

Thèse Doctorale - Communication

Charlotte Lheureux, Architecte Assistante Chercheuse - UCL, loci TRN (1^{ère} année de recherche)

Du rythme esthétique, et symbolique

L'appréhension de l'espace-temps en musique et en architecture

Eclaté entre les disciplines et souvent vulgarisé comme « alternance de temps forts et de temps faibles », le rythme est devenu un outil privilégié de la musique, et de la dimension temporelle. L'évidence apparente d'une telle approche mérite néanmoins d'être remise en question, en particulier au sein de pratiques esthétiques récentes pour lesquelles les limites entre les domaines n'ont plus de pertinence véritable, autre que symbolique. L'analyse de formes hybrides (*Ambient Music*, Eno [1978-82]), *New Babylon*, Constant [1956-74] ou *Exodus*, Koolhaas [1972]) peut-elle permettre une autre compréhension du rythme, plus proche de sa définition historique?

C'est à cette question que veut répondre la thèse à travers une étude pragmatique de la musique, a priori temporelle, et de l'architecture, a priori spatiale. Trois moments simultanés constitueront le travail de recherche: la considération, eu égard au champ sémantique du rythme, des notions d'esthétique et de symbolique, d'espace et de temps, pour juger de leur pertinence au sein de l'étude ; l'interrogation de ces notions quant à leur signification pour les études de cas ; l'analyse systématique des œuvres sélectionnées dans tout ce couvre leur champ d'expression : représentation symbolique et perception esthétique, dispositif et production spatio-temporels.

Du rythme dans le langage

Très présent dans le vocabulaire courant, le rythme se définit pourtant difficilement par les mots, les gestes semblant souvent plus appropriés. Qu'appelle-t-on « rythme » aujourd'hui ? Le rythme correspond à toute une série de significations, dépendant du champ au sein duquel il est considéré. Qu'est-ce que le « rythme » aujourd'hui ? Le rythme multiplie les signifiés en tant que phénomène non isolable, le rythme étant toujours « de quelque chose ».

- Les origines étymologiques

Dans la philosophie présocratique, *ῥυσμός* correspond à ce qui pourrait être l'une des premières expressions linguistiques du rythme. *ῥυσμός* est l'abstraction de *ῥεῖν*, utilisé dans la formulation *Ἄπαντα ῥεῖ* « tout coule »¹. Cette idée d'un monde en mouvement perpétuel est expliquée par l'école atomiste², qui voit dans toute matière une mise en forme particulière de particules en mouvement. Ce mouvement produit une forme mobile³, *ῥυσμός*, par opposition à la forme fixe, *σκήμα*. Son rythme est celui d'un phénomène « fluant », d'une continuité entre les événements. Dans la philosophie grecque classique, *ῥυθμός* ajoute une valeur mathématique au rythme, sans pour autant rejeter les notions précédentes de « forme » et de « mouvement ». Le rythme devient un

¹ Héraclite [v. 476 – 480 av. J.-C.].

² Leucippe et Démocrite [v. 460-370 av. J.-C.].

³ « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » in *Problèmes de linguistique générale*, I, Benveniste, Emile, Paris, Gallimard, Tel, 1976[1966], chap. XXVII, p333.

phénomène structurant. Aristote le décrit notamment comme *arithmos kinèseos*⁴ « nombre du mouvement » ; Platon comme *kinèseos taxis*⁵ « ordre du mouvement ». Plus tard, la réinterprétation de ces écrits répandra l'idée d'un rythme simplement « mesure ». La métrique de la poésie, la mesure de la musique, la proportion de l'architecture, en constituent des réappropriations dans le savoir artistique. L'« alternance de temps forts et de temps faibles » en est la définition la plus courante, donnant à la musique, et au temps, le privilège du rythme.

