

ARCHITECTURE.S DU **RYTHME**
& S D'ARCHITECTURE

entre la critique étymologique et l'analyse esthétique, la construction
d'une définition empirique du rythme à travers la représentation du
corps au sein de l'environnement bâti

Auteure : Charlotte Lheureux (LOCI TRN, UCLouvain)

Institut : Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale,
d'urbanisme LOCI, Université catholique de Louvain (UCLouvain)

Promoteur de thèse : David Vanderburgh (LOCI, UCLouvain)

Comité d'accompagnement : Philippe Guisgand (CEAC, Université de
Lille), Pierre Sauvanet (CLARE, Université Bordeaux Montaigne),
Quentin Wilbaux (LOCI, UCLouvain), Brigitte van Wymeersch
(FIAL/CERMUS, UCLouvain)

Membre invitée du jury : Chris Younes (GERPHAU EA 7486 ,ESA)

PLAN

Introduction

.1 A l'avant de la recherche

.2 Le corps de la recherche

.3 Trois approches de la recherche

.3.1 Etymologie du rythme (E1)

.3.2 Esthétique du rythme (E2)

.3.3 Empirie du rythme (E3)

1

Étymologie du rythme

1.1 Critiquer

1.1.1 Trois mots et trois définitions

< mouvement régulier des flots > < tout coule > < d'abord opposés,
puis accordés >

1.1.2 L'incapacité du langage

< tout ce qui passe > < ne coule point ni ne passe > < conceptualiser
le continu >

1.1.3 La mesure avant le rythme

< ordre du mouvement > < une certaine disposition > < structure
périodique en mouvement >

1.2 Abandonner

1.2.1 *Contre* la mesure

< mouvement de la mer > < quelque chose passe > < horizon
d'expérience >

1.2.2 Les sens du rythme

< fragmentée, ouverte, indéfinie > < une seule transformation > < un
ressourcement mutuel >

1.2.3 La corp-oralité du sujet

< entre les choses et les mots > < un mal atroce > < une même
expérience du corps >

1.3 Ouvrir

1.3.1 L'esthétique double

< conflit du clos et de l'ouvert > < extérioriser l'intériorité > < de
l'avoir et de l'être >

1.3.2 L'évènement-avènement

< ouverture de l'espace > < instants critiques > < être au monde >

1.3.3 Entre le *Vide* et le *Rien*

< liés par la coupure > < l'un l'autre par-delà eux-mêmes > < articuler
l'écart >

[Topo]

1 Étymologie du rythme (bis)

1.4 Ouvrir

1.4.1 Le plein de vide

< pénétrer dehors dedans > < un moment crucial > < sans quoi il ne
peut y avoir >

1.4.2 Les corps maîtrisés

< un lieu d'être > < point de vue sur le monde > < directions de
sens >

1.4.3 L'espace-mouvement

< miroir de notre corps > < sens de fluidité > < architecture vivante >

1.5 Abandonner

1.5.1 Les espaces de l'homme

< un prolongement exaltant > < être au monde > < *experienced it* >

1.5.2 L'espace psychologique

< flexibilité mentale > < le lieu et le parcours > < contre-
mouvement >

1.5.3 L'espace physique

< l'axe vertical > < l'environnement concret de l'action > < autour de
la vie >

1.6 Critiquer

1.6.1 La double étymologie

< aussi bien Nombre que Rythme > < périodicité perçue > < cadencé ou non >

1.6.2 La récurrence des formes

< se reproduire en soi > < heureux aspect des proportions > < la sensation d'un mouvement >

1.6.3 Le corps au tournant

< réactions psychophysiques > < continuité de l'impression > < vers l'avant >

[Topo]

2

Esthétique du rythme

2.1 Situer

< *to go together* > < quelque chose d'imperceptible > < *sound like myself* > < en notre corps > < *a magic number* > < une architecture mouvante > < *reverberate and shake* > < *beyond the immediate relationship* > < *how it may be perceived* > < sans qu'il ne s'arrête jamais > < *in my body* > < *heartbeat... breathing... walking* >

2.2 Faire

2.2.1 *Drumming* (Reich 1971)

< *building-up* > < *phase shifting* > < *underlying resultant pattern* >
< *building-up, phase shifting & underlying resultant pattern* >

2.2.2 *Drumming* (Keersmaeker 1998)

< *building-up* > < *phase shifting* > < *underlying resultant pattern* >
< *building-up, phase shifting & underlying resultant pattern* >

2.3 Sentir

[Topo]

2 Esthétique du rythme (bis)

2.4 Sentir

2.5 Faire

2.5.1 *Sonsbeekpaviljoen* (van Eyck 2006[1966])

< *inbetween, shifting center, relativity, etc.* >

2.5.2 *Speelplaatsen* (van Eyck 1948-1978)

< *inbetween, shifting center, relativity, etc.* >

2.6 Situer

< étranger au cours ordinaire > < *a network of focal points* > < ce qui recommence le mieux > < *to include* > < *between outer and inner reality* > < *the equilibration of the plural* > < la dualité des mots > < *reconcile conflicting polarities* > < *breathes in and out* > < *whole is part and part is whole* > < *extremes in equilibrium* > < *what happens inside* >

[Topo]

3 Empirie du rythme

3.1 Architecture.s du rythme

3.1.1 Entre la multiplicité des définitions

3.1.2 et la rareté des études

3.1.3 l'élaboration d'une forme originale

3.2 Rythmes d'architecture

3.1.1 Entre dédoublement

3.1.2 et dualisme des corps

3.1.3 l'expérience du rythme

3.3 Entre architecture.s du rythme et rythmes d'architecture

3.1.1 Décrire la vague

3.1.2 Représenter le corps

Conclusion

.4 La recherche en trois approches

.4.1 Etymologie du rythme (E1)

.4.2 Esthétique du rythme (E2)

.4.3 Empirie du rythme (E3)

.5 La recherche au corps

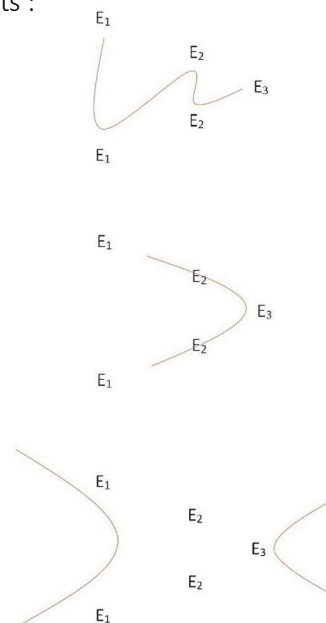
.6 La recherche, et après ?

Bibliographie

Iconographie

Entre son ouverture et sa conclusion, la thèse se découpe en trois approches, chacune divisée en deux volets. Ces trois approches sont dénommées étymologique ($E_{1(bis)}$), esthétique ($E_{2(bis)}$) et empirique (E_3). E_1 apparaît comme la plus “généraliste”, en réunissant des études publiées au sein de différents domaines. E_2 resserre le champ autour de l’analyse de travaux artistiques ciblés. E_3 articule les précédentes autour d’une nouvelle manière de représenter la problématique. Bien que des connexions soient pensées entre elles, lesdites approches ont été écrites indépendamment, et pourront être lues selon différents mouvements :

- un mouvement de resserrement, du plus général des discours théoriques au plus particulier de l’expérimentation pratique ;
- un mouvement de rebond contre la réalité du corps, qui se nourrit de discours abstraits et veut les nourrir en retour ;
- un double mouvement d’ouverture à partir de quelques études de cas, entre la collection des connaissances établies et la construction d’une manière originale de visualiser la problématique ;
- et tout autre mouvement imaginable.



Simultanément à ces mouvements, deux niveaux de lecture sont proposés : le mot à mot, le plus approfondi, et les passages en gras, pour un parcours plus direct à travers les idées principales, dans lequel embarquer et débarquer librement. Au lecteur de donner son rythme à la thèse.

► Introduction

Writing about music is like dancing about architecture.

1

Ecrire sur la musique comme danser sur l'architecture... Cette drôle d'idée ferait l'une de ses premières apparitions dans la revue *Time Barrier Express*, dont le numéro de septembre-octobre 1979 contient un portrait du groupe de soul Sam & Dave par Gary Sperrazza². Le journaliste y décrit un rapport particulier entre les membres du duo, quelque chose de si naturel à l'écoute qu'il est impossible de le retranscrire sur le papier. Car effectivement, « *writing about music is, as Martin Mull put it, like dancing about architecture* ». Sperrazza

¹ « Ecrire sur la musique revient à danser sur l'architecture. » (Traduction de l'auteure)

La citation est attribuée à divers auteurs, parmi lesquels les comédiens Martin Mull ou Steve Martin, les musiciens Elvis Costello, Laurie Anderson, Thelonus Monk, Miles Davis ou Frank Zappa.

² Pour une enquête retraçant les origines de la citation, qui remonteraient à 1918, voir l'article du Quote Investigator, *Writing About Music is Like Dancing About Architecture. Laurie Anderson? Steve Martin? Frank Zappa? Martin Mull? Elvis Costello? Thelonus Monk?*, posté le 08.11.2010, [en ligne] <https://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>

compare la difficulté d'écrire sur la musique à celle de danser sur l'architecture en utilisant une expression qu'il attribue à un célèbre comédien américain. Cette expression existe sous d'autres variantes, la musique remplacée par la peinture ou par l'art en général, la danse par le chant ou le tricot, l'architecture par l'économie ou le football, selon l'humeur et les connaissances de ceux qui la reprendront. Dans une interview de 1980 au *Playboy magazine*, John Lennon ira même jusqu'à comparer la littérature musicale à l'acte de discourir sur la baise (« *fucking* ») – qui voudrait parler de *ça* ? Et Elvis Costello de reprendre la version originale dans un numéro du *Musician magazine* de 1983 pour en dénoncer l'absurdité : « *it's a really stupid thing to want to do* »³.

Le message véhiculé est assez simple : écrire sur la musique n'aurait aucun sens. Pourtant... force est de reconnaître que les textes sur la musique existent en nombre, qu'il s'agisse de critiques expertes, d'essais avant-gardistes, de manuels didactiques, d'articles universitaires ou encore de billets d'humeur. Plus interpellant : si la citation met en doute l'intérêt d' « écrire sur la musique », elle considère acquise la futilité de « danser sur l'architecture ».

Ecrire sur la musique comme danser sur l'architecture, une hérésie ?

³ « c'est une idée vraiment stupide que de vouloir se lancer dans une telle entreprise » (Traduction de l'auteure)

< < < .1 A l'avant de la recherche

Sous ses apparences de légèreté, l'affirmation « *Writing about music is like dancing about architecture* » soulève des questions de fond, notamment sur les rapports entre la musique et le langage, et plus largement, entre l'art et le langage : peut-on transmettre l'expérience artistique à travers les mots ? Aussi, sur les rapports entre les arts eux-mêmes : peut-on faire et sentir à travers une forme artistique comme à travers une autre ? Ce sont là quelques-uns des points d'interrogation qui motivent la présente recherche, laquelle s'inscrit dans le prolongement d'un travail de fin d'étude mené en master⁴, qui entendait traiter de pratiques artistiques plurielles sans distinction ni hiérarchie aucune. L'enjeu consistait à observer les œuvres de cinq artistes en suivant une règle toute simple : garder une indépendance totale entre les domaines investigués. Les œuvres mobilisées étaient les suivantes : *Piano Phase* (1967), *Clapping Music* (1972) et *Six Pianos* (1973) de Steve Reich pour la musique ; *Monument à la limite du pays fertile* (1929), *Feu le soir* (1929) et *En rythme* (1930) de Paul Klee pour la peinture ; trois *Sans titre* (1969, 1970 et 1989) de Donald Judd pour la sculpture ; *Violin Phase* (1981), *Piano Phase* (1982) et *Clapping music* (1982) d'Anne Teresa de Keersmaecker pour la danse ; *Trenton Baths* (1958), *Salk Institute* (1965) et *Kimbell Art Museum* (1972) de Louis Kahn pour l'architecture. La règle prévoyant l'indépendance des

⁴ Lheureux, Charlotte (2010). *Les rythmes esthétiques*, mémoire de master dirigé par Eric van Overstraeten, Institut Supérieur d'Architecture, Tournai (be).

domaines imposait de ne faire aucun renvoi de l'un vers l'autre en cours d'examen, afin de ne pas forcer les liens. Toutefois, leur rapprochement au sein d'un même travail supposait d'y déceler une certaine identité. Cette identité a pris le nom de rythme.

Un élément émergent de la recherche de master, le rythme constitue un point de départ pour la recherche de doctorat. S'il n'est "qu'un" outil d'analyse dans le cadre du mémoire, il devient l'objet de questionnement de la thèse, tout en conservant son rôle instrumental. L'enjeu reste la construction de ponts entre les domaines disciplinaires à travers l'analyse rythmique des études de cas, mais en insistant cette fois sur la compréhension du concept lui-même. Pour ce faire, plusieurs approches sont menées en parallèles (décrites à la suite). Ces approches se resserrent autour de corpus théoriques et pratiques, avec des disciplines telles que la linguistique, la philosophie, la phénoménologie et les théories de l'art et de l'architecture d'une part, la musique, la danse et l'architecture d'autre part. La réduction du champ s'est avérée nécessaire suite au travail de master, la prise en charge de cinq domaines de l'art représentant une entreprise trop vaste pour la thèse, et surtout moins cohérente avec l'évolution des réflexions. La musique et la danse sont ici "mises au service" de l'architecture : l'observation du phénomène au sein de champs usités à la notion de rythme, mais aussi à celles de corps et de mouvement (toutes deux essentielles à la problématique), facilite leur compréhension au sein de la discipline du bâti. Comme dans le cadre du mémoire, les disciplines sont représentées par des travaux

artistiques, à raison d'un à deux pour chacune. On pourrait arguer que ce petit nombre restreigne le propos, mais il semblait nécessaire à mener une analyse de fond. Et pour creuser encore davantage le sujet, et lui donner un peu plus de corps, l'auteure de la recherche, le "je" derrière les mots, aura suivi des formations en musique et en danse. La mise en évidence d'un déficit des notions de corps et de mouvement au sein de la discipline architecturale – ce déficit vraisemblablement responsable, si ce n'est totalement, au moins partiellement, d'une compréhension tronquée de la notion de rythme, supposait effectivement que le rythme soit expérimenté physiquement au sein de disciplines où son étude se montre plus approfondie, pour ensuite développer la réflexion dans la discipline en carence. Sans autre bagage académique que celui de mes cinq années d'architecture, j'ai donc intégré des cours au Conservatoire de Musique de Tournai (be) : trois ans en "Formation musicale" puis en "Ecriture & Analyse", et six ans en "Percussions". J'ai également suivi divers stages, workshops et cours du soir en danse contemporaine à l'Ecole de Danse Contemporaine de Montréal (EDCM, ca), au département de danse de l'UQÀM (Montréal, ca), aux *Performing Arts Research and Training Studios* (P.A.R.T.S, Bruxelles, be), au sein des ateliers de Danse & cie (Tournai, be), et en Licence Arts / Etudes en danse de l'Université de Lille (Lille, fr). Ces formations, si elles ne sont pas décrites dans le cadre de ce travail, n'en ont pas moins orienté les réflexions et alimenté les propos.

