

LES SECRETS DE LA LANGUE ARABE QU'UNE MUSIQUE POURRAIT ENTREPRENDRE D'AVOUEUR.....

François Nicolas

(ENS, Paris)

Résumé

Logique musicale et logique de la langue arabe (*classique*) peuvent-elles s'entrelacer et résonner dans une œuvre musicale composite ? Pour examiner cela, une fois dégagés les grands principes organisant séparément l'une et l'autre, on tentera de rapprocher leur structure interne au moyen d'une petite formalisation logico-mathématique : celle de l'hexagone des contraires dégagé par Robert Blanché (1966). Cet examen suggère que discursivités musicale et « arabe » s'apparentent et se distinguent dans leurs manières respectives de mettre en œuvre la négation: comme altération (pour la première), comme constitution d'une singularité concrète via la double négation (pour la seconde).

ملخص

هل يمكن لمنطق الموسيقى و لمنطق اللغة العربية أن يتداخلا فيكون لهما صدى واحد في ابداع موسيقي مزيج ؟ لدراسة هذا الموضوع، سنحاول المضاهاة بين بنيتهما بواسطة عملية صورنة منطقية و رياضية بسيطة تفترض كأساس لها الكشف عن المبادئ العامة التي تنظم كل واحدة منهما على حدة : أي الشكل السداسي للتضاد الذي وضعه روبر بلانشي (1966). تقترح هذه الدراسة فكرة تشابه الاستدلالات الموسيقية و اللغوية العربية واختلافها في تنفيذ السلب: كإتلاف بالنسبة إلى الأولى، و كتكوين لجزئية عينية بواسطة السلب المزدوج بالنسبة إلى الثانية.

Abstract.

Can the logics of music and Classical Arabic intertwine and resound in a composite musical work? After separately presenting their main organisational principles, this article approaches their internal structure by way of a logico-mathematical formalisation: that of the hexagon of opposition developed by Robert Blanché (1966). This examination suggests that musical and Classical Arabic discursivities are related and distinguished in their respective manners of implementing negation. Negation is found in music as alteration, while in Arabic double negation constitutes a concrete singularity.

I. Problématique

Précision liminaire

« Arabe » nommera ici ce qui relève de la langue arabe <1> plus précisément de la grande langue littéraire, soigneusement écrite et proférée : celle de la poésie - des poètes antéislamiques (Labîd...) jusqu'aux poètes contemporains (Adonis...) – comme celle de la prose rythmée du Coran.

Il ne s'agit donc pas ici, sous le nom « arabe », de se référer *directement* aux peuples ou nations, cultures ou civilisations (bien ou mal) dites « arabes ». En particulier, nulle hypothèse ici d'« arabité »...

Deux orientations

« *La présentation des idées se différencie grandement suivant le système linguistique où elles se trouvent exprimées.* »

« *L'aspect qu'assume l'idée dans la langue arabe, ... la présentation de l'idée, particulière à la langue arabe...* »

« *...trouver dans la langue arabe une théorie sémantique de la musique.* »

Louis Massignon

1) Cette langue met en œuvre une manière spécifique d'exposer la pensée, un « mode de présentation des idées » (L. Massignon) qui lui est propre.

Il ne s'agit pas pour autant de faire ici l'hypothèse d'une « pensée arabe » <2>, d'une vision « arabe » du monde, d'un mode « arabe » de pensée ou d'un « arabisme » <3>: une manière de dire (la pensée) ne constitue pas, ipso facto, un mode de pensée. <4>

(1) "To say who the Arabs were, [...] there was a language called Arabic; and in it lay the test." (T. E. Lawrence) – cf. le célèbre hadith: « *Qui parle arabe est Arabe.* »

(2) Mohammed Arkoun

(3) « L'arabisme est une manière d'être » (Jacques Berque).

(4) « Aucun type de langue ne peut par lui-même et à lui seul ni favoriser ni empêcher l'activité de l'esprit. L'essor de la pensée est lié bien plus étroitement aux capacités des hommes, aux conditions générales de la culture, à l'organisation de la société qu'à la nature particulière de la langue. » (Émile Benveniste)

Il ne s'agit donc pas ici de réactiver quelque « orientalisme » : la langue arabe est une langue internationale offerte à l'humanité toute entière <5>, susceptible de parler de tout et de présenter (à sa manière) toute idée.

Bien sûr, un tel type de propriété n'est pas exclusif de la langue arabe : toute langue – ou groupe de langues – présente également les idées communes selon une modalité qui lui est spécifique, et chaque musicien pourrait tout aussi bien envisager de l'interroger.

Condition de possibilité d'une telle orientation

Conformément à l'idée que le langage est pour la pensée un espace de projection qui rétroagit sur la pensée qui la visite et s'y imprime (tout de même que l'être-là – ou apparaît - rétroagit sur l'être dont il procède), le langage n'est pas considéré ici comme configurant le transcendantal de toute pensée, ni comme étant la seule façon d'être de la pensée, voire sa matière même...