- La reconsidération du concept

Mis en avant par des travaux en linguistique, l'appauvrissement sémantique du rythme va constituer une problématique récurrente à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, traversant l'ensemble des disciplines humaines⁶. Les *Problèmes de linguistique générale*⁷ initient cette remise en question. E. Benveniste y opère une déconstruction du concept dans le langage en revenant aux deux racines du mot : *rhein-* « fluer » et *-(th)mós* « manière ». Il s'intéresse plus particulièrement à la spécificité de la formation en *-(th)mós*, significative de la « modalité d'accomplissement » d'une action. « Modalité d'un accomplissement » qu'il posera comme seule définition légitime du rythme. A sa suite, H. Meschonnic⁸ approfondira la réflexion au sein du domaine poétique, portant plus loin l'opposition au *panrythmisme*, « tout est rythme », et évacuant toute contiguïté à la notion de mesure. Sa critique établit un rythme spécifique au langage et à son oralité. Elle développe un rythme non transposable, fondamentalement différent suivant ses domaines d'action.

Ces deux études ont une importance considérable dans la mise en évidence d'une problématique spécifique au concept de rythme. Leur intérêt exclusif à son aspect linguistique laisse malgré tout en suspens de nombreuses interrogations. Comment se manifeste la « manière particulière de fluer » dans une pratique concrète du rythme ?

Du rythme dans la pratique anthropologique

En explicitant le rythme par « la vérité de cette communication première avec le monde, en quoi consiste essentiellement l'*aisthesis* d'où l'esthétique tire son nom, la sensation dans laquelle le sentir s'articule au se mouvoir »⁹, H. Maldiney réaffirme, dans le domaine de la philosophie esthétique, une position tenue plus tôt par la discipline anthropologique.

- L'espace-temps esthétique

Dans *Le geste et la parole*¹⁰, A. Leroi-Gourhan soutient l'idée d'un fondement anthropologique du rythme, dont l'évolution serait parallèle à celle de l'esthétique. Une série de libérations du corps, dont les plus importantes passent par la marche et le geste non substantiel, décrit le cheminement

⁴ Aristote [384-322 av. J.-C.], *Physique*, Paris, Belles Lettres, Universités de France, 2002, 219b 2.

⁵ Platon [428-347 av. J.-C.], *Lois*, II, Paris, Belles Lettres, Universités de France, 1976, 665a.

⁶ *Ruthmos*, Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts, est particulièrement illustratif des enjeux interdisciplinaires introduit par le concept de rythmes, <http://www.rhuthmos.eu>, [2000].

⁷ Benveniste, Emile, *op.cit.*

⁸ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Poche, Verdier, 2009[1982].

⁹ Maldiney, Henri, *L'esthétique des rythmes*, in *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, Bib Cerf, 1994 [1973], p153.

¹⁰ Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui, 1965.

d'un rythme intériorisé à un rythme extérieur au corps, et d'une pratique quasi inconsciente à une pratique totalement réfléchie. En trouvant ses racines dans le corps sensori-moteur, l'esthétique redevient *aisthesis* (gr.an. *aisthánomai* « sentir ») : l'action de percevoir par les sens et par l'intellect. Selon Leroi-Gourhan, l'esthétique correspond à un besoin biologique de s'insérer dans l'espace et dans le temps. Elle est ce par quoi l'homme fabrique l'« enveloppe rythmique »¹¹ nécessaire à sa perception de l'espace et du temps. Cette approche de l'esthétique va au-delà de la définition superficielle de « distinction du Beau et du Laid »¹². Elle considère l'esthétique comme la possibilité qu'à l'homme de modifier son cadre spatio-temporel, la manifestation rythmique d'une manière d'être au monde. Le rythme y est créateur d'espaces, de temps, et de formes.

- L'espace-temps symbolique

L'esthétique de Leroi-Gourhan va progressivement se standardiser selon les pratiques, permettant l'identification à telle ou telle culture par le partage de valeurs communes. La codification des pratiques va s'accompagner d'une intellectualisation des sensations auditives ou visuelles, d'une normalisation des phénomènes spatiaux et temporels et d'une production réfléchie des formes et des rythmes. Leroi-Gourhan parle d'ailleurs de la « domestication de l'espace et du temps »¹³ comme d'une activité propre à l'homme, relevant de sa faculté de symbolisation. La séparation symbolique de l'espace et du temps, en se jouant sur le plan de l'intellect, reste néanmoins discutable dans la pratique. Aussi, l'uniformisation des disciplines va être remise en question au cours du 20^e siècle. De nombreux travaux vont bousculer le cadre spatio-temporel classique pour ré-initier la notion d'*aisthétique*, et l'art comme une occasion d'exercer, de matérialiser et de symboliser une expérience libre et productrice d'espace et de temps.

