



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-01800485v2

HAL Id: hal-01800485

<https://hal.science/hal-01800485v2>

Preprint submitted on 30 Jun 2018 (v2), 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. Introduction

Les jeux de symétries sont bien connus en musique : dès les premières années d'étude on apprend le rapport antécédent/conséquent ; un peu plus tard, on étudie les formes qui jouent sur la symétrie : forme bipartite, aria da capo, forme sonate. Dans notre thèse de doctorat¹, nous avons tenté de déchiffrer la pensée temporelle qui s'exprime dans la musique des différentes époques. Pour le cas de la musique classique, nous avons analysé l'expression de cette pensée en mettant en évidence une construction de type organique dont le processus de croissance est triple :

- l'expansion du centre tonal ;
- le développement thématique ;
- l'accomplissement de la forme par l'action autant multiplicative que « coagulante » des jeux entre symétrie et asymétrie.

Cet article est la reprise et l'adaptation du chapitre de notre thèse concernant l'utilisation dans la musique classique de ce jeu entre symétrie et asymétrie. Quant aux règles de construction de la musique de cette période (conventionnellement située entre 1750 et 1820), nous nous sommes principalement basée sur les travaux de Charles Rosen².

2. Symétrie spatiale, symétrie temporelle

Dans l'espace, la symétrie signifie classiquement une disposition par rapport à un axe, un centre, ou un plan, donc se réfère à un espace structuré par rapport à un repère. Dans le temps, il est difficile de parler d'une symétrie stricte sur le même modèle ; la simultanéité qui permettrait de la saisir n'y est pas possible, et le décalage temporel modifie obligatoirement sa perception : ce serait comme si l'on regardait l'image symétrique d'un objet non de face, mais de biais. La musique, art du temps, a pourtant aussi recours à des jeux de symétrie : la rétrogradation, do-ré-mi qui devient mi-ré-do, par exemple, et l'inversion, do-ré-mi qui devient

¹ Duta E. (2003), *Temps, expérience du temps, en musique : aspects formels et temporels dans la musique du 18^e siècle*, thèse de doctorat en esthétique musicale, sous la direction de Ivanka Stoïanova, Université Paris 8.

² Rosen C. (1978), *Le style classique*, Paris : Gallimard, et Rosen C. (1993), *Formes sonates*, Actes sud.

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. Dans la musique, la symétrie-artifice d'écriture, conçue selon ce même modèle, présuppose, comme la symétrie en miroir, changement de sens et similitude ; quant à la symétrie audible, conçue selon le modèle du mouvement du corps, elle implique changement de sens et *ressemblance*, et *non similitude* des séquences temporelles. Le changement de sens entre deux séquences temporelles étant rendu par l'opposition entre déséquilibre et équilibre (l'antécédent ouvre, le conséquent ferme), il en résulte une différence entre les deux séquences, au moins en ce qui concerne les cadences. Le miroir est exclu, *dans la symétrie audible la présence (même minime) d'éléments d'asymétrie est inévitable* :



Pratiquement, dans une musique de danse (comme « Dansons la capucine »), le rapport de complémentarité entre deux « gestes musicaux », deux motifs ou deux phrases (ayant un contour saillant, avec un début et une 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 montrent 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 riche en possibilités que la cadence mélodique.

4. Symétrie et tonalité

Le rôle joué par les rapports harmoniques dans la musique tonale est bien connu : ce qui réunit deux séquences temporelles (qui présentent un certain degré de parenté mélodico-rythmique et de proportion) dans un rapport d'antécédent – conséquent, c'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), comme dans l'air de Figaro dans *Les Noces de Figaro* :

Non più an drai, far fa lo - ne a mo - ro - so,

tonique - dominante

not te e gior no d'inter no gi - ran - do.

dominante - tonique

Ou encore le jeu des cadences entre les phrases d'une même période, comme dans *l'Ode à la joie* de Beethoven :

Allegro moderato

1. Que la joie qui nous ap-pe-lle nous ac-cueille en sa clar-té
 2. Peu-ples des ci-tés loin-tai-nes qui ray-on-nent cha-que soir
 3. Si l'es-prit nous il-lu-mi-ne, par-lez nous à vo-tre tour;

5
 Que s'é-veil-le sous son ai-le l'al-lé-gresse et la beau-té.
 Sen-tez vous vos à-mes plei-nes D'un ar-dent et noble es-poir?
 Di-tes nous que tout che-mi-ne vers la paix et vers l'a-mour.

A un niveau supérieur, la symétrie peut exiger la résolution harmonique de toute une section reprise ainsi symétriquement (réexposition de la forme sonate, par exemple). Dans les deux cas, les rapports harmoniques jouent un rôle essentiel. Sans la « force gravitationnelle » (l'attraction de la tonique, ce besoin de toujours y revenir) 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 des phrases aux profils mélodiques et rythmiques apparemment différents, réalisant la symétrie la plus « asymétrique » qui soit envisageable (allusion à la symétrie plutôt que symétrie) surtout par le jeu harmonique et celui des proportions. Par exemple, dans sa sonate pour piano en do majeur KV 565 :

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.

5. La symétrie dynamisée par l'asymétrie

Récapitulons. La symétrie de la musique de danse (comportant par sa nature même, comme nous l'avons vu, un minimum d'asymétrie) 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 est reprise par les compositeurs classiques. Ils la modifient et la dynamisent. Pour ce faire :

- a) **Ils généralisent la symétrie**, en l'appliquant autant à la microstructure de l'œuvre qu'à sa macrostructure.
- b) Ils créent une **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 nommerons **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 ces points plus en détail.

a) Généralisation de la symétrie

Par la complémentarité, la symétrie a un effet « coagulant ». Deux séquences qui se suivraient sans se compléter réciproquement ne feraient que s'ajouter ; la symétrie rassemble les composants complémentaires de la relation en une unité nouvelle, supérieure, qui est plus que la somme de ses parties. De plus, la capacité à rassembler de la symétrie est extensible : elle peut agir aussi bien au niveau de la microstructure qu'au niveau de la macrostructure, 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 (réunir les deux motifs du thème de l'air de Figaro, par exemple, ou les trois sections de la forme sonate).

