plus élémentaire et l'ensemble se trouve tout un tissu de relations intermédiaires.

- b. L'attente produite par la symétrie est différente de celle due à l'inertie du mouvement de répétition. L'action de l'inertie du mouvement induit l'attente d'une même chose ; pour réaliser la symétrie, l'action de l'inertie du mouvement se combine avec le besoin de complémentarité : dans une construction symétrique, après l'antécédent, ce qui est attendu n'est pas sa répétition, mais le conséquent à caractère complémentaire en guise de réponse symétrique. Dans la symétrie des classiques, l'attente du complémentaire est nettement plus forte que dans une musique populaire, suite aux relations harmoniques entre les cadences se faisant réponse. Ce que l'attente de réponse symétrique exige, ce n'est pas uniquement une continuation ; c'est aussi la résolution d'un déséquilibre, la réalisation de l'équilibre par l'arrivée du complémentaire (ou l'accomplissement d'un équilibre insinué qui demanderait la présence complémentaire d'une réponse). Son action est double et en conséquence sa force : l'attente de réponse symétrique est autant inertie du mouvement que tension du déséquilibre. Par cela, l'attente de réponse symétrique qui préside à la formation des séquences composées a un caractère de nécessité pressante, voire d'urgence ; c'est ce qui confère aux séquences temporelles composées leur grande force de cohésion interne.

Chargée de tension, l'attente de réponse symétrique gagne le caractère d'une attente de résolution sur le modèle du rapport harmonique dissonance-consonance. Il est d'ailleurs difficile, voire impossible, de séparer l'attente de réponse symétrique de celle de résolution harmonique. Dans le style classique, les deux sont intimement liées. Sans la tension du besoin de résolution harmonique, l'enchaînement des séquences temporelles se faisant écho risquerait de fondre sous l'action de l'inertie dans la répétition d'un même varié ; ou, si la volonté du compositeur est la diversité, sans l'action unificatrice de la résolution harmonique symétrique, l'ensemble éclaterait.

En projetant vers l'avant l'image sonore d'une séquence temporelle donnée, l'inertie demande sa multiplication. L'effet obtenu est la monochromie. Tout au contraire, la symétrie et la dissonance tirent de l'opposition la raison même de leur existence (équilibre/déséquilibre, consonance/dissonance). L'attente de résolution, liée à la symétrie ou à la dissonance (résolution symétrique ou résolution harmonique), s'inscrit naturellement sous le signe du conflit. Sa définition même dénonce sa nature double et contradictoire : en tant qu'attente elle ouvre, pousse le flux sonore vers

l'avant ; en tant qu'attente de résolution, elle doit suggérer et faire ressentir à tout moment cette résolution ; or une résolution, par sa nature même, ferme, clôt. L'attente de réponse symétrique, pour se définir en tant que telle, doit faire ressentir la capacité du symétrique à clore, comme la dissonance doit faire ressentir sa capacité à se résoudre pour se définir en tant que conflit et engendrer l'attente de résolution. Pour créer l'attente, la résolution qui va rétablir l'équilibre, consonance ou symétrie, doit en même temps exister (en tant que potentialité et promesse) et ne pas exister (pour engendrer le besoin de réalisation de la promesse).

Dans la musique des classiques le déséquilibre ne se définit pas comme une aspiration indéfinie, mais uniquement par rapport à l'équilibre qu'il présuppose, vers lequel il tend et qu'il va atteindre. Il est le résultat de l'affrontement des forces contraires de la stabilité et de l'instabilité ; il est la simultanéité et le conditionnement réciproque d'une présence et d'une absence : la présence sonore du déséquilibre ne se définit et n'existe qu'en tant qu'absence d'équilibre ; cela présuppose la présence implicite, ressentie de cet équilibre comme réalité pas uniquement possible, mais impérieusement nécessaire et inéluctable. Résultat de la présence simultanée des forces complémentaires de la stabilité et de l'instabilité, l'attente de résolution signifie la tension de l'inachevé, de l'ouvert et du déséquilibré dans un contexte qui, à tout moment, promet et fait pressentir l'achevé, l'équilibré et le clos qui vont venir avec la résolution.

- c. Une symétrie parfaitement régulière (dans les limites où elle est possible dans le temps) se referme sur elle-même. Une symétrie de ce type ne pourrait pas se constituer en un rapport dynamique qui structure en même temps la micro et la macrostructure de tout un mouvement de sonate. Pour se constituer en tant que rapport dynamique, la symétrie doit éviter de se fermer, comporter donc *des éléments d'asymétrie*, être *irrégulière*. Pour créer la symétrie irrégulière, le style classique énonce d'abord la structure symétrique, crée le besoin de complémentarité, pour amener ensuite un complémentaire plus ou moins asymétrique qui ne ferme donc pas la symétrie ; celui-ci contient à la fois des éléments de complémentarité et des éléments qui dérangent la complémentarité, de façon à ne pas faire oublier le besoin et la promesse d'équilibre symétrique sans pour autant les satisfaire. C'est ainsi que la symétrie reste ouverte, l'attente de réponse symétrique non comblée demandant une suite. La symétrie de ce type est par conséquent mouvante, le besoin de complémentaire et la promesse d'équilibre sont transmis à ce qui suit.