Si les représentations symboliques classiques ont longtemps conforté le rythme « mesure », qu'en est-il du rythme propre à des expérimentations esthétiques plus récentes, dont la pratique tend à annuler les limites conventionnelles ?

Du rythme dans la musique et dans l'architecture

Si la première activité esthétique confond l'espace et le temps dans le rythme percussif de la main, l'école classique différencie strictement les disciplines et les phénomènes, notamment sous la distinction « art du temps » / « art de l'espace ». Cette position semble toutefois dépassée aujourd'hui par la pratique. La musique, premier « art du temps », et l'architecture, premier « art de l'espace », constituent à ce titre un double terrain d'étude propice à la réévaluation de ces divisions établies par l'usage.

- Le rapport au corps

La musique et l'architecture, en enfermant l'homme « dans l'homme [...] dans ses actes et dans les productions de ses actes »¹⁴, sont deux arts particulièrement sensibles au corps perceptif. La musique, par sa capacité à nous traverser littéralement ; l'architecture, par sa capacité à nous englober comme un second corps. P. Klee distingue trois façons de percevoir le rythme : l'entendre,

¹¹ Leroi-Gourhan, André, *op.cit.*, p135

¹² Lalonde, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, Quadrige, 2010[1926], p302.

¹³ Leroi-Gourhan, André, *op.cit.*, p139

¹⁴ Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris, Gallimard, Poésie, 1970 [1921].

le voir et le faire¹⁵. En couvrant à elles seules les trois modes de perception du rythme, la musique et l'architecture mobilisent ce que N. Abraham appelle notre « conscience rythmisanter »¹⁶. En passant respectivement par l'oreille et par l'œil, la musique et l'architecture produisent du rythme auditif et du rythme visuel. La musique fait entendre du rythme, l'architecture fait voir du rythme. En ne s'appréhendant pas dans l'instantané mais uniquement dans la durée, la musique et l'architecture s'ouvrent au geste et à la production de rythme moteur. La musique et l'architecture sont prétextes à interroger le rythme dans sa dimension temporelle à travers sa dimension spatiale, et vice versa.

- Le rapport à la représentation

Musique et architecture se retrouvent autour de la notion d'*allographie*, tel que définie par N. Goodman¹⁷. Dans son étude des moyens de production de l'œuvre, l'auteur distingue l'art *autographique*, dont l'œuvre possède une instance unique, et l'art *allographique*, dont l'œuvre possède des instances multiples, dues à une exécution terminale éphémère et/ou dépassant les capacités d'un seul homme. La notation, en retenant les propriétés essentielles de l'œuvre *allographique*, et en se libérant des limites du temps et de l'individu, constitue en quelque sorte une « maximalisation » de l'œuvre. Cette analyse a fait l'objet de nombreuses critiques qui visent à nuancer, à problématiser, voir rejeter la distinction allo- / auto-. Goodman lui-même reste hésitant sur le classement de certaines formes d'art, dont celui de l'architecture. La notion de « système symbolique » (sous-entendu « mise en relation d'un schéma représentationnel et d'un domaine de concordance ») retient cependant une utilité certaine pour l'étude envisagée ici, tout en s'extrayant de la problématique complexe et restrictive que Goodman établit autour de la notation.

Si la représentation symbolique de l'œuvre constitue un lieu évident d'interrogation mutuelle entre musique et architecture, sa manipulation expérimentale au cours du 20^{ème} siècle peut-elle donner à voir un rythme propre à la « manière de fluer » de l'œuvre ?