2) Cette manière propre à la langue arabe de présenter la pensée commune est susceptible d'intéresser spécifiquement le musicien, tant le musicien *artisan* (celui qui fait de la musique) que le musicien *pensif* (celui qui s'attache aussi à réfléchir la pensée musicale dans la langue vernaculaire).

Versant « Wagner »

Le musicien artisan peut envisager que cette langue arabe vienne féconder la musique contemporaine dans le cadre d'une *œuvre musicale composite* accueillant cette langue selon sa splendeur propre (ce point relance la problématique exposée par Wagner dans *Opéra et Drame*).

(5) Il s'agit donc de prolonger en musicien ce mouvement de pensée visant à « *délivrer la langue arabe de l'isolement où la relèquent tant de spécialistes* » (Jacques Berque, *Langages arabes au présent*)

Versant « Boulez »

Le musicien pensif peut envisager qu'une telle pratique mette au jour une compréhension musicienne de ce que *sémantique* peut vouloir dire pour la musique (ce point relance une problématique de Boulez dont la théorie avait buté, en 1963, sur un versant « sémantique » de la « syntaxe » sérielle, la réactivation boulezienne - à partir de la fin des années 70 - de la question thématique s'attaquant précisément à l'établissement d'une telle « sémantique » de la musique sérielle).

Trois hypothèses

Avançons trois points mettant en jeu la manière dont la langue arabe travaille la pensée qu'elle présente, trois spécificités de la langue arabe susceptibles d'intéresser directement le musicien.

Parataxe (ou juxtaposition)

La langue arabe tend à présenter discursivement la pensée en ajoutant ses composantes selon des césures non dissimulées, en les conjoignant selon un ordre discursif qui court-circuite le lien d'une coordination <6>, en assemblant « *des plans décalés ou biaisés* » (Jacques Berque)... Se tenant ainsi à distance de la médiation dialectique, du tiers terme, d'une « participation » faisant tuilage <7>, cette langue nous interroge : que veut dire (en particulier en musique) enchaîner discursivement ? Dans l'ordre propre du discours, que veut dire nouer sans lier, faire tenir ensemble et assembler sans coller ou agréger ? Qu'est-ce qu'un discours « étoilé » <8>, en réseau plutôt qu'unidimensionnellement ordonné selon une simple ligne ?

(6)Assez souvent, la coordination se fait par une particule tellement polyvalente qu'elle pointe qu'il y a coordination plutôt qu'elle ne spécifie exactement laquelle. Ainsi, par exemple, la particule *fa* peut, dans le Coran (voir M. Gloton), signifier selon les circonstances *or, car, donc, puis, alors, aussi, et, néanmoins, cependant, toutefois, ainsi, déjà, si, que, afin que, en sorte que, de peur que...*

(7) Voir, par exemple, le caractère peu prisé – selon Massignon – du syllogisme (pivotant sur sa proposition médiane). Louis Gardet en vient à distinguer une acclimatation de la langue arabe à une dialectique kierkegaardienne (par « discontinuités successives », « mouvement alternatif » fait de sauts et de ruptures – sorte, pourrait-on dire, de *synthèse disjonctive*) plutôt qu'à une dialectique hégélienne (synthèse à trois termes) ou qu'à une logique stoïcienne. Vaste et passionnante question...

(8)Le modèle se trouve, bien sûr, dans « l'étoilement » (*munajjam*) du discours coranique. André Boucourechliev parlerait sans doute ici d'*archipels*, et Theodor Adorno de *constellations*...

Unité des contraires et ambivalence

92

La langue arabe tend à présenter les choses du point de leur unité spécifique des contraires, en amont de leur division dialectique. À ce titre, voir l'importance des 'aDdâd, ces mots signifiants simultanément une chose et son contraire (on en recenserait plusieurs centaines) : récompenser/sanctionner, avouer/nier, augmenter/diminuer... (J. Berque parle ici de « *dissémies homophones* » et d'« *homonymie des opposés* »). Par exemple 'achHana, identifiant le déplacement de la lame dans le fourreau, dira *dégainer* aussi bien que *rengainer*. <9>

Saisir ainsi une chose du point où des contraires précis s'y indistinguent, c'est la saisir en *singularité* : nommer la chose revient à nommer la singulière unité des contraires dont elle relève, les orientations contradictoires originales qui s'y croisent. Présenter dans la langue le propre d'une chose, c'est nommer *son* clair-obscur spécifique. La langue arabe ce faisant nous interroge : qu'implique le fait qu'un discours donné (musical par exemple) passe par la pointe d'une ambiguïté précise plutôt que floue, par le chas d'une ambivalence soigneusement délimitée et non pas paresseusement nuageuse ? Et, à ce titre, que se joue-t-il de part et d'autre de ce seuil, lorsque la singularité laisse éclater sa propre division en deux composantes transverses <10> ?