Une simple question d'apparence, le rythme de la musique, de la danse et de l'architecture serait-il le même, *mutatis mutandis* ? Quelle force que celle de penser que sa connaissance dans un domaine donnerait accès à milles autres ! Mais les choses ne sont évidemment pas si simples. Un enjeu de la thèse n'en reste pas moins de montrer, par le biais de l'écriture du rythme, ce que sa maîtrise dans une discipline peut apporter à la connaissance des autres, et inversement. Cela étant, le domaine d'expertise reste celui de l'architecture. Cette thèse est une thèse d'architecture. Cette thèse est une thèse d'architecture, parce qu'un espace plus grand est offert aux études de cas renvoyant à la discipline du bâti. Cette thèse est une thèse d'architecture, parce que la réflexion se construit comme une maison, le contenant aussi important que le contenu, une structure pour accueillir un mouvement en son sein.

< < < .2 Le corps de la recherche

Est-il possible d'écrire pour dire la musique ? De danser pour dire l'architecture ? Est-il possible de dire la musique et l'architecture ? Que l'on se situe dans la conception ou dans la réception de l'œuvre, la problématique de la représentation en art, et, *a fortiori*, de la représentation du mouvement, interroge depuis des siècles. La seconde a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses recherches : les *Recueils de danses* de Raoul-Auger Feuillet (1700) décrivent pas à pas les ballets populaires du 18^e siècle, la *Cinétographie* de Rudolf Laban (1928) se base sur les lois de la cinétique humaine, la *Choréologie* de Rudolf et Joan Benesh (1955) s'inspire beaucoup de la notation musicale. Et l'on pourrait encore relever quantité d'exemples dans le domaine de la danse, dont l'absence de notation officielle encourage d'autant plus les expérimentations. Le recours à des procédés d'écriture plus ou moins abstraits la relie par ailleurs aux domaines de la musique et de l'architecture à travers leur caractère *allographique*, tel que formulé par Nelson Goodman dans son ouvrage *Langages de l'art* ([1968]). D'après la définition du linguiste, les arts *autographiques* (comme la peinture ou la sculpture) n'admettent qu'une instance unique de l'œuvre. A l'inverse, l'intégration de l'écriture à la création rend transmissible l'essentiel des œuvres *allographiques*, faisant que chacune existe potentiellement en une infinité d'exemplaires. Tout confortable que soit le classement de Goodman, les exceptions et autres adaptations au cas par cas témoignent néanmoins de la difficulté

de catégoriser un art en limitant ses manières de faire. Goodman résiste notamment à l'idée que l'architecture puisse faire partie des arts *allographiques*, sa notation, pourtant très présente dans les processus de conception, restant trop dépendante de l'objet auquel elle réfère. Aussi, son étude a fait l'objet de nombreux commentaires (Levinson 1980 ; Fisher 2000 ; Pillow 2003), qui visent à nuancer, à problématiser, voire à rejeter la distinction *allo / auto*. Reste néanmoins un intérêt majeur de cette dernière : celui d'interroger la productivité de la notation, en soulignant le ratio étonnant de l'écriture, soit sa capacité à construire un maximum à partir d'un minimum. Et si l'un des objectifs principaux de la présente recherche est d'écrire librement entre les arts, le débat ouvert par la littérature goodmanienne sur la place de l'écriture au sein des pratiques artistiques reste bien pertinent.

Ceci posé, comment mener un travail d'écriture entre des champs disciplinaires éloignés ? Quel objet commun à tous pourrait en être le sujet ? Nourrie des études réalisées en master, la présente recherche profite de l'absence d'une définition "officielle" du rythme pour en faire un outil de réflexion transdisciplinaire. On croise effectivement le rythme dans de nombreux domaines, bien au-delà des disciplines artistiques, mais s'agit-il du même rythme ? Parle-t-on du même rythme ? Fait-on le même rythme ? Questions difficiles, tant le concept semble se disperser au fur et à mesure qu'on tente de le saisir. **Qu'appelle-t-on rythme ? Le rythme correspond à toute une série de significations, dépendant du champ au sein duquel il est considéré. Qu'est-ce que le rythme ? Le rythme multiplie les signifiés en tant que**

phénomène non isolable, puisque toujours « de quelque chose »⁵. Face à la profusion de sens, la thèse remarque toutefois une récurrence à travers l'opposition à la mesure. Le rythme semble effectivement se définir le mieux lorsqu'il marque sa distinction à la mesure. Mais les manières de s'en distinguer sont là encore très nombreuses, et séparent depuis plusieurs siècles ces deux camps : **partisans de la mesures et partisans du flux**. Le flux que l'on situe à l'autre extrême de la mesure parce que mouvant et non stable, fluide et non rigide, englobant et non divisant, *etc.* Parmi les nombreux conflits en procédant, on peut relever les débats récents entre les philosophes Yves Citton, Pascal Michon et Pierre Sauvanet quant à leur conception réciproque du concept de rythme⁶. Pourquoi, alors, convoquer le rythme dans une recherche visant la création de ponts entre les disciplines, si celui-ci renvoie à tout et son contraire selon le champ considéré ? Comment assurer la transdisciplinarité autour d'un concept, certes bien opérant au sein des pratiques, mais dont la seule constante serait les six lettres qui composent son nom ? Comment voyager efficacement entre les territoires, si le véhicule et sa conduite change radicalement à chaque passage de frontière ? C'est que le rythme possède justement cette capacité à être différent, tout en

⁵ « [...] il n'y a de rythme que de quelque chose, et particulièrement de quelque chose qui sonne. » Souris (1961 p606)

⁶ Ces débats apparaissent à travers une série d'articles publiés sur la plateforme Rhuthmos : « Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques » d'Yves Citton (juillet 2010) ; « Idiorrythmie ou eurythmie ? Réponse à Yves Citton » de Pascal Michon (septembre 2010) ; « Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme » de Pierre Sauvanet (novembre 2011).

restant le même. Or, la recherche veut apprendre à reconnaître cette différence dans le même, ce même dans le différent. Plus, elle veut faire de cette capacité une source d'enrichissement pour sa discipline d'ancrage, l'architecture. Aussi, elle pose l'hypothèse qu'une écriture du rythme est possible, transversale aux disciplines de l'art et du langage. Plutôt que de leur imposer un rythme commun, elle veut construire un rythme différenciant entre chacune. La dynamique d'opposition comme inhérente au concept, elle devient une opportunité de se déplacer entre les disciplines, pour, *in fine*, bousculer une vision trop statique de l'architecture.

< < < .3 Trois approches de la recherche

Un concept, un phénomène, un objet, une attitude, quel est le sens du rythme ? C'est qu'il n'y a probablement pas *un* sens à donner à ce mot dont les origines remontent loin, et dont la signification est "en mouvement", au propre comme au figuré. Aussi, il s'avère plus sage de ne pas aller contre ce mouvement, mais de l'accepter comme constitutif du rythme lui-même. Autrement dit, la thèse renonce à donner au rythme une définition stable pour préférer une définition dynamique. Comment construire un sens du rythme en se déplaçant *entre* les théories et les pratiques, *entre* les disciplines en faisant usage ? Pour répondre à la question, **le plan de thèse décline trois approches : étymologique (E₁), esthétique (E₂) et empirique (E₃).** Cette tripartition répond à la volonté d'étudier le concept de rythme à partir de points de vue se complétant mutuellement, et dans l'objectif de nourrir un regard original sur l'architecture, domaine d'inscription de la thèse. Les dénominations *d'étymologique*, *d'esthétique* et *d'empirique* ont été choisies pour qualifier une certaine manière d'interroger l'objet d'étude. À chacune correspond une échelle de questionnement, un corpus de références et une méthodologie propre. De l'une à l'autre, le champ se resserre progressivement de la théorie à la pratique, de la connaissance générale à l'expérience individuelle :

- l'approche étymologique confronte les différents usages du mot à travers les discours théoriques sur le rythme ;

- l'approche esthétique étudie des travaux artistiques divers en faisant du rythme son principal outil d'analyse ;
- l'approche empirique traverse les précédentes pour opérer la rencontre entre ses deux thématiques principales : rythme et architecture.

<< .3.1 Etymologie du rythme (E₁)

Formé à partir de deux racines grecques signifiant respectivement « vrai sens » et « discours, raison », l'étymologie étudie l'origine sémantique et formelle des mots. Si un dictionnaire spécialisé tel que le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Lalande [1926]) n'en fait pas mention, Le *Robert illustré* (2012) la décrit comme une « reconstitution de leur évolution [des mots] en remontant à l'état le plus anciennement accessible », ou tout simplement une « Origine ou filiation » (p686). Il ajoute que son apparition remonte à la publication d'*Etymologiae* au VII^e siècle par Isodore de Séville, dont l'objectif était de retrouver le sens authentique des mots latins. Oubliée puis redécouverte au Moyen-Age, l'étymologie reste dominée par « la vision du temps » jusqu'au siècle des lumières, qui situe la « vérité [...] dans le passé » (p687). L'apparition de la linguistique au 19^e siècle la libère du poids de l'histoire en distinguant son sens ancien et son sens moderne. Emile Littré (1863-1872) y réfère ainsi en tant que « Dérivation d'un mot par rapport à sa racine » (p619) : l'étymologie ne cherche plus

l'origine du mot, unique et véritable, mais observe un état relativement ancien du mot, et, plus encore, son évolution à travers différents états.

Ici, **l'approche étymologique est ce qui lance la recherche : la problématique est introduite à partir du champ linguistique, où le rythme apparaît comme un mot sans définition officielle, et dont l'utilisation dans le langage actuel entrerait en conflit avec les discours d'un lointain passé.** Conformément à son sens moderne, l'étymologie n'y est pas considérée comme une science exacte dont on pourrait tirer des conclusions fermes et définitives, mais comme une manière d'enrichir la compréhension d'un concept. Une lecture transversale est ainsi menée au sein de la littérature spécialisée (linguistique, poétique, philosophie et phénoménologie), d'où sont tirés des propos contribuant chacun à nourrir la problématique. Privilégiant leur mise en dialogue plutôt que leur hiérarchisation, l'approche étymologique s'interroge : Comment les théoriciens parlent-ils du rythme ? Faisant renvoi à la définition de Littré, quelles dérivations prend le rythme au cours de son histoire ? Peut-on mettre en évidence certaines récurrences et contradictions ? Ces questions sont posées à partir d'un incontournable de la problématique du rythme : l'opposition du flux et de la mesure, telle que l'officialiserait l'article d'Émile Benveniste, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » (1951), et telle qu'elle anime de manière plus ou moins directe nombre d'études au cours du 20^e siècle (Guinzbourg 1923 ; Ghyka 1938 ; Maldiney 1973 ; Meschonnic 1982). Dans ces études, l'étymologie est régulièrement convoquée, donnant lieu à des résultats différents et très souvent

discutables. Force est de constater que le retour aux sources, plutôt que de définir une base commune, encourage la multiplication des voies. La plateforme *Rhuthmos*⁷ inventorie ainsi quantité d'études développant chacune leur propre approche de la problématique. La plus évidente, l'opposition entre le flux et la mesure n'est donc pas la seule. On pourrait également citer celle du *panrythmisme* : tout est rythme, le rythme est tout (parfois à tel point qu'il n'est plus rien) ; ou celle d'une spécialisation extrême du rythme : le rythme est si particulier à chacun de ses domaines d'action qu'aucune passerelle ne peut être envisagée. **Faut-il se ranger du côté du flux ou du côté de la mesure ? Ou faut-il tenter de concilier les deux en un seul phénomène ? Faut-il opérer au sein d'une discipline à l'exclusion de toutes les autres ? Ou faut-il embrasser toutes les disciplines en un seul geste, quitte à en effacer les spécificités réciproques ?**

L'approche étymologique s'intéresse encore aux articulations entre le discours et le phénomène : comment décrire ce qui est vécu ? Elle se concentre sur quelques pistes inspirées par les théoriciens mobilisés, dont l'idée qu'il n'y aurait pas de rythme sans sujet. Idée que l'on retrouve chez Meschonnic (1982) à travers la notion d'oralité : le rythme se réalisant pleinement dans le discours de l'individu ; chez Henri Maldiney (1973) à travers la *co-naissance* de l'œuvre : le rythme n'existant que dans l'expérience artistique telle qu'elle est vécue par

⁷ Créée en 2010, la plateforme *Rhuthmos* encourage les échanges et débats autour de la problématique du rythme en rassemblant quantité d'articles parus sur le sujet au sein d'une bibliothèque (quasi) exhaustive et organisée par champs disciplinaire. [en ligne] <http://rhuthmos.eu>.

l'individu ; ou encore chez Pierre Sauvanet (2000), pour qui le rythme n'existerait que « perçu, subi ou agi » (p195) par l'individu. Idée que l'on pourrait encore relier à certaines études menées par des théoriciens de l'architecture tels que Steen Eiler Rasmussen (1962), Christian Norberg-Schulz (1971) ou Rudolf Arnheim (1977), chez qui le sujet est mis en avant dans ses facultés visuelles et motrices, lesquelles participent à son expérience du milieu bâti et à la construction de son rapport au monde. L'idée d'une perception "sensori-motrice" de l'architecture est ainsi saisie comme une opportunité de développer une approche plus dynamique de la discipline, tout en alimentant le concept de rythme.