Du rythme dans l'œuvre de B. Eno (Constant N.) et R. Koolhaas

Outre leur détournement de la notation classique, les travaux d'Eno et de Koolhaas se distinguent par la mise au point de processus continus et évolutifs, donnant privilège à la contingence, à la mutation ou encore à l'absorption de facteurs extérieurs. Particulièrement intéressante pour cette étude, la qualité « flottante » d'une partie de leurs œuvres, qualifiable de non structurée, voire de non rythmique, éprouve l'idée du rythme « mesure ».

- La spatialisation du temps chez B. Eno

Issu d'une école des Beaux-arts, Eno s'intéresse aux qualités plastiques du son. Il intervient d'abord dans l'enregistrement et le mixage grâce au synthétiseur et à la bande magnétique. Ces deux outils lui permettent de donner une certaine physicalité au son ; le synthétiseur en contrôlant tous ses paramètres, la bande magnétique en proposant une matière à manipuler directement. L'ambition de ces premiers travaux est de transformer une chose « fuyante » en une chose qui dure et qui se

¹⁵ Klee, Paul, *Ecrits sur l'art*, t1 : *La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980, p267.

¹⁶ Abraham, Nicolas, *Rythmes, De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.

¹⁷ Goodman, Nelson, *Langage de l'art*, Paris, Hachette Littérature, Pluriel, 1990 [1968].

manipule : « The important thing about tape is that it transforms something that existed in time and wasn't durable in something that exists in space and is durable and malleable. »¹⁸.

Eno introduit les concepts de *System Music*, *Generative Music* et *Ambient Music* pour référer à ses procédés créatifs. *System Music* réfère à un système générateur de pièces musicales basées sur des continuums sonores évoluant sur de longues périodes : les *Generative music*. L'*Ambient Music*, obtenue elle aussi à partir de ces systèmes, insiste sur la mise en place d'une atmosphère sonore. Elle vise à stimuler l'environnement dans lequel elle est écoutée en l'intégrant au procédé et à la production musicale. Afin d'éveiller l'intérêt de l'auditeur, sans modifier brusquement son humeur, ces morceaux opèrent par boucles, jamais répétées à l'identique mais fortement similaires d'une occurrence à l'autre. L'affirmation d'Eno « Repetition is a form of change » explicite cette idée.

*Decay And Delay*¹⁹ constitue l'un des premiers systèmes mis au point par Eno dans la manipulation du son par bande magnétique. Le système nécessite trois magnétophones (A, B et C), à distance libre les uns des autres, et reliés entre eux par une bande magnétique mise en boucle. A et B enregistrent sur deux pistes différentes un son émis à un instant donné ; C diffuse les deux pistes simultanément. Le son diffusé par C est à nouveau enregistré par A et B, puis rediffusé par C, et ainsi de suite. Le délai entre l'enregistrement et la diffusion dépend des distances relatives entre les magnétophones, et de la vitesse de déroulement des bandes. La matière sonore est chaque fois un peu plus altérée, que ce soit par la qualité du matériel, l'acoustique de la pièce, l'introduction de bruits parasites, etc.

Tape delay (ou *Frippertronics*) est un autre système par bandes magnétiques, mis au point avec R. Fripp et utilisé sur leur album commun *No Pussyfooting*²⁰. Ce système requiert l'utilisation de deux magnétophones conjoints. Une courte phrase musicale est jouée par un synthétiseur et envoyé vers le premier magnétophone. Celui-ci diffuse la phrase, en même temps qu'il l'enregistre pour la renvoyer vers le second magnétophone. A son tour, celui-ci lit la phrase, dont il peut varier le tempo, et la renvoie au premier magnétophone pour une nouvelle diffusion. Le décalage à la première émission dépend du déroulement relatif des bandes, et de la distance entre les deux magnétophones. Ce système, qui sera réexploité dans *Discreet Music*²¹, rend clairement visible le trajet effectué par le son lors de l'exécution de la pièce musicale.