Logique de l'exception

La langue arabe exhause volontiers un type singulier d'affirmation qui procède d'un « *Nul... sauf...* » <11>, soit l'exception comme procédant d'une double négation <12> venant raturer le rien <13>.

(9)Remarquons au passage la réduplication kirkegardienne qui vient ici sceller l'idée : le mot nommant la dissémie s'avère être lui-même dissémique puisque *Didd* (pluriel 'aDdâd) signifie aussi bien le *contraire* que le *pareil* !

(10)Voir le théorème de désingularisation d'Hironaka (1963)

(11)« *lâ... 'illâ...* » : voir exemplairement le « *Nul dieu sauf Dieu !* » de la déclaration de foi musulmane. Sur ce modèle, voir « *Nul brave sauf Ali et nulle épée sauf Zulfikar !* »

(12)Voir, par exemple, l'idée de *continuation* fréquemment abordée dans le Coran comme un « *ne pas cesser* ».

(13)C'est son côté mallarméen, judicieusement relevé par Salm Al-Kindy - les traces effacées du vaste campement déserté ont, il est vrai, une tout autre allure que la fleur absente sur le guéridon du salon haussmannien...

L'affirmation d'une telle exception (localement située mais, ipso facto, à portée globale) procède d'un mode prescriptif plutôt que descriptif, très différent de celui par lequel s'expose le constat d'une simple particularité (éventuellement susceptible de généralisation inductive). Ce faisant, la langue arabe interroge : qu'est-ce qu'affirmer et non pas constater ?, en quel sens toute affirmation procède-t-elle d'un point décidé plutôt qu'attesté ?, que veut dire affirmer localement une exception à ambition globale ?, comment l'affirmation d'une singularité manifeste-t-elle l'universel ? <14>

Ces spécificités convergeraient vers l'hypothèse de travail suivante : le mode, propre à la langue arabe, de présentation d'une idée commune exhausserait la concrétude de la singularité qui se trouve à l'œuvre dans toute idée véritable, rehausserait donc la figure de singularité concrète qui opère au principe de toute pensée effective, somme toute s'ordonnerait au principe suivant : « *Nul concret sauf singulier !* »

Remarque générale

Cette hypothèse se différencie de celle de Louis Massignon qui, pour sa part, privilégie dans la langue arabe une orientation de pensée transcendante <15> : la langue arabe concentrerait la capacité des langues sémitiques (hébreu, araméen, arabe...) d'accueillir la révélation d'une transcendance <16> et de présenter verbalement le paradoxe d'un point d'accès (selon la dynamique subjective d'un exil assujetti) à un inaccessible surplombant-englobant <17>.

(14)La portée universelle de toute singularité n'a guère à voir avec l'éventuelle généralisation d'une particularité...

(15)En tant que celle-ci se distingue des orientations de pensée *constructiviste* et *générique* (voir *L'être et l'évènement* d'Alain Badiou)

(16)D'où, par exemple, que « les mystiques musulmans rattachent les termes techniques qu'ils utilisent à l'usage courant constaté par les grammairiens arabes » (L. Massignon). Ainsi Quchayrî (XI^e siècle) transpose dans le détail les catégories techniques propres à la grammaire arabe (tripartition du discours en noms-verbos-particules, dérivation des noms, caractère sain ou déficient des racines, noms diptotes, flexion nominale, distinction détermination-indétermination, *mubtada* de la phrase nominale, apposition, accord de l'adjectif épithète, particules de coordination...) en une « grammaire des cœurs » constitutive de l'expérience mystique...

(17)Voir à ce sujet l'indication générale de Simone Weil : « À l'égard d'un ordre quelconque, un ordre supérieur, donc infiniment au-dessus, ne peut être représenté dans le premier que par un infiniment petit. »

Notre hypothèse conduit plutôt aux deux interrogations suivantes :

94

- Qu'en est-il d'un statut privilégié (tant en matière de lexique que de grammaire) de la double négation dans la langue arabe ?
- Qu'en est-il des résonances entre une telle unité dialectique des contraires au cœur de la langue arabe et le travail de l'inconscient ?

Une confrontation de ces deux hypothèses ouvrirait la difficile question de leur éventuelle compatibilité, ce qui suggérerait alors une discussion plus générale sur les statuts contrastés de ce que *singularité* et *dialectique* veulent dire d'une part dans l'orientation de pensée transcendante (si massivement constitutive de la pensée musulmane et si fortement épousée par Massignon), d'autre part dans une orientation de pensée plus générique <18>.

Enjeu : l' hypothèse de secrets de la langue arabe que la musique entreprendrait d'avouer...