< < .3.2 Esthétique du rythme (E₂)

D'après le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Lalande [1926]), l'esthétique est « dite *théorique* ou *générale* en tant qu'elle se propose de déterminer quel caractère ou quel ensemble de caractères communs se rencontrent dans la perception de tous les objets qui provoquent l'*émotion esthétique* ; elle est dite pratique ou particulière en tant qu'elle étudie les différentes formes d'art. » (p302) *Théorique* ou *générale* d'un côté, pratique ou particulière de l'autre, l'esthétique de Lalande réfère aussi bien à la subjectivité des sens qu'à l'objectivité du *Beau*. Cette opposition se retrouve d'ailleurs dès l'invention du néologisme sous la plume d'Alexander Gottlieb Baumgarten, qui y

consacre un traité en deux volumes⁸ (*Æsthetica* [1750]), et en fait le centre de sa pensée. L'esthétique de Baumgarten se définit comme une science de la connaissance sensible, en réaction à la forme de connaissance rationnelle alors dominante. Elle ne se limite pas à une étude de l'art, mais s'intéresse à tout ce qui est accessible aux sens. Souvent associée au traité juste cité, la première apparition du mot daterait en fait d'un essai de 1735, intitulé *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*. C'est effectivement dans le poème que Baumgarten observe l'ensemble des qualités sensibles auxquelles s'intéresse l'esthétique. Dans la récente traduction de cet ouvrage, une préface de Pierre Sauvanet apporte par ailleurs un nouvel éclairage sur l'approche originale de Baumgarten, laquelle dépasserait celle de ses successeurs par son caractère englobant et néanmoins précis, et dont l'esthétique ne serait pas totalement étrangère aux questions de mesure et de rythme. Mais ces nouvelles perspectives seront vite étouffées par Emmanuel Kant⁹ (1790) et Georg Hegel¹⁰ (1807), avec qui l'esthétique se resserre autour du beau artistique. Il faudra attendre la fin du 19^e siècle pour que celle-ci retrouve son intérêt originel pour le sensible, notamment à travers l'*eingefühlung* de

⁸ Ces traités ont été partiellement traduits en français (§ 1 à 77, 423 à 504 et 555 à 612), au côté d'autres textes de Baumgarten traitant de la question esthétique : Baumgarten, Alexander Gottlieb (1988[1750]). *Esthétique*, traduction, présentation et notes de Jean-Yves Pranchère, Paris : L'Herne, Bibliothèque de philosophie et d'esthétique.

⁹ « [les jugements esthétiques] concernent le beau et le sublime de la nature ou de l'art » Kant (2000[1790] pII)

¹⁰ « Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est-à-dire à la philosophie, à la science du beau, plus précisément du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel. » Hegel (2012[1807] p9)

Theodor Lipps (1903), qui décrit un mouvement continu à travers notre expérience de l'environnement.

Ici, l'approche esthétique correspond à la confrontation de la problématique du rythme aux deux aspects de la conception et de la perception dans le domaine artistique. Les disciplines mobilisées sont la musique et la danse d'une part, l'architecture d'autre part. La musique et la danse donnent les clés de compréhension d'un phénomène dont elles sont plus familières, pour que la troisième, l'architecture, en acquière la maîtrise. Le mode opératoire est celui de l'analyse d'œuvres. Comment les praticiens font-ils du rythme ? Comment ce *faire* transparait-il dans leurs objets ? Faisant renvoi à la définition de Lalande (l'identification d'un « caractère » ou d'un « ensemble de caractères communs [...] dans la perception de tous les objets qui provoquent l'*émotion esthétique* »), peut-on considérer le rythme comme « caractère commun » à ces *fares* et à la perception de leurs objets ? Ces questions sont adressées aux trois disciplines mentionnées, chacune représentée par une/deux œuvre(s) principale(s), dont l'inscription entre 1950 et aujourd'hui marque une cohérence chronologique avec l'approche étymologique. Ces œuvres sont *Drumming* pour la musique (Reich 1971) et la danse (Keersmaeker 1998), les *Speelplaatsen* (van Eyck 1947-1978) et le *Sonsbeekpaviljoen* (van Eyck 1966) pour l'architecture. Elles ont été choisies pour leur caractère expérimental, précurseur, unique et transitoire vis-à-vis de leur discipline comme de la production de leur auteur. Elles partagent un aspect que l'on pourrait qualifier de "mesuré", eu égard à leur

apparence ordonnée et aux nombreuses répétitions qui s’y jouent. Pourquoi cet éloge de la mesure, alors même que l’objet étudié, le rythme, semble tant vouloir s’en détacher ? C’est qu’expérimental, précurseur, unique et transitoire signifient aussi la volonté de découvrir *autrement*, de mettre en branle les positions instituées pour, peut-être, renouveler une notion aussi commune que semblerait l’être le rythme. C’est que la répétition et la mesure y sont si prégnantes qu’elles en disparaissent. La sensation étant qu’il s’agit toujours de la même chose... sans qu’on puisse identifier ce qui est le même. Les travaux montrent que la répétition peut engager du non répété, la mesure du non mesuré. Et il semblait nécessaire, dans tous les cas, de passer par la mesure pour établir un premier schéma de compréhension du rythme, qui s’appliquerait plus tard à des formes moins, voire non mesurées (si tant est que de telles formes existent).

Les études de cas sont rassemblées deux à deux : les *Drumming* de Reich et de Keermaeker pour la musique et la danse ; les *Speelplaatsen* et le *Sonsbeekpaviljoen* pour l’architecture (de l’échelle de la ville à celle de l’édifice). Elles sont chaque fois traitées en trois temps, donnant lieu à trois types d’écriture :

- *Situer* décrit le contexte et les influences de l’artiste ;
- *Faire* examine les matériaux et processus de conception de l’œuvre ;
- *Sentir* évoque les effets et impressions vécues par *un* récepteur.

L'objectif est de définir une manière d'écrire le rythme *entre* les disciplines et les approches artistiques, d'élaborer une écriture dynamique, à même de représenter le mouvement procédant du phénomène rythmique et des oppositions qui s'y jouent.

< < .3.3 Empirie du rythme (E₃)

D'après le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Lalande [1926]), l'empirisme ne reconnaît pas « l'existence d'axiomes en tant que principes de connaissance logiquement distinct de l'expérience » (2010[1926], p281). Parmi les trois couples d'opposition auxquels il associe le terme, André Lalande retient celui faisant mention de la « systématique ». Opposé à cette dernière, l'empirique est « un résultat immédiat de l'expérience, et ne se déduit d'aucune autre loi ou propriété connue » (2010[1926], p280). Dans *Le Je-ne-sais-quoi et le presque rien* (1986[1957]), Vladimir Jankelevitch parle quant à lui des « modalités circonstancielles de l'empirie vécue » (p259). Plus généralement, il réfère à la part d'inconnu de toute chose, qui nous reste à jamais inaccessible. Un aspect difficilement saisissable des choses qui font notre monde, le rythme pourrait être condamné à rester le « je-ne-sais-quoi et le presque rien » de Jankelevitch, ce qu'on ne comprendra jamais tout à fait et qui restera inévitablement fuyant.

Ici, l'approche empirique veut ramener la problématique au présent, soit faire le point sur les évolutions de la définition du rythme au cours du dernier siècle jusqu'à ce jour, toute discipline confondue, pour construire une base pertinente vis-à-vis de la discipline ciblée : l'architecture. Plus encore, elle veut ramener la problématique au concret, cette fois en ramenant le corps et l'expérience au sein du domaine bâti.

Cette approche est la plus "expérimentale", dans le sens où elle ne consiste pas en un regard critique porté sur un objet constitué (des ouvrages dans le cas de l'approche étymologique et des travaux artistiques dans le cas de l'approche esthétique), mais où elle construit sa propre matière, bien que sur un terrain préparé par les références et études qui l'ont précédé. "Empirique" signifie alors travailler les concepts sur ce terrain nourri du travail de l'ensemble des théoriciens et praticiens convoqués, mais aussi de ma propre expérience. Terrain qui n'en est pas moins un lieu où redéfinir les limites, où dépasser les difficultés, où essayer des combinaisons inédites, où donner une autre forme à la problématique du rythme...

Comment définir un concept en l'absence d'accord des théories sur le sujet ? Comment travailler un sujet dans une discipline qui l'ignore ? Comment la disparition du rythme s'associe-t-elle à celle du corps au sein de la discipline du bâti ?

Ces questions mènent les deux grands mouvements qui traversent la thèse, entre théorisation de l'expérience corporelle et incorporation des données théoriques, *Architecture.s du rythme* et *Rythmes d'architecture*. Où architecture et rythme sont alternativement mis au service de l'autre, devenant tantôt le sujet, tantôt l'outil de la recherche. L'architecture, discipline du construit, peut-elle donner forme à la définition du rythme ? Le rythme, concept mobile et pluriel, peut-il introduire du mouvement dans la pensée de l'architecture ?

► 1 Etymologie du rythme

*Le rythme n'est pas une mesure ;
c'est une vision du monde.*

Paz 1965

« Le rythme n'est pas une mesure » ... Telle est la position tenue par tout un courant de la littérature datée de la seconde moitié du 20^e siècle, et dédiée audit concept. L'emploi de la négative s'explique par la difficulté de définir un mot très répandu dans le langage, qu'il soit courant ou spécialisé. "Avoir le sens du rythme", "aller à son rythme", "garder le rythme", "donner le rythme", "au rythme de", "en rythme", "rythme cardiaque", "rythme du sommeil", "rythme de la marche", mais encore "rythme de la croche" en musique, "rythme de la valse" en danse ou "rythme des arcades" en architecture : autant d'expressions faisant usage du mot "rythme" sans que l'on sache vraiment de quoi il retourne. Et lorsque l'on croit en avoir saisi la définition, la pratique nous démontre aussitôt le contraire, ce dont témoigne Paul Valéry dès 1936, qui, après avoir considéré

« vingt 'définitions' du Rythme [n'en] adopte aucune »¹¹. Les définitions du rythme sont nombreuses, et probablement aussi divergentes que les disciplines auxquelles elles se rapportent¹². Mais elles n'en restent pas moins dominées par deux grandes tendances : celles de la mesure et du flux. A priori inconciliables, mesure et flux se déchireraient le rythme depuis des siècles :

Deux conceptions du rythme s'affrontent depuis la fin du XVIII^e siècle. La première est issue d'une interaction entre l'analyse musicale et l'analyse métrique de la poésie [...]. Le rythme apparaît composé, en proportion variable suivant les auteurs, de deux éléments : une base métrique constituée par une succession régulière de temps forts et de temps faibles, et des variations, décalages, retards, par rapport à cette base. [...] La seconde [donne] un sens nouveau et spécifique au concept de rythme : non plus celui d'un segment d'une chaîne, ni celui de niveau d'un ensemble supérieur, mais celui d'une organisation d'ensemble du flux du langage. Cette lignée romantique a abouti dans la deuxième moitié du XX^e siècle à la linguistique générale de Benveniste et à la poétique de Meschonnic. (Michon 2010)

¹¹ Valéry (1960 p1289).

¹² Parmi ces définitions, celle proposée par Pierre Sauvanet répond efficacement à la pluralité du concept en proposant une base en trois termes modulables : « Tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement. » (2000 p195) (cf. E.1.1.3)

Pascal Michon réfère ici à l'article d'Emile Benveniste « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » (1951), au sein duquel le linguiste remet en cause la confusion actuelle entre le rythme et le « mouvement régulier des flots » (p327). Comment le rythme est-il devenu synonyme d'une régularité à laquelle son étymologie est totalement étrangère ? C'est la question que pose cet article, devenu une référence après sa publication dans les *Problèmes de linguistique générale* (1966). Il est ainsi cité par le théoricien du langage Henri Meschonnic (*Critique du rythme* 1982) et le philosophe de l'esthétique Henri Maldiney (*Notes sur le rythme* ou *L'esthétique des rythmes* 1967), tous les deux fervents défenseurs d'un "rythme sans mesure" (selon le titre d'un chapitre d'ouvrage publié par Meschonnic).

Généalogie du mot chez Benveniste, discours poétique chez Meschonnic et description phénoménologique chez Maldiney sont quelques-unes des tentatives de définition d'un rythme que l'on ne pourrait ni saisir ni mesurer. Chacune est développée au sein du premier volet de l'approche étymologique, où elle entame un dialogue avec d'autres pensées du rythme (Klages 1923, Jaeger 1933-47, Michaux 1950, Klee *op. posth.* 1998, Abraham 1952, Bachelard 1936, Lefebvre 1961, Deleuze 1981 ou Sauvanet 2000. L'enjeu est de dépasser la définition par la négative, et pour cela de remettre en question l'exclusion de la mesure au sein du phénomène rythmique. Si le rythme n'est pas la mesure, peut-on mesurer le rythme ?

< < < 1.1 Critiquer

La critique linguistique, ou la remise en question de l'utilisation du mot "rythme" dans les discours, qu'ils soient celui des experts ou celui de tous les jours. Qu'est-ce que je dis quand je dis *rythme* ? C'est probablement la question qui tourmente Emile Benveniste quand il entame la rédaction de son article « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » (1951)¹³, et avec elle : Comment ce qui opérait sous des « configurations » (p333) variées n'apparaît-il plus que sous une alternance binaire ? Comment la forme « improvisée, momentanée, modifiable » (p333) s'est-elle inscrite dans une « activité continue décomposée par le mètre » (p335) ? Comment le rythme est-il devenu pour tous le synonyme du « mouvement régulier des flots » (p327) ? Contrarié par cette définition *a priori* la plus répandue, Benveniste dissèque les mécaniques d'apparition du mot *rythme*. Il veut montrer qu'il n'y a pas *un* rythme, unique et naturel, le même depuis ses origines, mais *des* rythmes fabriqués au gré des discours. Et si leur ressemblance orthographique reste indéniable, la question de leur(s) sens est bien plus délicate.