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 régissent souvent la microstructure. Or ni le rythme répétitif, ni la séquence harmonique ne se regroupent en des unités supérieures, ils ne font que se multiplier à la façon d'une figure géométrique, toujours la même, déplacée dans l'espace. Ce qui pour le Baroque était 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. A la différence de la musique du Baroque, celle des classiques utilise la symétrie de manière systématique, tel un principe de construction aussi bien au niveau de la microstructure que de la macrostructure.

b) L'attente de résolution symétrique

L'attente produite par la symétrie est plus complexe que celle due à l'inertie du mouvement de répétition. L'action de cette dernière induit l'attente d'une même chose éventuellement décalée (do-si-la, si-la-sol, la-sol-fa, etc.) ; pour réaliser la symétrie, l'action de l'inertie du mouvement doit être combinée 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. 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 c'est ce qui fait sa force : l'attente de réponse symétrique est autant inertie du mouvement que tension du déséquilibre. Ainsi, 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 acquiert 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, ces deux attentes sont intimement liées (dans l'exemple cité de l'air de Figaro, sans la complémentarité harmonique, le deuxième motif ne serait qu'une simple répétition décalée du premier).

En projetant vers l'avant l'image sonore d'une séquence temporelle donnée, l'inertie induit la 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 (déséquilibre/équilibre, dissonance/consonance). 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, clôt. L'attente de réponse symétrique, pour se définir en tant que telle, doit donc faire ressentir la capacité du symétrique à clore, tout 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 en 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 seulement 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 et le clos qui vont venir avec la résolution.

c) La symétrie irrégulière

Une symétrie régulière (dans les limites où elle est possible dans le temps) se referme sur elle-même. Elle ne pourrait 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, donc comporter des éléments d'**asymétrie**, être *irrégulière*. Pour ce faire, le style classique énonce d'abord le modèle d'une structure symétrique, crée le besoin de complémentarité, pour énoncer 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, comme dans le début de la sonate pour piano en do majeur KV 565 de Mozart, exemple cité précédemment. C'est ainsi que la symétrie reste ouverte, l'attente de réponse symétrique non comblée appelant 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) ; ce sont des esquisses d'axe qui se dessinent 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, dans ce style, la symétrie est dynamique. Elle est une relation en action ; elle n'a plus rien d'un arrangement 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 du Baroque), 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) La suspension ou l'attente chronique

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 en même temps qu'en créer d'autres.

Les ressources d'une telle stratégie s'épuisent 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 (jusqu'à la mesure 12 de la sonate en Do de Mozart, la seule attente vraiment satisfaite est la structure de 4 mesures des phrases). 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 attentes) il reste toujours des tensions 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, 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 point de jonction entre des séquences temporelles, 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) La résolution par l'ensemble

Minimes d'abord, les gestes qui se répondent, 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 qui vont fermer la symétrie. Une entité construite 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. 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 : c'est l'ensemble qui va résoudre les tensions en jeu et réaliser l'équilibre attendu. (Dans la première partie de la sonate en Do majeur KV 545 de Mozart, le premier thème de l'exposition de 12 mesures revient symétriquement dans la réexposition, cette fois-ci sous la forme équilibrée de 16 mesures. Il y a donc double « mise en symétrie » du premier thème : dans sa structure – 4+4+4+4 – et dans la forme sonate, par définition symétrique : exposition + développement + réexposition).

Par la résolution symétrique de toutes les tensions en jeu, la fin d'un mouvement dans la musique classique n'est pas une limite, mais 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 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 devenant actualité.

6. 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, le reconsidère : la résolution ne se contente pas de conclure, elle offre ainsi 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, elle 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 d'unification 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 englober le tout. 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 citée plus haut 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.

7. Conclusions

Dans la musique classique, l'asymétrie s'impose au cœur même de la symétrie. Les conséquences sur le processus qui régit la construction interne de l'œuvre en sont essentielles. Sous l'apparence du déroulement linéaire inévitable à un art du temps, un mouvement double reconsidère et synthétise en même temps qu'il avance. Tout moment de ce développement devient ainsi la conséquence de tout ce qui l'a précédé, et pas uniquement du moment immédiatement en amont. Tout moment devient aussi cause de tout ce qui s'ensuit et pas uniquement de l'instant suivant. Tout moment est ainsi lié à tous les autres pour

l'accomplissement d'un destin commun qui aboutit à l'équilibre de l'ensemble. Le processus en jeu est une amplification : ensemble et éléments, éléments entre eux, sont donc étroitement et réciproquement imbriqués. Unité, cohérence, cohésion ainsi obtenues rappellent à juste titre les *processus de croissance organique*.

Epilogue

Italo Calvino, *Le città invisibili* :

« Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.

- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: Perché mi parli delle pietre? E solo dell'arco che m'importa.

Polo risponde: - Senza pietre non c'è arco. »

Marco Polo décrit un pont, pierre après pierre.

- Mais laquelle des pierres est celle qui soutient le pont ? – demande Kublai Khan.

- Le pont n'est pas soutenu par telle ou telle pierre, - répond Marco, - mais par la ligne de l'arc formé par les pierres.

Kublai Khan garde le silence, pensif. Puis il reprend : - Pourquoi donc me parles-tu des pierres ? C'est uniquement l'arc qui m'intéresse.

Polo répond : - Sans pierres, il n'y a pas d'arc.