« *Ce n'est pas parce qu'on l'avoue qu'un secret cesse d'être un secret* » (Lacan)

De ces spécificités, lesquelles sont susceptibles de féconder la pensée du musicien, tant artisan (dans sa conception d'une *œuvre musicale composite* accueillant la langue arabe) que pensif (dans sa réflexion sur une éventuelle dimension « sémantique » de la musique, celle-là même qui chatoie dans l'*œuvre musicale composite* sous forme d'une « signifiante » musicale attachée à son aura poétique propre < 19>) ? On avancera en ce point la fiction musicienne suivante : faisons comme si la langue arabe détenait des « secrets » dont la musique pourrait tirer puissance en l'avouant. Soit, somme toute, la reprise (variée) d'une vieille idée musicienne : que la musique accueille au cœur même

(18)En deux mots : l'orientation transcendante tend à configurer toute chose sur le modèle d'une « singularité », le concret de toute chose y tenant à la spécificité d'un croisement orthogonal entre une décision transcendante (et éternelle) et une matérialité immanente qui donne à tout être-là dans le temps la figure d'une immanence foudroyée. Une telle généralisation de la singularité (la singularité partout...) s'accorde alors à l'idée que, du point d'une stricte immanence, toute chose est impénétrable si bien que le miracle de l'existence en vient alors à se répandre partout. L'orientation générique qui architecture mon propos tend au contraire à circonscrire la singularité selon une figure événementielle d'exception, seule susceptible d'être porteuse d'une vérité universelle...

(19)soit l'aura comme fiction d'une sémantique musicale...

de son discours un discours littéraire et elle pourra capter à son profit les secrets de la langue ainsi mobilisée en l'avouant, « l'aveu » prenant alors la forme d'une puissance auratique proprement musicale, en tout point homologue à cette sémantique dont la musique se sait dépourvue.

Une telle œuvre musicale composite conçue comme *aveu musical d'un secret poétique* ne s'attachera nullement à déconstruire ou dévoiler les secrets avoués (il s'agit en l'occurrence de secrets intrinsèquement constitués et non pas extrinsèquement dissimulés : le secret relève du *séparé*²⁰ plutôt que du *caché*) mais bien plutôt à les intensifier en les faisant résonner de manières tant musicale que langagière.

Somme toute, mettre en œuvre une fécondation réciproque entre musique contemporaine et langue arabe impliquera de traiter parataxe, ambivalence et exception singularisante comme constitutifs de plis secrets intérieurs à cette langue que la musique s'attachera à faire jouer (sans les « repasser » et sans « lisser » la langue) et ce faisant à « nommer »²¹ selon ses procédures *sui generis*. En ce point, le génie propre de la langue arabe nous fait cadeau d'un de ces voisinages lexicographiques dont elle a le secret : le mot *taDmîn*, celui-là même qui pour Louis Gardet vient nommer une des facettes de la dialectique « kierkegaardienne » propre à la langue arabe, veut à la fois dire « modulation »²² et « sous-entendu ». Comment mieux suggérer que la logique musicale de modulation (par laquelle on peut comprendre une mélodie informée des rythmes et périodisations de la langue qu'elle chante²³) ouvre alors la possibilité qu'une signifiante musicale puisse désormais exister « sous-entendue » et qu'ainsi, moduler musicalement un texte puisse générer des sous-entendus « poétiques » et par là agrandir l'*œuvre musicale composite* d'une aura non musicale...

(20) Etymologiquement, *secret* renvoie à *séparé*. Il s'agit donc ici d'arrimer la musique à ce qui, de la langue arabe, est séparé d'elle-même (sans pour autant arrimer ce *séparé-secret* à quelque dynamique transcendante).

(21) « La musique, ce langage parfait qui peut tout nommer, n'étant point signe, dirait-on, mais le secret des choses, leur prière. » (A. Badiou)

(22) Au sens technique employé pour parler de *modulation d'amplitude* ou de *fréquence*...

(23) Ce qui est très exactement le cas de la mélodie infinie chez Wagner...

II. Formalisation de la logique musicale

Exposons maintenant rapidement ce que la logique musicale a de spécifique pour mieux examiner ensuite comment ces spécificités sont susceptibles d'entrer en resonances avec la logique discursive proprement « arabe ».

Trois principes

Pour aller droit aux points qui ici nous importent, posons que la logique du discours musical tourne autour de trois principes spécifiques, trois principes logiques venant contraposer les trois grands principes logiques d'Aristote :

1. Un *principe de différenciation* s'opposant au classique *principe d'identité* ($A=A$) : aucun terme n'est, posé deux fois, identique à lui-même si bien qu'en musique, répéter, c'est altérer.

$$A \neq A (')$$

2. Un *principe de négation contrainte* s'opposant au classique *principe de non-contradiction* ($\text{non}[A \text{ et non-}A]$) : tout objet musical posé doit se composer avec son contraire, c'est-à-dire se composer en devenir (avec sa propre altération).

$$A \rightarrow (A \text{ et non-}A = A')$$

3. Un *principe du tiers obligé* s'opposant au classique *principe du tiers exclu* ($A \text{ ou non-}A$) : tout terme musical posé doit se composer avec un autre terme qui est autre que la négation en devenir du premier, terme neutre puisqu'il n'est « ni l'un, ni l'autre ».

$$A \rightarrow (A \text{ et } B)$$

Ces trois principes configurent la composition musicale comme interaction minimale entre trois « objets » ou « moments » : un objet/moment premier (A), son altération (A') et un autre <24> objet/moment (B)

(24) B est autre plutôt qu'il n'est altéré (comme le sont A-A'-...). On dira aussi que B relève, pour A, d'une altérité *constituante* (donnée comme telle de manière exogène) quand A' relève, pour A, d'une altération *constituée* (par un processus endogène de variation).