¹³ Après une première publication dans le *Journal de Psychologie* en 1951, l'article de Benveniste fera l'objet d'une seconde publication en 1966 dans l'ouvrage *Problèmes de linguistique générale* (pp327-335). Cet ouvrage est consacré aux difficultés posées par le rapport du langage à la réalité, et dont celui du mot "rythme" s'avère particulièrement complexe.

< < 1.1.1 Trois mots et trois définitions

Dans sa quête du véritable sens à accorder au rythme, Benveniste retrace le cheminement du mot et de ses dérivés à travers les discours de la philosophie antique, au sein desquels il repère trois moments principaux : *rhein*, *rhuthmos* et rythme (décrits à la suite). Le fait que ceux-ci partagent une racine commune ne justifie pas pour le linguiste qu'ils puissent être confondus, ses grands postulats étant les suivants : les différentes expressions du rythme s'excluent mutuellement ; la fracture a lieu dans le langage – en l'occurrence celui de Platon.

< mouvement régulier des flots >

Benveniste identifie trois formes d'apparition du rythme à travers le corpus de citations qu'il extrait de la littérature grecque ancienne, allant des auteurs ioniens Démocrite (ca 460-390 av. J.-C.) et Leucippe (ca 500-420 av. J.-C.) jusqu'au philosophe antique Platon (424-348 a.C.). Ces formes s'associent à trois mots¹⁴ et trois définitions distinctes :

- *rhein* renvoie littéralement au verbe “couler” (p328) ;

¹⁴ Ces mots apparaissent dans leur transcription grecque et latine au sein de l'ouvrage de Benveniste. Ici, ils seront exclusivement utilisés dans leur transcription latine, de même que l'ensemble des termes grecs rencontrés dans le corpus mobilisé, ce afin d'éviter toute confusion ou erreur. Le remplacement d'un terme grec par son équivalent latin dans le cas d'une citation sera signalé par des crochets.

- *rhuthmos* renvoie aux « configurations sans fixité ni nécessité naturelle », ou encore à « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » (p333) ;
- *rythme* renvoie à « tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés » (p335), soit une organisation structurée qui renvoie à notre « faculté de prendre conscience des durées et des successions qui les règlent » (p327).

Benveniste remarque que si les trois mots diffèrent à leurs origines, la grammaire comparée n'en a pas moins cherché à forcer leur union. Ceci à travers la métaphore du « mouvement régulier des flots » (p327), qui mêle un peu de chacun au sein d'une association contradictoire aux yeux du linguiste. Il ne peut effectivement y être question de *rhein* car la mer (ici représentée par les flots) ne *coule* pas ; pas plus que de *rhuthmos*, qui ne se dit jamais « de l'eau qui coule ». De *rhein* à *rythme*, de *rhuthmos* à *rythme*, aucun lien, puisqu' « on ne voit pas comment il [*rhein*] aurait pris la valeur propre au mot 'rythme' » et qu' « il [*rhuthmos*] ne signifie même pas 'rythme' » (p328). Malgré une liaison morphologique évidente (que reconnaît Benveniste), il n'existe aucune liaison sémantique entre le *rhuthmos* antique, soit la forme mobile, et notre rythme moderne, soit l'ordre arrêté. Pourtant, l'expression du « mouvement régulier » des flots apparaît aujourd'hui comme la plus représentative du phénomène rythmique, et le *rhuthmos*... n'apparaît plus. Une erreur, si pas à réparer, au moins à relever pour Benveniste, l'absence du second au

sein de notre vocabulaire nous privant vraisemblablement d'un outil de pensée très riche.

Il y a contradiction entre le sens de [*rhein*] et celui de [*rhuthmos*], et l'on ne se tire pas de difficulté en imaginant – ce qui est pure invention – que [*rhuthmos*] a pu décrire le mouvement des flots. Bien mieux : [*rhuthmos*], dans ses plus anciens emplois, ne se dit pas de l'eau qui coule, et il ne signifie même pas 'rythme'. (p328)

Responsable de cette erreur, la liaison indirecte que l'on effectue entre *rythme* et *rhein* : *rythme* associé à ce qui se répète donc associé au va-et-vient des vagues donc associé à l'eau donc associé à ce qui coule donc associé... à *rhein* ! Et le *rhuthmos* pris dans cette histoire parce que partageant avec les deux autres une même racine¹⁵, celui-ci se trouve confondu à un phénomène de régularité auquel il est complètement étranger. Pour remédier à la confusion, Benveniste remonte très haut dans l'histoire du mot. Avant de se pencher sur ses premières apparitions dans le discours des philosophes, il revient à ses deux racines *rhein-* 'fluer' et *-(th)mos* 'manière'. Il explique : le radical *rhein-* est à considérer par opposition aux formes fixes, réalisées. Il désigne « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » (p333). C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. Le suffixe *-(th)mos*, le plus intéressant pour Benveniste,

¹⁵ Le rhume (*gr. rheuma* / eau qui coule) partage lui-aussi cette racine, d'où lui vient l'idée d'écoulement (nasal).

caractérise non pas une action en tant que telle mais la « modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux » (p332). Une « modalité d'accomplissement » à la base de sa définition du *rhuthmos*, comme une manière dont la matière change de forme.

< tout coule >

Benveniste approfondit sa recherche dans la philosophie présocratique, où l'une des premières apparitions du mot *rhein* s'associerait à l'expression *Ta Panta Rhei* – « Tout coule » (Héraclite ca 540-480 av. J.-C.). Dans cette expression, Héraclite reprend l'idée soutenue par l'école atomiste (représentée par Leucippe et Démocrite), selon laquelle le mouvement est omniprésent. Dans notre monde, rien n'est fixe, tout se meut. Héraclite insiste d'ailleurs sur ce fait en remarquant que « Nul homme ne se baigne deux fois dans le même fleuve ». Il entend ici que toute chose, l'eau du fleuve comme le corps de l'homme, est constitué d'une matière qui ne cesse de muter, même imperceptiblement, et ne peut par conséquent être identique l'instant d'après. L'immobilité des choses n'est qu'une illusion, provoquée par leur observation à une échelle non adéquate. Le monde atomiste auquel appartient Héraclite est un monde discontinu, composé de matière et de vide, et savamment orchestré par une énergie qui ne nous est pas directement accessible. Cette énergie règle le mouvement des particules composant la matière et lui donne son apparence continue – soit un juste équilibre entre mesure et fluidité.

Héraclite reprend les exemples du *peplos*, des humeurs et des lettres de l'alphabet archaïque. S'il ne nous est pas possible de percevoir le mouvement interne à la matière du *peplos*, ce mouvement n'en existe pas moins pour les atomistes. Il est à l'origine des plis du tissu, qui en constituent une illustration macroscopique. Dans le *rhuthmos*, il y a donc comme un ordre sous-jacent – Benveniste parle de « *pattern* » (p333), indissociable de la fluidité qu'il rend possible tout en s'y confondant. Soit une tension entre mesure et fluidité inhérente au *rhuthmos* (sur laquelle le linguiste insistera peu).

< d'abord opposés, puis accordés >

Benveniste établit trois critères invariables du *rhuthmos* (p332) :

- il « ne signifie jamais 'rythme' » ;
- il « n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots » ;
- son sens constant est « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition ».

Comment alors passe-t-on du *rhuthmos* au rythme ? de la fluidité à la régularité ? du mouvement à la fixité ? de la forme à la structure ? Une première remarque de Benveniste est que le passage n'est peut-être pas si brutal, puisque, on l'a vu, il y aurait déjà un certain ordre dans le *rhuthmos*, celui-là même qui rend possible ses aspects dynamiques. La différence entre *rhuthmos* et rythme se jouerait alors plutôt dans un équilibre tenu entre deux états antagonistes (aujourd'hui désigné par "mesure" et "flux"), que dans la totale présence/absence de l'un ou de l'autre. Cela étant, il en revient à Platon d'effectuer le saut. Platon, par

qui la forme toujours en mouvement et jamais la même se réduira à une série d'oppositions binaires. Le philosophe grec accusé par le linguiste structuraliste de faire du *rhuthmos* un synonyme d'ordre et de mesure lorsqu'il associe celui-ci aux pratiques humaines, et a plus forte raison, aux pratiques artistiques. Benveniste repère ainsi plusieurs citations de Platon où le mot *rhuthmos* est employé pour décrire l'esprit ordonné auquel nous assignerait la création musicale ou chorégraphique (p 334).

Dans *Philèbe* (17d) :

Ils nous ont appris aussi qu'il se produit d'autres qualités analogues, inhérentes cette fois aux mouvements du corps, lesquelles sont soumises aux nombres et qu'il faut appeler rythmes et mesures.

Dans *Banquet* (187b) :

L'harmonie est une consonnance, la consonnance un accord...
C'est de la même manière que le rythme résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés.

Dans les *Lois* (665a), où Platon (paraphrasé par Benveniste) « enseigne que les jeunes gens sont bouillants et turbulents, mais qu'un certain ordre [...], privilège exclusivement humain, apparaît dans leurs mouvements » (p334) :

Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de *rythme* [...]

Dans ses quelques phrases fatales, Platon scelle le sort du *rhuthmos* : assujetti au mouvement humain, et plus précisément aux gestes de danse de quelques adolescents, le *rhuthmos* se structurerait pour devenir rythme. Dans le langage du moins, car, si l'on confond les deux mots – *rhuthmos* et rythme, les phénomènes auxquels ils renvoient restent bien distincts. A l'origine, seul existe un *rhuthmos* fluide, un mouvement spontané de la matière, quelle qu'elle soit. Le rythme n'apparaît que plus tard, comme un dérivé du premier, tel qu'il est introduit dans le discours de Platon à partir de son observation des processus artistiques. Le phénomène originel n'a pas disparu, mais il n'existe plus de mot pour y référer, celui-ci substitué derrière une nouvelle signification. Il y aurait donc un avant et un après Platon dans l'histoire du rythme. Avant : la « modalité d'un accomplissement » (Benveniste p332), après : la « séquence ordonnée de mouvements lents et rapides » (p334). Soit un rapport mesuré au monde, que Benveniste identifie comme la version moderne du rythme.

La circonstance décisive est là, dans la notion d'un [*rhuthmos*] corporel associé au [*metron*] et soumis à la loi des nombres : cette 'forme' est désormais déterminée par une 'mesure' et assujetti à un ordre. Voilà le sens nouveau de [*rhuthmos*] : la 'disposition' (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides [...] (p334)

De l'analyse de Benveniste, on tire non pas un mais trois acteurs du basculement :

- Platon ;
- le langage ;
- le corps mouvant de l'homme (fait le plus important pour la présente étude).

Il est intéressant de noter que le *rhuthmos* s'ordonne dans le langage avant de s'ordonner dans le concret. Ce serait effectivement l'utilisation erronée du mot par Platon qui aurait conduit à modifier le phénomène physique. Le *rhuthmos* dénué de son véritablement sens, il perdra toute réalité pour l'homme. Paradoxalement, c'est l'homme lui-même qui tue le *rhuthmos* dans le discours du philosophe, lorsqu'il s'inspire de la nature pour la fabrication d'artefacts. Ce qui amène Benveniste à opposer un sens antique et un sens moderne du rythme, le premier disparu au profit du second. **Mais le sens moderne est-il si totalement étranger à l'idée de fluidité ? Et le sens antique si totalement étranger à l'idée de mesure ? Le linguiste lui-même reconnaissait un certain ordre sous-jacent au *rhuthmos*...**

<< 1.1.2 L'incapacité du langage

La problématique du rythme serait d'abord celle du langage. Tout au moins y est-elle intrinsèquement liée. Une langue ancienne tel que le grec possède des mots aptes à dire des qualités du rythme que l'on ne

pourrait exprimer aujourd'hui. Comment dire le *rhuthmos* dans notre français actuel ? L'absence d'équivalent entre les deux langues signifie-t-elle que l'on n'y pense pas de la même façon ? Voire que l'on n'y ressent pas de la même façon ?

< tout ce qui passe >

Dans *Emile Benveniste, Platon, et le rythme des flots* (1992), Catherine Dalimier revient sur le poids du contexte dans la signification du mot, à travers une critique ouverte à l'article de Benveniste. Elle reconnaît ce dernier comme une référence obligée pour tout travail portant sur le concept de rythme, mais affirme du même coup la nécessité de sa remise en question, accusant le linguiste de deux fautes :

- celle de manipuler les propos cités afin de laisser croire à une auto-exclusion des trois termes *rhein*, *rhuthmos* et rythme ;
- celle de charger Platon de l'entière responsabilité du (supposé) basculement du *rhuthmos* dans le domaine de la durée et de sa quantification.

Premier point, Dalimier relève que *rhein* ne doit pas se restreindre à l'écoulement, mais s'élargir à « l'expression d'une conception empirique de l'espace, du temps, et du mode d'existence de certains éléments » (p146). Plus, le *rhein* renverrait à « tout ce qui passe » (p147), puisqu'il porte en lui la mobilité ininterrompue de notre monde, telle que la pensaient les ioniens. Cette fluidité que les philosophes contemporains de Platon voyaient dans la moindre chevelure ou le

moindre poème, et que la prose attique observait dans le « corps vieillissant » ou dans la « maison qui s'écroule » (pp146-147). Le *rhuthmos* contiendrait quant à lui une part de régulier avant même que Platon ne mette la main sur lui. Dalimier signale ainsi la « nuance itérative » (p145) contenu dans le suffixe *-(th)mos*, bien repérée par les références sur lesquelles s'appuie Benveniste (Jens Holt et Ernst Wolf notamment), et pourtant non signalé par celui-ci. Elle accuse ainsi le linguiste de n'avoir retenu de la « modalité particulière » du *rhuthmos* que la forme « arbitraire » et « improvisée » (Benveniste p333), alors que la particularité en question relève notamment de sa « régularité » (p145). Enfin, Dalimier remarque que le rythme présenterait une périodicité somme toute relative, du moins lorsqu'il concerne des phénomènes naturels (1992 pp156-157). Les saisons, par exemple, se répètent, mais jamais à l'identique. Entre *rhein*, *rhuthmos* et rythme, la distinction n'apparaît finalement pas si franche.