Dans la symétrie mouvante utilisée dans la musique des classiques il n'y a pas d'axe de symétrie fixe (comme dans la symétrie-artifice d'écriture) par rapport auquel se

constitue la symétrie (disposition symétrique avant et après l'axe) ; il y a des esquisses d'axe qui se dessinent pour un instant à un niveau et promettent une symétrie qui, se révélant insuffisante, se défait pour se refaire immédiatement d'une manière différente à un autre niveau. Par conséquent, la symétrie dans le style classique est dynamique. Elle est une relation en action ; elle n'a plus rien d'un rangement statique de part et d'autre d'un axe fixe. La réexposition, qui fait réponse symétrique à l'exposition dans la forme sonate, apparaît non pas comme un retour du même qui clôt symétriquement la forme (comme le retour de la première partie dans l'aria da capo), mais comme la réalisation au niveau de l'ensemble de la promesse d'équilibre énoncée au début, et perpétuée (ajournée tout en étant réactualisée sans cesse) tout au long du trajet.

- d. L'attente de résolution est une force vectorielle puissante mais qui n'existe que pendant que la résolution, tout en étant insinuée, n'y est pas vraiment. C'est ce que nous avons nommé la nature double et contradictoire de l'attente de résolution. Pour entretenir l'attente de résolution qui est le moteur de la musique des classiques, l'irrégularité de la symétrie est mise au service de toute une stratégie d'ajournement de la résolution. Par le jeu des rapports sans cesse changeants entre résolutions et attentes de résolution : résolution (clôture) sur un plan, ouverture (attente) sur un autre, la musique peut se maintenir en mouvement en retardant l'accomplissement de la résolution complète tout en la promettant constamment. Prolonger l'attente signifie résoudre certaines attentes et en même temps en créer d'autres.

Les ressources d'une pareille stratégie s'épuiserait vite dans les conditions d'une attente unique ; la stratégie ne peut être efficace qu'à condition qu'une pluralité de forces existe, agissant sur plusieurs plans (métrique, rythmique, mélodique, harmonique, d'ordre formel), chacune produisant sa propre attente de résolution. C'est ainsi qu'au cœur des cadences internes (qui affirment un moment d'arrêt et, en principe, à un degré ou un autre, sur un plan ou un autre, la résolution de certaines tensions) il y a toujours des tensions restant à résoudre, qui demandent une suite et maintiennent vive l'attente de résolution. Le jeu entre résolutions partielles ou temporelles et tensions restantes ou recrées à tout moment engendre une combinaison instable d'équilibre et de déséquilibre, combinaison qui se défait à tout moment pour se refaire d'une manière différente. Nous appellerons *suspension* le prolongement de l'état d'attente de résolution ainsi obtenu. Issue de l'action simultanée des forces de l'instabilité et de la stabilité, et entretenue par le jeu entre des détente et tensions toujours autres, la suspension est oscillation, impossibilité de s'arrêter, de s'installer dans la stabilité ou dans l'instabilité (d'où le rythme nerveux de la succession des événements dans cette musique). En généralisant la symétrie, en la rendant irrégulière et mouvante par la présence d'éléments d'asymétrie, les classiques exacerbent l'attente de résolution, ils la

rendent chronique en prolongeant un état de déséquilibre versatile qui affirme l'équilibre sous-jacent tout en l'évitant, et relègue à l'ensemble le rôle de résolution de tous les conflits du parcours. Par la suspension, le besoin de résolution symétrique est utilisé comme un levier qui pousse le flux sonore vers l'avant, qui ne le laisse pas s'arrêter tant que tous les équilibres, sur tous les plans, ne se rencontrent pas au même moment dans une résolution plénière.

De par l'articulation, la netteté des séquences temporelles, la suspension se fait sentir (avec plus ou moins de force) à tout moment de clôture d'une séquence temporelle, et surtout (par la force des relations harmoniques) aux moments de cadence et d'arrêt. Si la cadence coïncide avec la résolution de certaines attentes, elle est aussi le moment d'exacerbation d'autres attentes de résolution, restées inassouvies au moment d'une conclusion (nous ne parlons pas ici des cadences conclusives d'un mouvement, encore moins de celles qui concluent le cycle de mouvements). Du conflit entre la force des attentes de résolution qui poussent la musique vers l'avant et celle des résolutions qui l'arrêtent naît la force de la suspension. La puissance de la suspension sera d'autant plus grande que les deux forces qui s'affrontent sont importantes et nettes. Par la suspension, les compositeurs classiques *dynamisent la symétrie*.