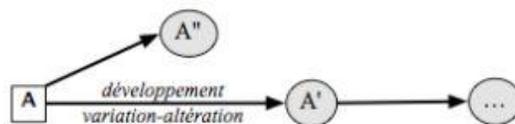
Formalisation

Formalisons cela ainsi.

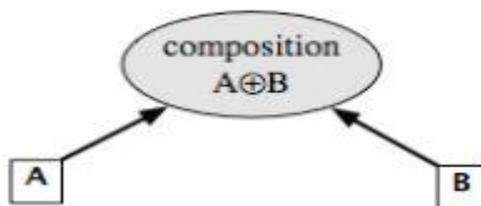
Le premier principe est un principe de contradiction entre identité et répétition : pour un objet musical donné, entre préserver son identité (à l'écart de toute altération) et le répéter, il faut choisir. Toute présentation musicale d'un objet se trouve ainsi captée dans l'alternative : le constituer en un hapax ou le répéter-varier-altérer.



Le second principe est un principe d'implication : cette présentation musicale qui ne se réduit pas à celle d'un hapax engage une composition (de ce qu'elle présente) entendue comme développement-variation (altération *constituée*) de ce qu'elle présente.



Le troisième principe est un principe de sommation : la présentation musicale engage une composition (de ce qu'elle présente) entendue comme sommation des deux termes d'une altérité *constituante* (celle de A et B).



Hexagones

Ces différentes composantes de la logique musicale peuvent être alors synthétisées dans le cadre de ce que Robert Blanché <25> a appelé l'hexagone logique des contraires.

Ceci va nous conduire à deux hexagones possibles : l'un synthétisant les rapports entre les différents types de *relations* musicales mises en œuvre au sein du développement ; l'autre synthétisant les rapports entre les différents types d'*objets* musicaux.

Rappel

La logique contemporaine distingue trois figures de la négation :

- la négation classique des contradictoires (inscrite en rouge dans l'hexagone) produisant l'alternative stricte de deux termes ne pouvant être simultanément ni vrais ni faux (soit : l'un doit être vrai et l'autre faux) ;
- la négation intuitionniste des contraires (inscrite en bleu) produisant l'incompatibilité de deux termes ne pouvant être simultanément vrais ;
- la négation paraconsistante des sub-contraires (inscrite en vert) produisant la coexistence de deux termes ne pouvant être simultanément faux.

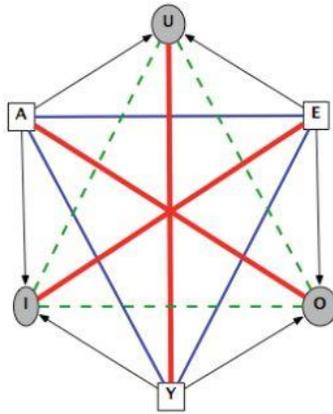
On parachève la présentation hexagonale au moyen de flèches (inscrites en noir) qui désignent des implications logiques.

Dans l'hexagone obtenu, les trois sortes de travail du négatif prennent deux formes :

- celle de produits ($A=I(x)U$, $E=O(x)U$, $Y=I(x)O$), dotés chacun d'un contradictoire et de deux contraires (dans le cas de $A=I(x)U$: le contradictoire $O=E(+)Y$ et les deux contraires $E=O(x)U$ et $Y=I(x)O$).

(25) Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts (Vrin, 1966)

- celle de sommes ($I=A(+)Y$, $O=E(+)Y$, $U=A(+)E$), dotées chacune d'un contradictoire et de deux subcontraires (dans le cas de $I=A(+)Y$: le contradictoire $E=O()U$ et les deux subcontraires $O=E(+)Y$ et $U=A(+)E$).