Platon n'a pas donc pas innové en déplaçant la notion 'dans la durée' ; avant lui les effets du *rhuthmos* se laissent indifféremment repérer dans la synchronie et dans la diachronie, sous l'espèce aussi bien d'un ordre simultané des parties (architecture, forme typée, organisation codée) que de leur arrangement successif (musique, discours, évolution des sentiments et des croyances) ; le terme est polyvalent à l'origine, désignant aussi bien rythme perçu, rythme créé, rythme vécu. (p154)

Benveniste simplifierait-il consciemment la situation afin de maintenir envers et contre tout le tournant à Platon ? Afin que tout ce qui vient avant le philosophe grec soit absolument naturel, fluide, libre et improvisé, et que tout ce qui vient après lui soit absolument maîtrisé, réfléchi, ordonné et régulier ? C'est ce que défend Dalimier, qui souligne encore l'affirmation erronée de Benveniste selon laquelle « Jamais [*rhein*] ne se dit de la mer ». *rhein* se dit de la mer, et de nombreux exemples en attestent (p146). Parmi eux, les poèmes homériques qui décrivent un fleuve Océan nommé *rhein*, ou le chant V de l'Odyssée qui réfère plusieurs fois aux flots. Platon lui-même voit dans l'omniprésence de cet Océan le signe que tout est flux et mouvement. Aussi, la métaphore du "rythme des flots", que Benveniste voudrait moderne, existe depuis bien longtemps (p152).

Dalimier poursuit sur le cas de Platon, à qui ne reviendrait pas le privilège d'avoir inscrit le rythme dans la durée. D'autres coupables seront effectivement désignés par la philosophe, ainsi que par d'autres auteurs. René Waltz décrit par exemple Cicéron (106-43 a.C.) comme instigateur d'un *rhuthmos-numerus* dans sa *Revue des études latines* (1948). Affirmation inexacte selon Dalimier, comme l'est celle de Benveniste : un certain ordre accompagne le *rhuthmos* avant même les interventions de Platon et de Cicéron. Elle repère ainsi plusieurs citations de leurs prédécesseurs (1992 p155), où le *rhuthmos* est utilisé dans le cadre d'un code (un motif reconnaissable, une organisation déterminée, un style particulier, etc.). Elle souligne à ce sujet que tous les exemples repris par Benveniste cachent une sorte de code

« technique, artistique ou culturel » (p147). La « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » se distingue toujours par sa tendance à la récursivité et la proportion. Elle suppose une certaine maîtrise culturelle, que Dalimier repère dans la poésie lyrique et dans les styles architecturaux (p148). Le *rhuthmos* serait alors le "je-ne-sais-quoi" qui rassemble les œuvres issues d'un même mouvement artistique, et permet d'identifier celui-ci. Le mot est même utilisé en architecture pour désigner les trois ordres du dorique, de l'ionien et du corinthien (p149), qui donneront leurs proportions et leurs formes aux édifices, principalement à leurs colonnes.

Dalimier observe que le rythme de l'antiquité, par opposition à tout ce qui n'a pas de rythme et qui présente une forme immuable, présente une forme susceptible de changer (comme il plait à Benveniste), mais dont les modalités de changement répondent à un certain code (n'en déplaise à Benveniste). Aussi, Platon pas plus que Cicéron n'auraient inauguré l'introduction du rythme dans l'univers des nombres, et l'effacement d'un concept haut en couleurs pour une définition tout en noir et blanc. Dalimier soulève par exemple que le concept de *summetría*, par lequel s'opère une analogie numérique entre les formes humaines et celle de la nature, date de Pythagore. Toutefois, elle reconnaît qu'un « **paradigme architectural** » lié à la « **reconsidération des notions de nombre et de mesure** » et utilisé pour « **expliquer la langue et le monde** » émerge de l'Académie fondée par Platon. De ce paradigme découle « l'idée d'un rythme décomposable en unités » (p156). Il y aurait donc bien un « **moment sensible** » (p157)

à l'époque du philosophe grec, mais pas un homme n'est responsable à lui seul du revirement sémantique du mot (qui d'ailleurs n'aurait jamais eu lieu).

Pourquoi Benveniste adopte-t-il cette vision binaire d'une « notion authentique » et d'une « notion scientifique » (p139) du rythme – autrement dit, du flux antique et de la mesure moderne ? Selon Dalimier, il s'inscrit dans un exercice de prolifération sémantique, faisant suite à la multiplication des termes de substitution au rythme durant la première moitié du 20^e siècle – parmi eux, « *structure, pattern, perceptual organization, Gestolf, forme* » (p142). Par cet exercice, Benveniste veut montrer qu'il n'existe aucun lien direct entre le flux et la mesure. Aussi, il dresse une cartographie des occurrences du rythme dans les discours. Mais cette cartographie ne peut-être que fragmentaire relève Dalimier, d'autant plus que le corpus mobilisé par Benveniste est parfois tronqué ou déformé (p152). Et si le linguiste donne quelques points du réseau formé par les apparitions du rythme au sein du langage (pour le moins variées), il refuse de penser leurs relations. Un mérite que Dalimier lui reconnaît toutefois est « d'avoir perçu le faisceau de notions impliquées dans l'évolution du mot rythme et le moment sensible que représente l'époque de l'Académie. » (p157) En sous-tendant l'ampleur du champ couvert par les emplois du mot “rythme”, Benveniste retrouverait finalement l'ouverture propre au concept original.

On relèvera bien quelques difficultés dans l'étude de Dalimier, notamment cette opposition entre le naturel et le culturel qu'elle associe au rythme chez Benveniste, mais dont on ne trouve pas trace dans l'article de ce dernier. Dalimier fait plus que probablement référence à ce passage : « Rien n'a été moins naturel que cette élaboration lente. » (Benveniste p335) Mais ici, l'absence de naturel qualifie la fabrication du concept de rythme par le langage et en aucun cas le rythme en lui-même. Benveniste n'oppose pas un rythme naturel à un rythme culturel (ou « codé »), du moins pas à travers cette citation. Plus tard, Meschonnic publiera « Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style » (1995), un article au sein duquel il reproche à Dalimier son insistance sur l'utilisation récurrente que Benveniste fait du terme « configuration », preuve selon l'auteur de la nature *ordonnée* du *rhuthmos* que refuserait le linguiste. Pour Meschonnic, la « configuration » de Benveniste est une « *organisation* », dont l'intérêt est justement « de ne pas présupposer de la régularité avant d'en être sûr. » (p39) Mais il lui reprochera surtout de répéter ce que dit le linguiste en croyant faire son procès (comme Dalimier reprochait à ce dernier de répéter ce que dit Platon en croyant faire son procès). Et le serpent de se mordre la queue.

< ne coule point ni ne passe >

Dans un ouvrage qu'il publie plusieurs dizaines d'années avant Benveniste (*Paideia* 1933-47), Werner Jaeger fait déjà état d'une dualité entre les notions de *rhein* et de *rhuthmos*. Bien qu'antérieur,

son travail apporte une contrepartie à la critique du linguiste, en prenant en considération l'évolution sémantique des termes. Au cours de cette évolution, un mot va s'apparenter à différentes significations, divergentes selon les cultures et les disciplines. Ce qui ne constitue pas un problème en soi, il faut simplement savoir situer les choses. Dans notre cas, **le problème n'est pas que le rythme soit fluidité ou non, le problème est ce que l'on entend par fluidité.** Jaeger explique ainsi que la fluidité du *rhuthmos*, qui évoque l'écoulement musical pour un moderne, renvoie au contour qui définit la forme pour un grec. Faire dériver *rhuthmos* de *rhêô* est alors une erreur, le *rhuthmos* n'est pas ce qui fait couler mais ce qui maintient. L'historien de la philosophie analyse en ce sens une citation d'Archiloque : « Saches comment le rythme enserme l'homme. » Dans cette citation, le rythme n'a rien du flux, pas plus que la citation d'Eschyle « Je suis attachée ici dans ce rythme. » Il illustre encore son propos par un renvoi aux atomistes, dont le rythme correspond à la configuration spatiale que prennent les atomes. Chez les philosophes de l'antiquité, et chez Aristote (384-322 a.C.) particulièrement, il y a cette idée de limite. Mais à l'époque, la limite n'a pas le même sens qu'aujourd'hui. Gilbert Romeyer-Dherbey cite Heidegger à ce propos :

[...] la limite était ce à partir de quoi, ce en quoi une chose commence, éclot comme ce qu'elle est. [...] La limite ne tient pas à distance, elle fait ressortir la figure, qu'elle place dans la lumière de la présence.¹⁶

¹⁶ Cité par Romeyer-Dherbey (1983 p202).

Où limite, rythme et forme se confondent dans l'idée de commencement, de ce quelque chose en train d'apparaître. « La limite forme » dit encore Romeyer-Dherbey dans un ouvrage consacré à la pensée d'Aristote (*Les choses mêmes* 1983), et d'observer un peu plus tôt que la forme n'est pas une « configuration accidentelle, figure prise et abandonnée comme un masque, mais ce qui fait être » (p202). Une forme relativement différente, donc, des « configurations sans fixité ni nécessité naturelle », ou encore de « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » du *rhuthmos* décrit par Benveniste (1966 p333).

Cette conception atomiste du *rhuthmos* reste d'ailleurs mal comprise par Benveniste selon Michel Serres (1977). Parce que le linguiste n'a « jamais navigué en eau douce », et par là, ne connaît pas « l'expérience physique immédiate [du] tourbillon dans le cours » (1977 p190), il ne peut comprendre réellement le concept antique. Dans *Les origines de la géométrie* (1993), Serres revient par ailleurs sur l'étymologie du verbe *couler* vis-à-vis de notre rapport au temps, qu'il décrit comme triple. Il y a le temps réversible des horloges, circulaire, vide de sens et qui ne cesse de se répéter, et il y a deux temps irréversibles : celui de l'évolution de la matière qui nous mène tous à la mort, et celui de l'engendrement qui crée nouveauté sur nouveauté sans prévision possible. Serres nous imagine ainsi piégé dans « ce flux à trois temps » (1993 p37), dont chacun rend l'autre impossible. Il s'interroge ensuite sur l'expression du temps qui coule : que dit-on exactement à travers cette image d'un flux dirigé depuis une source vers une embouchure ?

Rien, peut-être. Car l'image est trompeuse, nous venant des poètes. Serres se tourne donc vers l'étymologie latine, où le verbe *colare* renvoie à un processus bien plus complexe que le simple déversement d'un point A à un point B. Il s'agit d'une sorte de tamisage, où certaines choses passent et d'autres pas. C'est là que Serres rapproche les sens respectifs de *couler* et de *passer*, et s'attarde sur l'unité du pas (qui est aussi dualité). Il y a le pas de l'affirmation : une marche en avant, et le pas de la négation : "ne...pas". Cette ambivalence est propre au temps. Qu'il coule ou qu'il passe, son trajet n'est jamais direct et limpide. Serres parle de « contre-courants [...] tourbillons [...] turbulences [...] retenus [...] » (p39). Et il conclut « le temps ne coule point ni ne passe » (p41). Les philosophes et les poètes nous ont traduit en erreur par leurs belles paroles. Le sens du temps, dans toute sa complexité relationnelle, ne peut être réduit à « un couloir ou une ligne continue » (p41), à l'instar des actions de passer et de couler. Serres n'aborde pas le rythme dans son article, mais l'on imagine que sa réflexion puisse le concerner de très près. **Comme le temps, le *rhuthmos* n'a pas de matière privilégiée, il est une condition particulière de la matière, à même de se modifier. Il est un état du mouvement, une configuration jamais stabilisée et toujours susceptible de changement. Il n'est pas visible en lui-même parce qu'il n'existe pas par lui-même : il n'existe qu'à travers ce qui lui est étranger.** En revanche, il ne laisse pas indemne ce quelque chose dont il modifie l'aspect, et qui ne serait pas le même sans le *rhuthmos* qui le traverse, qui coule ou passe en lui. Comme le *rhuthmos* ne serait pas le même sans le quelque chose qu'il traverse.

< conceptualiser le continu >

Lors d'une lecture qu'il fait des écrits de Benveniste (2012[1997]), Meschonnic relativise le discours structuraliste. Il revient sur un article de 1969, *Sémiologie de la langue* (publié au sein du même ouvrage que *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*), dans lequel Benveniste met en évidence le problème posé par le fait de traiter de phénomènes continus au travers de la discontinuité des signes de la langue. Ce problème n'est pas énoncé clairement par Benveniste mais transparait au travers du regard qu'il porte sur les œuvres d'art par le biais du langage des mots. L'œuvre d'art est une « sémantique sans sémiotique » par opposition à la langue française, qui est une sémantique avec sémiotique. Où les œuvres ne renvoient à rien en dehors d'elles-mêmes, la langue se rapporte à des objets qui lui sont étrangers, et avec lesquels elle ne peut qu'entretenir des rapports de discontinuité. Il existe ainsi une coupure entre les mots et ce qu'ils désignent, faisant l'incapacité du langage à dire le réel. Et on préciserait volontiers, avec Paul Valéry : faisant l'incapacité du langage à dire le rythme, et l'urgence de pratiquer celui-ci.

Immobilise-toi et essaie de te représenter un rythme.