La série *Ambient* #²² approfondit encore ce système avec l'ambition de créer des environnements sensoriels. Ces environnements sont générés au travers de nappes sonores reprises en boucle et se couvrant les unes les autres. Les effets perceptifs, spécifiques à chaque album, sont basés sur ce continuum, relégué à l'arrière-plan dans les compositions classiques. Sa mise en avant ici empêche la focalisation sur une mélodie (inexistante) et suscite une sensation de vide, d'espace laissé par un objet absent. La matière sonore, « perméable », peut alors s'étendre et se confondre à tout ce qui constitue son contexte d'écoute : les bruits, les lumières, les couleurs, etc.

¹⁸ Eno, Brian, interview Video West, D. Gallant, Synopsis Video 1980's, San Francisco KQED show, 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=Rm36ZxJboUI&index=7&list=RDZxDdZ3vRZwc>, mise en ligne 04/2008.

¹⁹ Eno, Brian, *Decay And Delay* in *Clare Market Review*, été 1968.

²⁰ Eno, Brian & Fripp, Robert, *No Pussyfooting*, Face 1 : *The Heavenly Music Corporation* (20:55) & Face 2 : *Swastika Girls* (18:43), 1973.

²¹ Eno, Brian, Face 1 : *Discreet Music* (30:35), 1975.

²² Eno, Brian, *Ambient 1 : Music for Airports* [1978], *Ambient 2 : The Plateaux of Mirror* (avec Harold Budd) [1980], *Ambient 3 : Day of Radiance* (de Laraaji)[1980] & *Ambient 4 : On Land* [1982].

L'Ambient Music est une musique pluridimensionnelle à double titre : l'exécution de l'œuvre montre un lien évident entre la dimension spatiale du dispositif sonore et la dimension temporelle de l'évènement sonore ; l'expérimentation de l'œuvre vise une immixtion totale entre l'ambiance sonore de l'œuvre et le contexte d'écoute. L'impression est celle du statisme : aucun mouvement musical n'est conduit ; et de la répétition : le procédé tourne en boucle. Mais la pièce n'est pourtant ni statique : les durées sont évolutives et les accidents permis ; ni répétitive : chaque nouvelle occurrence est légèrement différente de la précédente. Il n'existe pas de partition classique pour ce genre de pièces, symbolisées par le diagramme opérationnel mis au point par Eno pour répondre techniquement à la forme musicale visée : celle de la continuité.

- La temporalisation de l'espace chez R. Koolhaas

L'influence des premières expériences professionnelles de Koolhaas (le journalisme et le cinéma) sur son travail à venir semble évidente. Le journalisme stimule sa volonté de créer des événements : « the intensification of reality ; starting point: an uncompromising acceptance of reality »²³. Le cinéma le familiarise au travail du montage et de la scénarisation. La façon dont des événements peuvent s'interconnecter intéresse particulièrement Koolhaas : « you are considering episodes, and you have to construct the episodes in a way that is interesting and makes sense or is mysterious ». Cette approche s'exprime dans son exercice de l'architecture à travers l'idée de faire d'une chose fixe et solide, une chose transitoire, en mouvement et circonstancielle.

*Exodus, or the voluntary prisoners*²⁴ est le projet universitaire remis par R. Koolhaas, M. Vreindorp, E. et Z. Zenghelis à l'*Architectural Association*. Pour expliquer ce projet, il convient de faire un détour par le *New Babylon*²⁵ de l'artiste situationniste Constant N., auquel *Exodus* fait directement référence. *New Babylon* est la vision utopique d'un nouvel urbanisme, dans laquelle la ville se construit à partir des désirs de ses habitants. Le mouvement permanent de la population crée une autre façon d'habiter le territoire. Il n'y existe ni calendrier ni attachement géographique pour restreindre la mobilité des hommes. La forme d'un lieu n'est pas définie par ses limites construites mais par les événements qui s'y déroulent. L'espace est social, et se condense dans l'action : « In New Babylon, social space is social spatiality. Space as a psychic dimension (abstract space) cannot be separated from the space of action (concrete space). »²⁶ *New Babylon*, jamais réalisée, existe sous forme de textes, de maquettes, de collages, de graphiques et de plans.