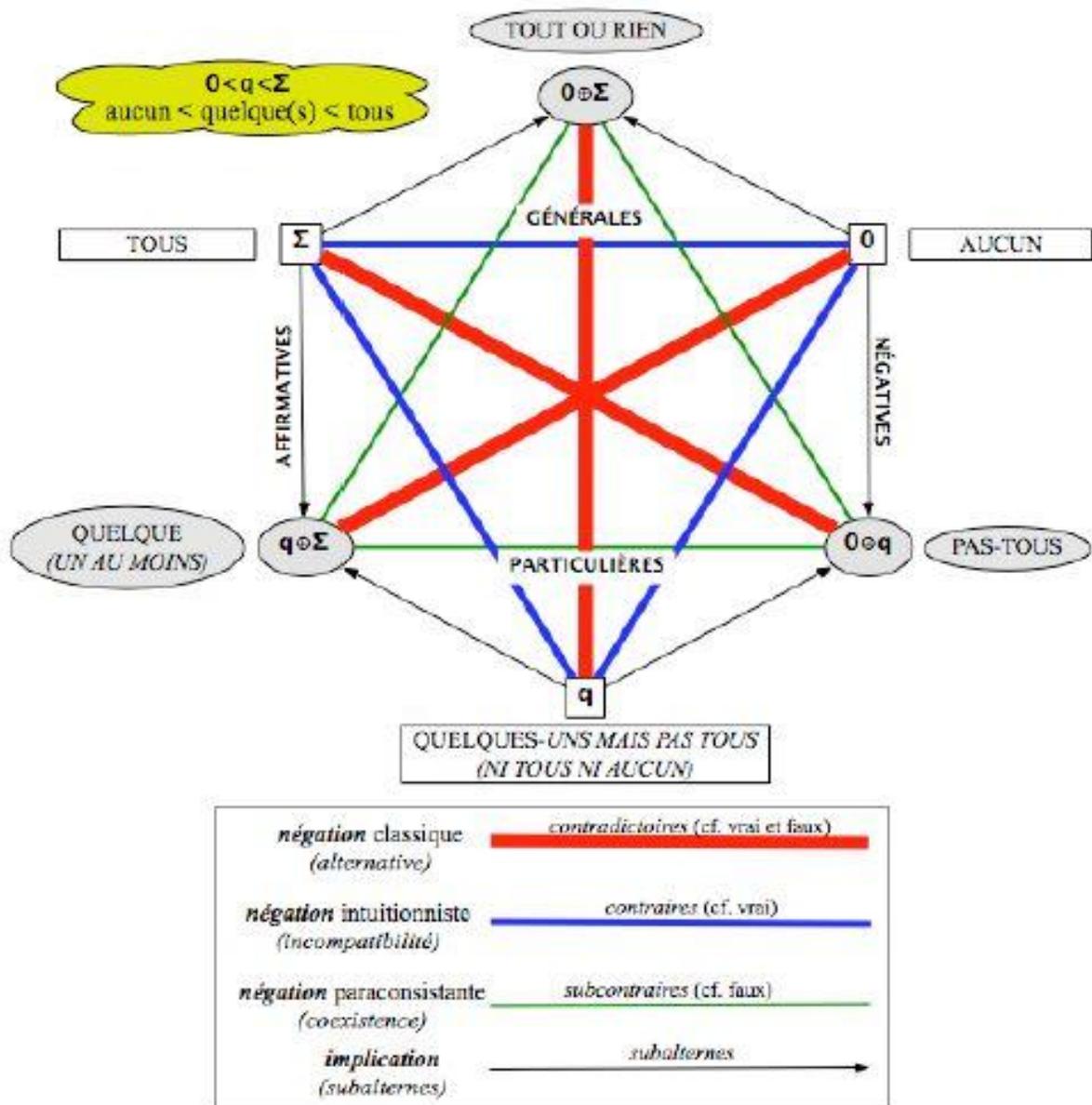
Remarque

Cet hexagone logique restitue homologiquement les trois formes de synthèse distinguées par Deleuze :

- l'implication logique entre deux sommets (par exemple $A \rightarrow I$) restitue la synthèse *connective* (celle d'un « donc »),
- les sommets ici inscrits en un carré blanc – ceux qu'on a appelés « produits » (par exemple $A=I(x)U$) – restituent la synthèse *conjonctive* (celle d'un « et »),
- et ceux des sommets ici inscrits en un ovale gris – qu'on a appelés « sommes » (par exemple $I=A(+)Y$) – et qui s'avèrent constituer des sommes « disjointes » restituent la synthèse *disjonctive* (celle d'un « ou » exclusif).

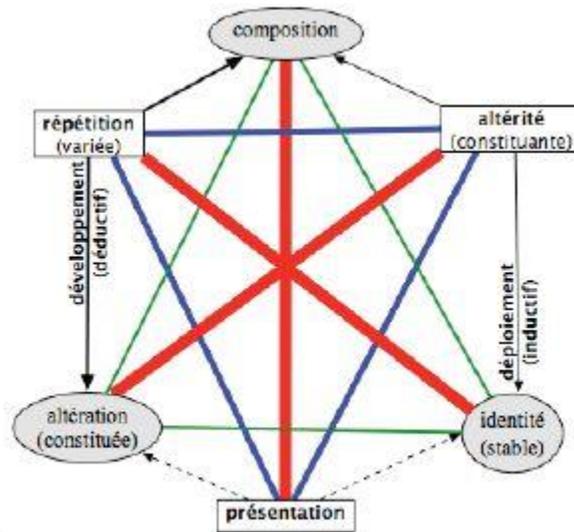
Sémantique possible

On peut associer un tel hexagone formel à différentes sémantiques. La plus immédiate est celle-ci (où les différentes sommes s'avèrent « disjointes ») :