Impossible. J'ai vu quelqu'un croire le pouvoir et battre le rythme avec ses paupières. Ou bien par impulsions dans les muscles de la bouche. (1987 p1340)

Un langage particulier, la poésie ouvrirait une bonne voie pour traiter du rythme avec les mots. Car celle-ci ne cherche pas à arrêter la signification des choses, et, par là même, dépasse la difficulté énoncée ci-avant. La poésie est un langage qui ne cherche pas la signification du rythme, mais qui en revanche le pratique. Les signes de la poésie sont les mêmes que ceux de la langue mais ils sont capables, selon Meschonnic, de déborder leur rôle de « substitut » grâce, justement, à leur rythmique. La poésie a, toujours selon Meschonnic, le pouvoir de « conceptualiser le continu ». Reprenant l'exemple du « système des feux du trafic routier », il montre que le système poétique n'a rien à voir avec ce système binaire pour lequel vert = passer et rouge = arrêter. En parlant rythme (et non pas en parlant *du* rythme), la poésie brise les chaînes de relations établies et en invente de nouvelles, sortant ainsi du conflit entre langue et art. Le rythme perd sa signification dans la discontinuité des signes, qu'il dépasse par la continuité de son mouvement.

Le continu est le rythme comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, et l'oralité non plus comme l'opposition duelle de l'oral à l'écrit dans le signe, mais comme le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier. (1997)

La dimension poétique remise temporairement, Meschonnic s'arrête sur la confrontation entre musique et langue, exemplification pour Benveniste qu'il existe des langages « inconvertibles ». Le « langage musical » (Benveniste utilise l'expression pour la réfuter, musique et langue sont différents par nature) n'est pas convertible puisque les

notes ne sont pas des signes et le temps musical comporte des simultanés (tels que l'harmonie et le contrepoint) que ne connaît pas la langue. Étendu aux arts plastiques, l'exemple met en évidence le fait que le « langage artistique » ne peut pas être considéré en tant que tel puisqu'il n'existe aucun vocabulaire homogène (les signes sont renouvelés selon les disciplines, les artistes ou les travaux), ni aucune grammaire qui règle les rapports entre les unités.

L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière. (Benveniste p59)

Dans un autre chapitre des *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste ouvre une voie en relevant que la musique, dans l'hypothèse où elle serait considérée comme une langue, serait « une langue qui a une syntaxe mais pas de sémiotique » (p56). Autrement dit, elle articule ses signes en se focalisant sur ce que cette articulation produit dans l'immédiat, sans chercher à établir de connexions vers autre chose qu'elle-même. Cela ferait-il de la musique, comme de la poésie plus tôt, une "langue" idéale pour dire le rythme ?

Car le rythme ne se soucie pas de la signification : poser la question du rythme ne consiste pas à s'interroger sur ce que l'auteur a voulu dire mais sur *comment* il l'a dit. Aussi, *Qu'est-ce que ça signifie ?* doit être remplacé par *Qu'est-ce que ça fait ?* ou *Comment ça fait ?* Si la linguistique a su reconnaître la polysémie du mot, la poésie a su l'en

dégager pour le laisser suivre sa propre voie, qui ne passe par aucun dictionnaire.

< < 1.1.3 La mesure avant le rythme

Chez les prédécesseurs de Platon, le *rhuthmos* prend déjà un certain aspect *mesuré*, sans pour autant empêcher sa fluidité et ses autres qualités dynamiques. La mesure existait avant Platon. La mesure existait avant le rythme ! Benveniste lui-même reconnaît son existence en grec ancien, mais uniquement en tant que « spécialisation secondaire », le sens de « ‘forme’ étant seul attesté jusqu’au milieu du Ve siècle » (p333), soit avant que Platon ne provoque le supposé basculement sémantique du *rhuthmos* au rythme.

< ordre du mouvement >

L’idée d’ordre est déjà présente au sein de l’école atomiste, qui associe le *rhuthmos* à la constitution du *kósmos*. Mais elle prend plus de poids chez ses successeurs, et, plus important, se met à la portée de l’homme. **Aristote explique par exemple que les relations entre les choses s’établissent par le biais de leurs différences, parmi lesquelles le *rhuthmos*¹⁷. Ce qu’illustrent les lettres de l’alphabet : A et H présente**

¹⁷ La théorie d’Aristote est reprise dans l’article de Benveniste (1966[1951] pp328-329).

un jambage strictement identique et deux jambages sensiblement différents, un léger pivot de ces derniers permettant de passer de l'un à l'autre. Ce pivot est ce qui fait la différence entre les deux lettres, en même temps que leur identité commune. Aristote utilise indifféremment les termes de *rhuthmos* et de *skhêma* pour désigner cette différence-identité. Si l'on se penche sur les deux terminologies, on observe que le *rhuthmos* et la *skhêma* mettent réciproquement en jeu la notion de mouvement (*gr. metabolè* / changement, transformation). Les deux renvoient à la forme particulière prise par une matière susceptible de mouvement. Une différence fondamentale les sépare pourtant, qui tient dans l'état de cette matière : *skhêma* est la forme *formée* ; *rhuthmos* est la forme *en formation*. En d'autres mots, *skhêma* intervient après le mouvement, *rhuthmos* intervient au cours du mouvement. *skhêma* est une réalité qui a pris forme ; *rhuthmos* est ce qui se trans-forme. Le *rhuthmos*, qui est toujours sujet au changement, produirait la *skhêma*, qui a atteint une consistance définitive. La *skhêma* implique un espace constitué, alors que le *rhuthmos* implique un espace qu'il s'ouvre à lui-même.

L'aspect mouvant du *rhuthmos* reste effectif au cours de l'Antiquité, tout en évoluant vers la sphère du quantifiable. Aristote, qui rend ambigu le concept par son utilisation indifférente des termes de *skhêma* et de *rhuthmos*, décrit notamment ce dernier comme « *arithmos kinèseos* » (2002 219b 2), "nombre du mouvement". Platon utilise quant à lui l'expression « *kinèseos taxis* » (1976 665a), "ordre du mouvement", et l'applique à « la forme du mouvement que le corps

humain accomplit dans la danse et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout » (Benveniste p334). Benveniste voit là une autre dimension du basculement entre *rhuthmos* et rythme :

A partir du [*rhuthmos*], configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on atteint le 'rythme', configuration des mouvements ordonnés dans la durée. (p335)

Cette autre dimension est celle de l'espace et du temps. Intéressant, alors que l'on penserait le temps plus lié au mouvement ("le temps qui passe"), et l'espace plus statique (quatre murs autour de soi), il semble que, pour Benveniste, l'emport de sa dimension temporelle sur sa dimension spatiale ait contribué à fixer le *rhuthmos*. Mais n'y-a-t-il pas toujours eu du spatial et du temporel dans le *rhuthmos* ? Probablement, si l'on revient à nouveau à son étymologie, *rhein* ("couler"). L'écoulement suppose qu'une matière s'écoule, quelque chose qui change de configuration dans la durée, et implique par là même une certaine spatialité. L'écoulement se produit au sein d'un lit, en sens unique. Il n'est pas débordement, effusion ou bouillonnement, il s'ordonne selon des rapports définis. Comme un ordre dans le mouvement, que Platon observait dans le mouvement des jeunes gens. Un systématisme dans l'action, qui laisse supposer la nature mathématique du rythme, et qui fera par ailleurs l'objet de quantité de traités en art – Saint-Augustin (*De Musica* 388), Boèce (*De institutione musicae* 510), Saint-Thomas d'Aquin (*Les noms divins* 1261). Dans ces ouvrages, musique et architecture, danse parfois, sont décrites comme

entretenant un rapport ontologique au monde. Ces disciplines usent de proportions à l'origine de la création du cosmos, efficaces dans la nature comme dans le corps humain. On retrouve dans chacune un élan de vie, un premier pas vers un ordre nouveau, fabriqué par l'homme.

< une certaine disposition >

Aristoxène de Tarente (360-300 a.C.), dont les travaux sont postérieurs au présumé basculement de la notion de *rhuthmos*, élabore la première théorie musicale qui soit indépendante de la théorie mathématique. Il la rédige en deux parties, qu'il nomme respectivement *Eléments d'harmonique* et *Eléments de rythmique*¹⁸. Ces traités, fortement influencés par la philosophie d'Aristote, s'opposent violemment aux enseignements de Pythagore (580-495 a.C.). Alors que la science de Pythagore concerne des objets fixes, l'*Harmonique* d'Aristoxène concerne des objets fixes *et* mouvants. Elle procède par démonstration et suppose que le musicien se base sur les opérations intellectuelles issues d'une théorie fondamentale *et* sur la sensation. Les rapports musicaux existent bel et bien, mais ne sont pas préalables à l'expérience. Seuls existent les rapports discernables à l'écoute. C'est notamment ce qu'exprime la notion de *dunamis*. Traduite par « puissance » en français, la *dunamis* constitue chez le philosophe grec ce qui « donne son sens musical »¹⁹ à une note ou à un intervalle, autrement dit, la fonction qu'elle occupe au sein de l'ensemble formé

¹⁸ Il ne reste qu'un fragment des seconds, encore non traduit à ce jour.

¹⁹ La notion de *dunamis* est expliquée succinctement par Andrew Barker (2007 p65).

par la suite de notes et d'intervalles (qu'on désignerait aujourd'hui par les différents degrés de la gamme : tonique, dominante, *etc.*), et qui passe par la qualité du son à l'écoute. Aussi, aucun son ne possèdera une *dunamis* en lui-même, mais seulement dans son rapport aux autres sons, qui forment ensemble la mélodie. Laquelle n'existe que parce que nous sommes capables de percevoir et de mémoriser les événements sonores, non seulement les uns après les autres, mais plus encore les uns en lien avec les autres. Ecouter la musique, suivre ses évolutions, n'a rien d'une activité passive. Cela demande à l'auditeur de situer chaque son vis-à-vis de ses prédécesseurs, et de ses successeurs. L'auditeur participe au phénomène musical par sa capacité à relier l'instant à ce qu'il remplace et à anticiper ce qu'il deviendra. Un parallèle évident s'opère à la notion de rythme et à la configuration fluide que lui prête Benveniste, le *rhuthmos* décrit ci-avant comme la « modalité particulière de son [l'action] accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux » (p332) – à la différence que c'est ici l'oreille qui prime.

Aristoxène insiste d'ailleurs sur le fait que les sens ne doivent pas être confondus : la musique appartient à l'ouïe et à aucun autre organe, et Pythagore fait erreur lorsqu'il observe les intervalles de son par le biais de la division des cordes. Si la séparation des sens peut être remise en question, l'affirmation d'Aristoxène, en sous-tendant que le mode d'expression d'un phénomène en conditionne fortement l'expérience, peut être utile à la problématique rythmique. Du rythme et de son mode d'expression, du rythme et de sa matière, aucun ne préexiste à

l'autre. Le rythme donne à la matière son apparence en l'entraînant dans son mouvement ; la matière possède certaines propriétés physiques qui font que le rythme ne peut opérer par n'importe quel mouvement. Le rythme correspond à « une certaine disposition des parties de la matière » dira Aristoxène lui-même²⁰. La matière définit les possibles et les impossibles de cette disposition. On ne traite pas avec les sons comme on traite avec les cordes. Ce sont les propriétés du son, liées à notre capacité d'écoute, qui dictent la façon dont on le manipule. **Mais il ne faut pas confondre la pensée du rythme et celle de sa matière, alors même que les deux sont confondus dans la pratique. Le rythme se trouve dans le changement et non dans l'objet du changement.**

Des siècles plus tard, Pierre Sauvanet (*Le rythme grec d'Héraclite à Aristote* 1999) montrera que le rythme n'a pas toujours été restreint au seul domaine musical, comme son utilisation actuelle pourrait le faire penser. Sauvanet s'appuie sur une lecture transversale des textes anciens (dont les principaux sont cités par Benveniste), pour montrer que le rythme n'y est pas nécessairement associé à la musique, ou à la danse, mais qu'il renvoie plus généralement à l'idée de forme spatio-temporelle, soit l'évolution, perceptible par les sens, d'un phénomène quel qu'il soit. **Cette définition, bien plus large que celle renvoyant à l'alternance des temps forts et des temps faibles de la musique, donne au rythme des sens variés : mouvement des atomes chez Leucippe et**

²⁰ Aristoxène, cité par Bocadoro (2010).

Démocrite, écoulement continu chez Héraclite, distinction formelle des caractères de l'alphabet chez Aristote, ou encore ordre du mouvement des jeunes danseurs chez Platon (pour ne citer que quelques-uns des principaux repris dans le développement ci-avant). De ces sens variés découleront les nombreuses oppositions entre lesquelles va osciller le rythme durant l'Antiquité (et encore durant la période actuelle, pour les spécialistes du moins) : espace et temps, mais aussi discontinuité et continuité, ordre et flux, différence et répétition, *etc.* Le rythme ne s'apparentant jamais totalement à l'un ou à l'autre, mais agissant plutôt entre eux, comme un agent de liaison. Il faut d'ailleurs remarquer son lien intrinsèque au mouvement du fait même de son étymologie, *rhein*, "écoulement" (à supposer que l'on accorde à celle-ci une quelconque valeur d'autorité). C'est en tout cas en ce sens que Démocrite, Aristote et Platon l'auraient utilisé contre la vision d'un chaos originaire, ou mouvement perpétuel chez Héraclite. Autre élément d'intérêt, Sauvanet (probablement le premier) cible le fait que **les philosophes grecs sont ceux par qui le rythme s'arrache à la nature pour se rattacher à l'activité humaine**. Les pratiques culturelles et artistiques (la danse chez Platon ou l'écriture chez Aristote) font du rythme cette activité consciente et maîtrisée. Ce qui n'implique pas la perte de son caractère dynamique, mais au contraire l'intègre au sein d'un phénomène complexe, dont les différents aspects se tiennent en équilibre variable – ce que Sauvanet résumera à travers la triade *Skhêma-Periodos-Metabolè*, "*Structure-Périodicité-Mouvement*" (développé à la suite).