Exodus est un projet visionnaire, basé sur un postulat narratif : la séparation d'une ville entre un bon côté et un mauvais côté. Les habitants du mauvais côté migrant en masse vers le bon côté, un mur est construit autour du premier afin d'éviter la désertification du second. Le mur est proposé comme producteur potentiel d'architecture. Ses conséquences, a priori néfastes (diviser, délimiter, exclure), sont considérées en tant que stratagèmes architecturaux. *Exodus* est une fiction architecturale, une nouvelle perception de la réalité, interrogatrice du statut symbolique de l'architecture. Sa fabrication

²³ Koolhaas, Rem, interview by Jeremy Alain Siegel, Melissa Constantine, Matt Eshleman, and Steven Zambrano Cascante, <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=18>.

²⁴ Koolhaas, Rem, Vreindorp, Madelon, Zenghelis, Elia Zenghelis & Zenghelis, Zoe, *Architectural Association thesis*, 1972.

²⁵ Nieuwenhuys, Constant Anton, *New Babylon*, Projet utopique d'urbanisme, 1956-1974.

²⁶ Nieuwenhuys, Constant, *New Babylon*, catalogue de l'exposition *Haags Gemeentemuseum*, The Hague, 1974.

ne recourt ni à des modèles ni à l'application de règles de composition. De l'extérieur, l'architecture apparaît à travers un « ordre de bâtiments austères »²⁷. De l'intérieur, pour ceux qui sont sous son « emprise », elle apparaît comme un flot continu de « fureur ornementale et de délire décoratif », une « overdose de symboles ». Il s'agit d'une architecture de l'hédonisme, conçue à partir des « activités de la collectivité » et « satisfaisante des désirs individuels ».

Exodus existe sous forme d'un texte et de dix-huit dessins, aquarelles et collages. Le texte (ou scénario) détaille les différents secteurs d'*Exodus* les uns après les autres. L'architecture y est très peu décrite en tant que construction matérielle, l'énoncé privilégie la conjecture autour de tout ce qu'elle rend possible. Les planches graphiques constituent une sorte de story-board dont le contenu dense illustre le potentiel énorme d'un projet basé sur l'imprévisibilité. On y devine un espace fluctuant, impossible à décrire puisque jamais le même. Le temps est omniprésent mais jamais imposé aux acteurs du projet : l'architecture « produit ses propres successeurs » en même temps que ses successeurs la produisent. En privilégiant telle ou telle activité, l'architecture influence néanmoins un certain mode de temporalité jusqu'à parfois le nier (les *Allotments* sont par exemple des cellules individuelles dans lesquelles le temps est supprimé au travers d'une isolation spatiale).

En annulant les acteurs de premier plan (la mélodie chez Eno, la figure de la façade chez Constant et Koolhaas), ces travaux mettent en avant le rythme, et tout particulièrement l'idée de « continuum d'intensité », développée par G. Deleuze et F. Guattari²⁸. Dans le cas de la musique comme dans celui de l'architecture, on assiste à la construction rythmique d'un territoire par le mouvement. L'expérience résultante est celle d'une esthétique fluctuante, dont le pendant symbolique constitue le seul critère fixe : la représentation de son mode d'action est essentielle à une œuvre qui se forme selon une variation continue.

De là, l'hypothèse que ces œuvres sont essentiellement rythmiques : leur forme est *ῥυσμός*, « mobile ». Le rythme y est rendu à ses valeurs dynamique et souple, mettant à mal la définition classique du rythme, « alternance de temps forts et de temps faible ». Mais peut-on décrire du rythme au travers de phénomènes continus (voire quasiment lisses), en évolution lente et non prédéterminée ? Une étude de l'esthétique développée chez Eno, Constant ou Koolhaas peut-elle donner consistante à la « manière particulière de fluer » du *ῥυσμός* ? Les approches respectivement « spatialisante » et « temporalisante » de la musique et de l'architecture, particulièrement significatives dans la symbolique des œuvres, constituent-elles des mises en pratique de la proposition théorique de Benveniste ?

²⁷ Toutes les expressions entre « » sont tirées du texte introductif au projet, rédigé par ses auteurs.

²⁸ « Maintenant c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer. » Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Milles Plateaux, t2 : Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Critique, 1980, p385.