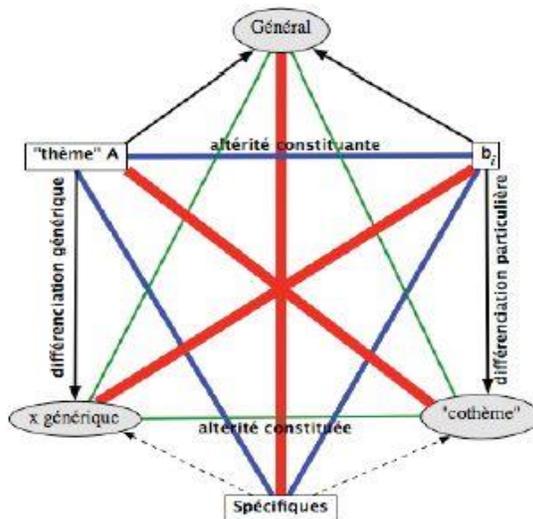
Hexagone des relations

Le rapport entre nos relations musicales (identité/répétition/altérité/altération) peut être alors configuré ainsi :



Hexagone des objets

On peut associer à l'hexagone précédent un hexagone présentant cette fois les « objets » musicaux concernés par ces relations : thème (à l'origine d'un développement) – cothèmes (à l'issue d'un déploiement) – objets génériques ou particuliers produits par variations différenciantes:



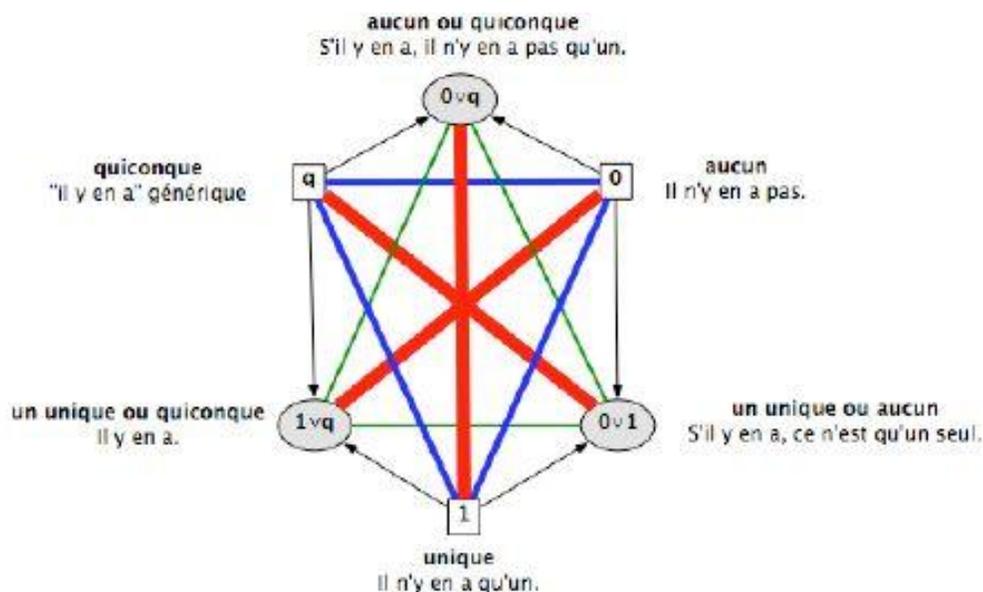
III. Formalisation de la logique « arabe » ?

Examinons comment ce que nous avons vu précédemment de la logique discursive spécifiquement « arabe » peut s'inscrire dans ce schème logique de l'hexagone. Comment formaliser, selon la même orientation générale, les trois composantes précédemment relevées en matière de discursivité arabe : la parataxe, le Didd(un) et l'hapax ? Pourrions-nous ainsi apparenter des hexagones logiques et envisager de les faire entrer en *raisonance* <26>?

Remarque préliminaire

Les éléments présentés plus haut en matière de « logique arabe » suggèrerait de travailler sur un hexagone articulante non plus les trois prédicats {aucun, quelque(s), tous} utilisés dans notre sémantique générale mais plutôt le triplet suivant : {aucun, un seul, quiconque}.

On obtiendrait alors l'hexagone suivant :



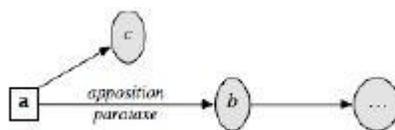
(26) Appelons *raisonance* une résonance entre raisons hétérogènes.

Peut-on, à partir de là, inscrire nos trois composantes {parataxe, *Didd*, hapax} dans un tel type d'hexagone ?

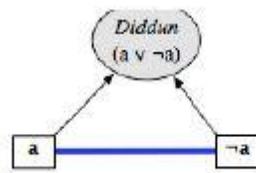
Formalisons pour cela chacune de ces composantes.

Formalisation

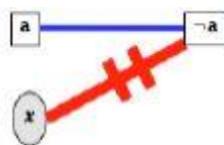
- La parataxe constitue un mode spécifique d'implication : par apposition de blocs (plutôt que d'éléments) en contraste mesuré (plutôt qu'en variation continue).