< structure périodique en mouvement >

Retour au 20^e siècle, durant lequel Ludwig Klages (*La nature du rythme* 1923) résumera très simplement la distinction entre mesure et rythme via leur action réciproque : « la mesure répète, le rythme renouvelle » (p63). Pour le philosophe vitaliste, la présence de la mesure n'est pas un obstacle à l'expression du rythme, au contraire, elle le renforce. Confronté à la mesure, le rythme gagne en intensité. Il est d'autant plus fort qu'il doit se battre *pour, contre, avec* la mesure (et non battre la mesure !). Aucun problème donc à ce que rythme et mesure opèrent ensemble (tout difficile qu'il soit de qualifier ce rapport où chacun a besoin de l'autre tout en le rejetant violemment). Klages donne l'exemple de la sensation provoquée par un voyage en train. Assi dans le wagon, le passager se laisse enivrer par le défilement continu du paysage, sur fond des soubresauts réguliers du roulement des rails. Le voyage pourrait se prolonger des heures durant. Mais dès que le train s'arrête, l'ennui monte. Klages remarque que le va-et-vient d'une machinerie à proximité de la gare ne parviendrait pas à surmonter cet ennui. Il lui manque le mouvement, celui du rythme. Mais ce mouvement n'en nécessite pas moins le claquement régulier des roues pour tenir éveillé le voyageur.

Ainsi, l'opposition que nous avons constaté entre le rythme et la mesure ne semble pas constituer un obstacle au fait que, dans certains cas, une mesure doive accompagner un mouvement continu pour que celui-ci soit vécu comme un rythme. Il n'en

demeure pas moins que l'élément décisif, dans le cas présent, est le mouvement. (p61)

Klages prend encore l'exemple de la vague (contre-exemple chez Benveniste). Afin d'en percevoir le rythme, il incite le lecteur à ne pas suivre l'évolution de la vague dans le cours du fleuve, mais à se focaliser sur l'endroit où flotterait un morceau de bois. A cet endroit, le morceau de bois monte et descend, poussé par la vague se formant et se déformant sous lui. Son mouvement est continu tout en passant entre deux extrêmes. Entre le creux et le sommet, pas de rupture mais un nombre infini de positions successives. Le phénomène, dont la rythmicité ne fait aucun doute pour Klages, n'en est pas moins lié à une structure faite de discontinuité : **l'alternance périodique est nécessaire pour que le mouvement devienne rythme, à condition que le principe de continuité passe au-dessus de la sensation de segmentation.** Issu de la philosophie vitaliste, son rythme est essentiellement subjectif, tout en reposant sur des éléments éminemment objectifs. Le rythme n'est pas allergique à la mesure, on dirait même qu'il existe grâce à elle.

La relation complémentaire juste décrite se réduit à un simple amalgame chez Paul Souriau, dont les travaux d'esthétique sont publiés quelques années avant ceux de Klages. Dans *L'esthétique du mouvement* (1889), le philosophe décrit le rythme comme retour périodique du même, ce que résume très bien la phrase inaugurant le chapitre qu'il consacre à la notion :

Le rythme consiste dans le retour d'un même phénomène à des intervalles réguliers. Il y a un rythme dans les tintements d'une cloche, dans le choc des vagues qui battent une falaise, dans le scintillement des étoiles, dans les pulsations du cœur. Il n'y en a pas, faute d'une régularité suffisante, dans les oscillations d'un peuplier qui, de temps à autre, s'incline au vent ; faute de périodicité, il n'y en a pas non plus dans la chute d'une cascade, dans le mouvement d'un boulet, dans la gyration d'une toupie, etc. (p50)

La définition de Souriau a le mérite de la clarté : le rythme est pure répétition. Le moindre écart et il disparaît. Souriau prend l'exemple de deux métronomes réglés sur des tempi différents. Chacun pris isolément produit un mouvement simple et un rythme parfait. En revanche, le phénomène auditif lié à leur écoute simultanée ne peut en aucun cas s'apparenter à du rythme. Pour entendre du rythme, il serait nécessaire que des rapports simples relient leur tempo respectif : l'un comme le double de l'autre, on retombe à une alternance régulière. Le rythme de Souriau n'accepte aucun écart.

Souriau poursuivra sur le caractère artificiel du rythme – « le rythme est la loi même de tout mouvement mécanique » (p51). Cette artificialité est inscrite si profondément dans l'ADN du rythme qu'il n'en existerait pas de naturel – « dans la plupart des phénomènes naturels, tels qu'ils se présentent à nous, il n'y a aucun rythme perceptible » (p52). Effectivement, si le rythme doit se limiter à une répétition *stricto*

sensu, force est de remarquer que la nature ne propose rien de tel. Même cyclique, le phénomène naturel contient toujours une certaine part d'imprévu (pensons aux cycles des saisons et aux caprices de la météo). Une exception à la règle néanmoins : l'homme. L'homme est un "produit naturel" dont le mode de fonctionnement, musculaire notamment, montre, selon Souriau, une répétition basique, et donc rythmique. Le clignement des yeux et la respiration, le pas et le balancement des bras sont ainsi décrits par le philosophe comme des phénomènes réguliers. Il y a chez l'homme une sorte de sympathie entre tous les organes, qui permet que chacun se règle sur l'autre... tant que la mécanique reste inconsciente. Car Souriau remarque effectivement que c'est lorsque ces mouvements deviennent volontaires qu'ils s'écartent de la régularité et par conséquent du rythme. Objectons que la régularité de ces phénomènes, même inconsciente, reste toute relative, le clignement des yeux variant par exemple selon l'exposition lumineuse, la respiration selon l'effort, le pas selon la vitesse et le support.

On pourrait opposer les propos de Souriau à ceux de Benveniste, qui observait (à travers le discours de Platon), la naissance de l'ordre dans les gestes réfléchis des jeunes danseurs. Cela étant, sa définition d'un rythme comme répétition pure illustre parfaitement la définition moderne que le linguiste veut remettre en question. Comme Souriau, Benveniste commence son article en citant un rythme « d'intervalles et de retours pareils », de « mouvements réguliers des flots » (p327). Mais à l'inverse de Souriau, qui argumente l'idée, Benveniste veut la

démontrer. Deux positions contradictoires, mais un même constat : le rythme, dans son acception la plus récente et la plus banale, n'est rien d'autre qu'une alternance régulière, telle que sait la produire l'homme.

Plus récemment, Pierre Sauvanet (*Le rythme et la raison* 2000) propose une alternative à la difficulté de la définition par le biais d'une terminologie en trois critères, qu'il s'agirait de combiner par deux ou trois pour décrire un rythme. Pas de définition figée donc, mais une définition mouvante, adaptable aux phénomènes. Les trois critères sont la *Structure*, la *Périodicité* et le *Mouvement* – *Skhêma*, *Periodos* et *Metabolè* ou *S*, *P* et *M*. La *Structure* renvoie à quelque chose de réfléchi et de construit. La *Périodicité* renvoie à quelque chose qui se répète, ou en porte le potentiel. *Structure* et *Périodicité* disent le lien étroit du rythme et de la mesure, sans pour autant l'y réduire. Sauvanet remarque par exemple qu'un phénomène cyclique, tout périodique qu'il soit, n'observe pas une répétition exacte telle que l'exigerait la mesure. Le *Mouvement* enfin, libère franchement le rythme de la mesure. Il renvoie d'une part à une dynamique interne à l'objet, d'autre part au facteur perceptif impliqué par le vécu du sujet. Tout abrupts qu'ils paraissent ici, ces critères n'en sont pas moins issus d'une longue recherche, donnant une large part à l'aspect anthropologique du rythme. Il faut donc entendre dans chacun la qualification du rapport entre soi et le phénomène à décrire, plus que la quantification d'un objet. Quantification toutefois suggérée par la possibilité de "doser" un rythme par l'emploi libre de deux (c'est le minimum pour qu'il y ait rythme) ou de trois critères simultanément. ***Structure, Périodicité et***

Mouvement forment ensemble une base adaptable à des degrés divers, et capable de traduire les milles nuances du rythme :

Tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement. (p195)

Selon la combinaison, on parlera de « *structure périodique en mouvement, cycle d'une forme en devenir, dynamique de retours et de figures...* » (p209). Cette quantification-non quantification, cette définition-non-définition serait à ce jour la forme linguistique la plus satisfaisante vis-à-vis du rythme. Parce qu'elle opère une réduction du phénomène autour de trois repères fixes, en même temps que son ouverture par des combinaisons variées.

<<< 1.2 Abandonner

L'abandon poétique, ou le renoncement de la poésie à donner une définition au rythme. Le langage a-t-il malmené le rythme au point de ne plus pouvoir le dire ? Dans sa *Critique du rythme* (1982), Meschonnic part du postulat que la prégnance du langage au sein de notre culture a vidé le rythme de son sens, et le sens de son rythme.

“A vidé le rythme de son sens”, c’est-à-dire que le rythme ne signifie plus rien d’avoir trop signifié, éparpillé à travers les discours et les disciplines. *Le rythme* n’existe pas, il n’en existe que des dérivés selon le champ considéré.

“A vidé le sens de son rythme”, c’est-à-dire que la relation entre les mots et les objets s’est fixée sur un mode binaire, sans plus de jeu possible. Du moins dans le langage courant. Car le langage poétique reste un lieu de possibles, où **Meschonnic entend fonder une nouvelle théorie du rythme. Un rythme qui soit à nouveau porteur de sens parce que porté par son sujet, celui qui déclame les vers. D’où le cheval de bataille du poéticien : le rythme est pluriel en soi et absolument autre que la mesure, à la fois « organisation du sens dans le discours » (p70) et « organisation du sujet dans son discours » (p71).**

< < 1.2.1 Contre la mesure

Meschonnic poursuit le combat de Benveniste, en posant un rythme qui ne soit ni *avec* ni *contre* la mesure, mais simplement *autre*. Dans sa *Critique du rythme*, deux chapitres sont particulièrement intéressants à ce sujet :

- « III - Enjeu de la théorie du rythme » (pp65-115), où Meschonnic situe son point de départ à l'étude de Benveniste et énonce la triade rythme-sens-sujet ;
- « V - Le rythme sans la mesure » (pp141-272), où Meschonnic établit la différenciation du rythme et de la mesure, dont la relation ne tient pas plus de l'opposition que de la complémentarité.

< mouvement-de-la-mer >

Comme Benveniste, Meschonnic se rebiffe contre ce qu'il appelle le « mythe » du « mouvement-de-la-mer » (1982 p149). Il reconnaît le côté séduisant de l'image poétique, dont témoigne sa récurrence au sein des dictionnaires, qui constituent selon lui une « moyenne des connaissances », et leur discours un « témoin parfait » (p150) de ce qui fait autorité dans l'opinion populaire. Aussi, il emprunte sa méthode au linguiste, soit l'inventoriage des occurrences du terme de rythme, non pas dans le discours des philosophes cette fois, mais dans celui des dictionnaires. Et avant même de lister ses découvertes, il conclut : « Ils

disent tous la même chose. » (p151). Ce qu'ils disent ? La régularité. Mais unanimité ne signifie pas véracité souligne Meschonnic. La « théorie traditionnelle » (p172), celle du rythme-mesure, est fondée sur une étymologie « fausse » et sur la généralisation d'une particularité, peu importe le nombre de ses défenseurs. Rythme et mesure s'opposent catégoriquement, ou plutôt différent à un point tel que rien ne justifie qu'on les assimile, ou qu'on les oppose. D'où sa conclusion que toute critique du rythme contient nécessairement une critique de la mesure :

Le rythme est sans mesure non pas parce qu'il s'oppose à la mesure, qu'il se rebelle ou qu'il l'a perdue. C'est toujours autre chose qu'on a mesuré. Le rythme ressortit à une autre rationalité. Il n'est pas le débridé dressé contre la rigueur. Il est une autre rigueur, celle du sens, qui ne se mesure pas. (p143)

Parmi les définitions qu'il collationne au sein de dictionnaires et encyclopédies en linguistique, poétique et philosophie²¹, Meschonnic identifie des postures diverses : des auteurs refusent l'unification des définitions (Fraisse 1956 ; Harding 1976), d'autres sont submergés par les définitions (Valéry 1935), ou d'autres encore confortent la définition « traditionnelle » quand ils croient la renverser (Bergson 1889). Mais parmi toutes ces tendances, il repère une constante : l'assimilation du rythme à ce qui se répète. Ce qu'il relie en poésie à la tradition

²¹ Meschonnic avoue ne pas être complet (ce qui tend à l'impossible), mais affirme combler ce manque par une bonne répartition de son échantillonnage.

occidentale de la mesure, autrement dit le cadrage du discours par un schéma qui lui serait prévalent. Soit, la régularité peut constituer un cas particulier du phénomène rythmique, mais certainement pas une condition essentielle à son apparition. Il n'est donc pas exclu de lire la mesure à travers le phénomène rythmique, mais cela doit rester une exception.

C'est que le rythme est non métrique en soi. Il peut être métrique ou antimétrique, selon l'histoire et la situation des écritures. Il peut donc aussi coïncider avec une régularité ou une périodicité [...] (Meschonnic 1982 p224)

Et la boucle se referme : le rythme est un peu ce qu'il n'est pas, parfois. Il lui arrive effectivement de coïncider avec cet élément étranger que constitue pour lui la métrique, mais sa nature reste tout autre. La métrique, cela se compte, alors même que « la rythmique ne peut plus compter, chiffrer. La notation doit être qualitative, non plus quantitative. » (1982 p252) Meschonnic résumera par ailleurs cette opposition par l'action induite chez le sujet : « D'un côté, ceux qui compte les syllabes ou la place de la césure ; de l'autre, ceux qui parlent de vision du monde. » (1974 p18) « Ceux qui » apportent sa qualité au rythme sont justement les sujets, qui se rencontreront sans mal sur le fait que cet alexandrin comprend douze syllabes, mais beaucoup plus difficilement sur son sens.