- e. Prolongée tout au long d'un mouvement, réactualisée et renouvelée à tout moment dans la suspension, l'attente de résolution ne sera vraiment comblée qu'à la fin, par l'équilibre de l'ensemble : c'est l'ensemble qui va résoudre les tensions en jeu et réaliser l'équilibre attendu. Par la résolution symétrique de toutes les tensions en jeu, la fin d'un mouvement dans la musique classique n'est pas une limite, elle est un *accomplissement*. Toutefois l'intérêt de la fin-accomplissement n'est pas la fin en soi, mais le chemin parcouru pour y parvenir : le rôle de la fin est celui de conclure l'équilibre de la totalité, d'accomplir l'unité du trajet ; or cet équilibre constitue la référence souterraine permanente, nécessaire pour que la musique puisse *avancer* de déséquilibre en déséquilibre. La raison d'être de la résolution en fin du mouvement n'est pas autre que d'avoir permis *l'évolution* du trajet vers elle. C'est ainsi que le trajet vers l'accomplissement de l'équilibre par l'ensemble apparaît comme un *développement nécessaire*, la potentialité incluse dans les données de départ, qui devient actualité.

5. Symétrie irrégulière généralisée et mouvement

Le mouvement est inscrit dans les données fondamentales du style, dans la nature même de l'attente de résolution qui est son moteur. Celle-ci ouvre vers l'avant, un

« avant » qui est l'accomplissement d'un équilibre promis et ajourné. Le mouvement dans la musique des classiques est un avancement vers l'équilibre à travers des déséquilibres toujours autres.

Ce mouvement est loin d'être simplement extensif et unidirectionnel ; son action, elle aussi, est loin d'être une addition de gestes qui hésitent dans la recherche d'un équilibre. Sous l'action de la symétrie, les séquences temporelles coagulent et forment des séquences supérieures. Selon le modèle des phrases réunies dans la période, tout conséquent qui ferme une symétrie implique dans ce jeu son antécédent ; il compose avec lui une unité nouvelle et, ce faisant, il le reconsidère : la résolution, en concluant, donne l'image synthétique de ce qu'elle vient de conclure. Dans un ensemble qui se constitue par l'action de la symétrie mouvante, au moment de sa conclusion, toute séquence temporelle se place dans le contexte du jeu entre équilibre et déséquilibre de ce qui l'a précédée et, ce faisant, change leur rapport de force. La symétrie irrégulière et généralisée de la fin du siècle agit concomitamment en deux sens contraires ; elle déclenche un double mouvement qui se transmet dans deux directions opposées : d'un côté, un mouvement expansif dû à l'attente de résolution exacerbée et rendue chronique qui ouvre impérieusement vers l'avant ; de l'autre côté, un mouvement rétroactif, dû à la force de coagulation de la réponse symétrique qui reconstruit à tout moment ce qui vient d'être exposé, reconsidère et synthétise des plages de plus en plus larges, jusqu'à l'ensemble. Le mouvement dans la musique des classiques n'est pas linéaire, il n'est pas dirigé uniquement vers l'avant, il ne se transmet pas exclusivement de proche en proche ; qui plus est, il n'est pas seulement suggestion d'une sensation, mais encore mouvement effectif dans la mesure où tout est perpétuellement structuré – déstructuré – restructuré.

L'exemple le plus commun en est le jeu d'équilibre des dimensions des phrases et des sections dont le grand maître fut Mozart : la mesure précédant l'entrée du deuxième thème dans la sonate en Do majeur K 545 se légitime par la phrase de trois mesures de la fin de l'exposition et, avec cela, rétablit l'équilibre des proportions entre les phrases, ainsi que celui de l'exposition en entier.

6. Conclusions

La double direction du mouvement produit par l'attente de résolution, résultant de la symétrie irrégulière, mélange de symétrie et d'asymétrie, a des conséquences importantes quant à l'ensemble et au processus de sa construction. Sous l'apparence du déroulement linéaire inévitable à un art du temps, le processus qui résulte d'un mouvement double qui reconsidère et synthétise en même temps qu'il avance, est une amplification, un

développement semblable à une *croissance*. Chaque moment de ce développement devient ainsi la conséquence de tout ce qui l'a précédé et pas uniquement du moment qui le précède immédiatement ; il devient aussi cause de tout ce qui s'ensuit et pas uniquement du moment suivant ; tout moment est ainsi lié à tous les autres dans l'accomplissement d'un destin commun qui est l'équilibre de l'ensemble. Ensemble et éléments autant qu'éléments entre eux seront ainsi étroitement et réciproquement dépendants. L'unité, la cohérence et la cohésion obtenues rappelleront à juste titre celles des *processus organiques*.