- Le *Didd(un)* constitue un mode singulier de sommation entre contraires qui fixe l'unité disjointe d'une alternative (le carrefour où se rassemble le partage entre *a* et *non-a*).

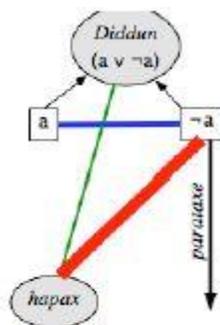


- L'hapax constitue un terme engendré par la négation contradictoire d'une négation contraire (on n'est pas condamné à non-a puisque *x* est l'unique exception à non-a).



Hexagone ?

Ces trois composantes peuvent être vues comme celles d'un hexagone qu'il conviendrait de compléter :



IV. Raisonances entre hexagones ?

Peut-on rapprocher nos deux logiques (musicale et arabe) au moyen de notre formalisation hexagonale ?

Rapports entre nos deux logiques

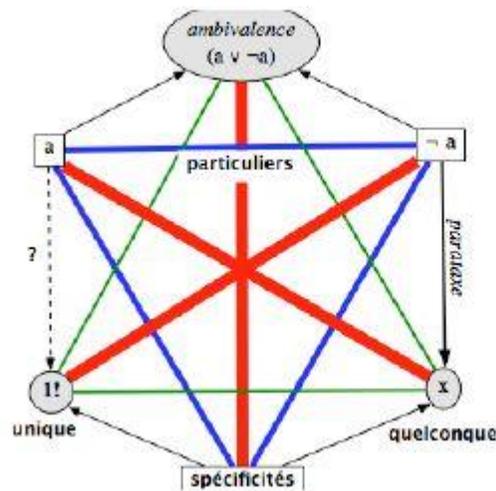
Le tableau suivant résume l'homologie des deux structures principales (musicale/arabe).

	MUSIQUE	ARABE
implications	altération <i>principe de négation</i> <i>contrainte</i>	parataxe
alternative des contradictoires	identité/répétition <i>principe de différenciation</i>	hapax (« Nul... sauf... »)
sommation de contraires	composition <i>principe du tiers obligé</i>	<i>Diddun</i>

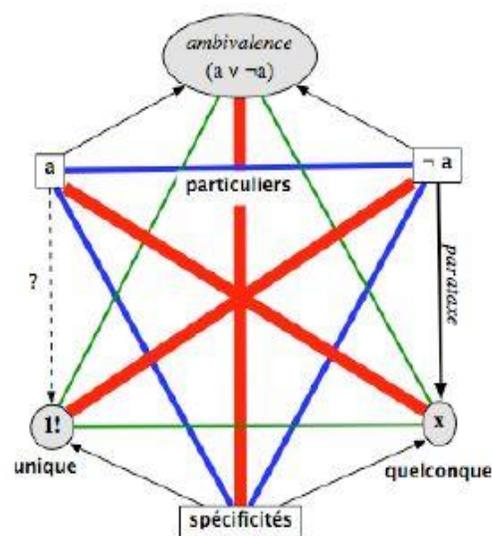
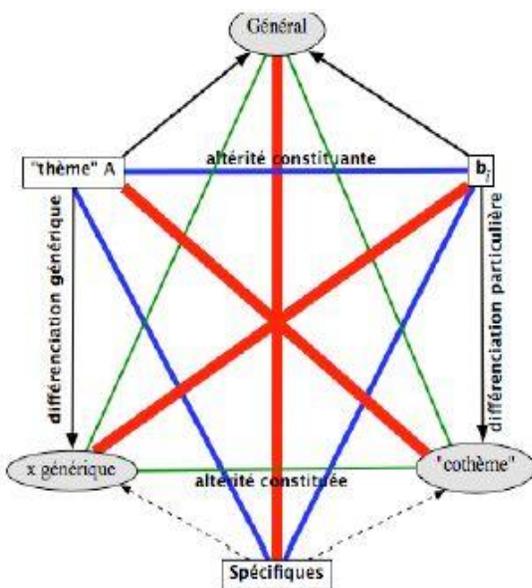
Ceci ouvre-t-il à une parenté logique formalisable selon notre principe hexagonal ?

Hexagone

Si l'on synthétise les différentes relations précédentes entre éléments discursifs proprement arabes, on peut envisager l'hexagone suivant :



Sa proximité avec l'hexagone musical qu'on a appelé « hexagone des objets » est suggestive :



Rendu en ce point, seule une recherche « compositionnelle » - impliquant la composition effective d'une œuvre musicale composite - serait susceptible de mettre au jour des *raisonances* réellement concrètes, celles qui précisément pourraient être au principe de ce type spécifique d'œuvre musicale composite qui entreprend d'avouer musicalement quelques secrets de la langue arabe.

On suspendra donc ici ce compte rendu d'une première étape de la recherche.