La relation du rythme au sens et au sujet, dans un discours, libère le rythme du domaine de la métrique. (p72)

Si le rythme poétique possède un aspect sémantique, il ne s'y limite toutefois pas. Meschonnic relève ainsi la distribution des accents dans les vers français, qui ne seraient pas soumis à des lois métriques, mais qui relèveraient de la réalité du discours, et seraient de ce fait plus productifs et proprement empiriques, autrement dit, rythmiques. Aussi, il ne faut pas arrêter le vers à une simple division prédéterminée de syllabes, mais plutôt considérer la suite d'accents et de contrastes mis à jour via son actualisation dans le discours du sujet. Et c'est là qu'on pourrait en revenir à la notion de *dunamis* introduite par Aristoxène dans le domaine de la musique. Aristoxène qui, à l'instar de Meschonnic, opère une distinction entre les opérations intellectuelles et les sensations, les rapports harmoniques et l'expérience perceptive, sans réfuter l'existence de l'un ou de l'autre, mais en insistant sur l'importance de ne pas les confondre, et, tout de même, de faire passer les sensations avant les comptes. Chaque son de la musique, chaque syllabe du poème, possèdent une certaine qualité, ou *dunamis*, qualité qu'ils ne possèdent que dans leur rapport aux autres. Et c'est par la perception de leurs qualités respectives, et implicitement des liens qu'elles sous-tendent, ou qui les sous-tendent, que les éléments forment un tout. Un tout pas plus homogène que résolu, mais au contraire animé de nuances changeantes, du fait même de la nature subjective des perceptions individuelles.

< quelque chose passe >

Une autre chose différencie le rythme de la métrique pour Meschonnic : son rapport au temps.

La métrique se dispose dans le temps. Le rythme dispose et le temps ne peut plus être un contenant tels que des contenus 's'écoulent en lui' et les choses sont *dans* le temps. (1982 p225)

Octavio Paz (*L'arc et la lyre* 1965) explique de la même manière ce pourquoi la mesure n'a pas sa place dans le phénomène rythmique. Il met en évidence les liens retenant le temps à la mesure, et identifie deux formes d'existence du temps : celui des montres et des calendriers, celui de la respiration et de la marche. A proprement parler, il ne s'agit pas de deux *temps*, car deux mots distincts existent pour les qualifier : le *temps* et la *temporalité*. Paz distingue le *temps*, qui n'est qu'abstraction, et la *temporalité*, qui est une plongée dans le réel. La poésie reconnaît l'un et l'autre et dispose de deux outils pour les mettre en œuvre : la mesure et le rythme. Le poète utilise la mesure pour construire le poème pas à pas ; le rythme pour penser le poème dans sa totalité. La mesure est une façon de calculer le temps et le rythme est une façon de vivre le temps – « le rythme se donne spontanément en chaque forme verbale, mais ne se manifeste pleinement que dans le poème. » (Paz 1965 p85)

Lorsque le poète écrit le poème, libre à lui de se baser sur des lois mathématiques. La mesure domine. Mais quand il lâche le crayon, et si

le poème est réussi, alors le rythme l’emporte et emporte avec lui les mots, les lecteurs et les orateurs. Quand on lit le poème, on suit la voie tracée par le poète. On lui emboîte le pas sans compter. Même l’élève qui récite le poème devant sa classe ne compte pas les syllabes en même temps qu’il les énonce. Elles viennent dans le flux de sa parole, s’entrechoquent aux tremblements de sa voix.

Quand le rythme se déploie devant nous, quelque chose passe avec lui : nous-mêmes. Il y a dans le rythme un ‘aller vers’ qui ne peut être élucidé que si est, en même temps, élucidé ce que nous sommes. Le rythme n'est pas mesure ni quoi que ce soit hors de nous : c'est nous-mêmes qui nous mettons dans le rythme et nous lançons vers ‘quelque chose’. Ce que disent les paroles du poète, déjà le rythme le dit, sur lequel s'appuient ces paroles. (Paz 1965)

Ces propos font échos à ceux tenus par André Souris dans le *Dictionnaire de la musique* (1961), où la « loi de régularité, de symétrie, d’isochronisme » n’a pas sa place dans une définition du rythme, alors un « phénomène à la fois complexe et cohérent dont la complexité et la cohérence singulières engendrent sa durée propre, spécifique, essentiellement qualitative ». Fortement ancré dans le domaine musical, le rythme de Souris est avant tout une affaire de temps, mais pas de n’importe quel temps : le temps du rythme (la *temporalité* de Paz) n’est pas le découpage assuré par la mesure, il est le vécu du sujet au cours de l’audition. On rejoint ici la position de Meschonnic pour qui le rythme s’inscrit dans l’oralité. Souris fait un pas de plus en reliant,

par le rythme, l'émetteur au récepteur du son. Le sujet qui écoute réorganise les sons et construit *son* propre mouvement dans l'œuvre.

< horizon d'expérience >

Dans le milieu des années 70, l'*Ecole de Constance* met au jour un paradoxe de l'œuvre littéraire : d'un côté le texte – défini, unique et immuable, et de l'autre la lecture – plurielle, changeante et éphémère. Se faisant, ladite école réévalue les critères de l'analyse littéraire, qui doit intégrer la triade auteur-texte-lecteur. Parmi les fondateurs du mouvement, Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception* 1978) élabore une théorie de la réception basée sur l'ambivalence entre discontinuité de la structure du texte et continuité de l'expérience de lecture. Cette théorie refuse d'analyser l'œuvre vis-à-vis des conditions historiques ou biographiques de son auteur. Pour elle, il n'existe pas de paramètres fabricateurs de l'œuvre qui précéderaient ceux que mettent en place sa lecture. L'œuvre littéraire ne se définit qu'à travers les relations de rupture et de continuité avec les canons littéraires du corpus auquel elle appartient. Or, ce corpus n'est pas figé, il se redéfinit continument par l'arrivée de nouvelles productions, et reste à la libre appréciation du lecteur. Cela entraîne une vision dynamique de l'œuvre au sein d'un contexte évolutif, et évite de réduire l'analyse littéraire à une « succession de systèmes esthétiques formels » (p167). Tout discontinu que soit son contexte d'évolution, l'expérience de lecture ne peut advenir que dans la

continuité. En lisant, le lecteur voyage entre ce qu'il a en mains et ce qu'il connaît, refaisant ainsi l'histoire, *son* histoire, de la littérature.

Seule la médiation du lecteur fait entrer l'œuvre dans l'horizon d'expérience mouvant d'une continuité. (Jauss 1975 p169)

Cette conception de l'œuvre littéraire se retrouve dans le concept de *concrétisation*, issu de la phénoménologie littéraire de Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk* 1931), et repris plus tard par Felix Vodicka (*Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke* 1941). La *concrétisation* signifie que le texte ne peut exister sans son activation par un public réceptif, par qui il ne cesse de se transformer. Initiée dans la littérature, la valorisation du rôle de la réception dépasse largement ce seul domaine. Dans sa *Petite apologie de l'expérience esthétique* (1972), Jauss étend l'esthétique de la réception au domaine de l'art en général, réévaluant du même coup le concept d'esthétique. Il y oppose une conception métaphysique de l'expérience esthétique, telle qu'elle dépasse la capacité de nos sens, à une conception ontologique de cette même expérience, celle-là bien ancrée dans nos sens²².

L'esthétique ne renvoie pas seulement ici à la science du beau ou au vieux problème de l'essence de l'art, mais à la question longtemps négligée de l'expérience de l'art, c'est-à-dire à la

²² Jauss associe la conception métaphysique à des auteurs tels que Saint Augustin, Rousseau ou Adorno, et la conception ontologique aux courants de la Renaissance et du classicisme allemand.

praxis esthétique [...] comme activité de production, de réception et de communication. (p387)

Jauss distingue deux aspects de l'esthétique : entre critères du beau et stimulations sensorielles, il parle d'un phénomène total, englobant les deux moments de la création et de la réception, qu'il nomme *poïesis* et *aisthesis*. La *poïesis*²³ renvoie aux mécanismes producteurs de l'expérience esthétique. L'*aisthesis* renvoie aux sensations vécues lors de l'expérience esthétique. On retrouve l'idée de maîtrise d'une part et d'abandon de l'autre, les deux réunis en un seul phénomène. L'expérience de réception est nécessairement orientée par l'acte de création de l'auteur, qui ne prend véritablement forme que dans l'interprétation du lecteur. Ce que disait déjà l'expression « esthétique de la réception » : la perception de l'œuvre est un acte de création en soi. Jauss parle encore d'une *poïesis* qui « inclut le spectateur lui-même dans la constitution de l'objet esthétique » (1978 p117), d'une *aisthesis* qui « oppose à la perception dégradée et à la langue servile de l'industrie culturelle la fonction créative et la fonction de critique du langage qui sont propres à l'expérience esthétique » (p165). Cette référence à l'esthétique de la réception de Jauss, toute isolée qu'elle paraisse ici, est l'occasion de faire un premier pas vers le double aspect de l'esthétique, entre mécanismes de l'esprit et sensations du corps, double aspect que l'on retrouvera plus tard chez Maldiney (cf. E.1.3.1), et qui nourrira la problématique rythmique.

²³ Chez Aristote, la *poïesis*, l'action en vue d'une fin, s'oppose à la praxis, l'action pour l'action.

< < 1.2.2 Les sens du rythme

Meschonnic veut dissocier rythme et mesure en laissant « la mesure à ce qui se mesure » (1982 p215). Il faut donc que le rythme relève, par opposition, de ce qui ne se mesure pas. Qu'est-ce qui ne se mesure pas dans le discours ? Le sens. Contre la mesure, Meschonnic veut opposer un nouveau *sens* du rythme. Un sens qui ne se mesure pas et « qui ne cesse de fuir » (p259). Et tout difficile qu'il soit à saisir, ce sens est à chercher du côté du sujet. La triade sens-sujet-rythme constitue effectivement une opportunité pour Meschonnic d'évacuer définitivement la mesure – « La relation du rythme au sens et au sujet, dans un discours, libère le rythme du domaine de la métrique. » (p72) Où il ne s'agit plus de compter les vers et les syllabes de la poésie, mais de se rendre sensible à la façon de les dire.

< fragmentée, ouverte, indéfinie >

Alors qu'il est question de trois étapes sémantiques chez Benveniste, il est question d'une infinité de sens chez Meschonnic.

Il ne s'agit pas de la pluralité des rythmes, mais de la pluralité du rythme. C'est-à-dire d'abandonner le rythme principe unique, universel, identique à lui-même. (1982 p146)

Non qu'il y ait autant de rythmes que de discours disciplinaires, ou de discours y référant, il y aurait autant de rythmes que de discours tout court. Où le rythme devient, pour Meschonnic, une « organisation du

sens dans le discours » (p70). Or, le discours est une « activité du sujet » : ce qu'il dit, comme il le dit, *etc.* Où le rythme devient, pour Meschonnic, une organisation, non seulement « du sens dans le discours », mais aussi une « du sujet dans son discours » (p71). Et de reprendre plus loin : « le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. » (p217) Car le rythme a cette particularité de n'être pas une chose mais la manière de la chose, donc tout de subjectivité. Aussi, il résiste à toute tentative d'unification – « Il n'y a pas d'unité de rythme. » Car la seule unité qui lui soit donnée, celle du sujet, « ne peut être que fragmentée, ouverte, indéfinie. » (p73)

Partant, Meschonnic renonce à chercher une définition commune à l'ensemble des rythmes empiriques. Généraliser le concept réduirait inévitablement tout ce que rendent possible ses manifestations dans le réel – « plus le rythme comprend de phénomènes, plus sa compréhension s'appauvrit. » (p145) Aussi, il faut savoir restreindre ses ambitions pour ne pas perdre le sens du rythme. Ce que fait Meschonnic lorsqu'il accepte que celui-ci concerne l'ensemble des activités humaines, mais refuse d'assimiler l'une à l'autre. Chaque rythme doit rester spécifique à son domaine d'apparition, voire à son unique apparition. En faisant état de ce raccord difficile entre conceptualisation et concrétisation du phénomène rythmique, Meschonnic reprend ce qu'Aristoxène affirmait des siècles plus tôt dans son double traité sur les fondements empiriques de la théorie musicale (*cf.* E_{1.1.3}). Mais contrairement à l'avis du philosophe grec, qui sépare

nettement les sens de la perception humaine, la divergence des pratiques ne signifie pas ici la rupture entre les différents modes de perception du rythme. Au contraire, le rythme permet la communication des sens.

Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, trans-subjective. (Meschonnic 1982 p299)

Chez Meschonnic, toute théorie du rythme s'associe nécessairement à une théorie du sujet. Tout, dans l'homme, est rythme (sa marche, sa parole, sa gestuel) – « c'est le rythme qui produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet le rythme » (1982 p83). Car le sens du rythme ne peut être réduit à sa portée sémantique²⁴. Le sens du rythme est avant tout celui de la « direction », et plus encore celui de la « sensation » (p244). Ce qui ramène Meschonnic au versant empirique de l'expérience : « Le rythme comme organisation du discours, donc du sens, remet au premier plan l'évidence empirique qu'il n'y a de sens que par et pour des sujets. » (p71) Il faut comprendre ici l'inévitable dépendance du sens aux qualités de l'énonciation – vitesse d'élocution, intonations, accents, etc. La manière de dire modifie la signification. Le sens du rythme modifie le sens des mots. **D'où un rythme subjectif, corporel et multiple, résistant à toute forme d'unification ; et un**

²⁴ « Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. » (CR p70).

basculement de ce que l'on considérait comme une pluralité externe au rythme à ce qui s'avère être une pluralité interne au rythme, de la coexistence de phénomènes pluriels à un phénomène pluriel en soi.

Dans le terrain du sens, où tout est toujours déjà du sens dans tous les sens, la multiplicité des rythmes devient la multiplicité interne du rythme. (p147)

Et Meschonnic de relever que si la théorie ne sait plus dire le rythme, les pratiques, elles, ont toujours fait du rythme – « rien de nouveau, *empiriquement*. Car les pratiques n'ont pas attendu la théorie, elles ont toujours fait ainsi. » (p172)

< une seule transformation >

Paul Valéry, qui dit avoir croisé ou élaboré de nombreuses définitions du rythme (vingt en tout), n'en accepte aucune. Il s'y sera néanmoins essayé, par le biais de propos parfois obscurs, éparpillés au sein de *Cahiers* (1894-1945) dans lesquels il jette quotidiennement ses pensées, toujours avant le lever du soleil. Ces *Cahiers*, au nombre de 261, forment un espace d'écriture où l'on rencontre visuellement le rythme avant de le lire. Des mots, des schémas et des graphiques se répartissent sur les feuilles, quelques-uns abordent le rythme. Dans ceux-là, Valéry oscille entre la tradition :

Dans le *rythme* on assimile les évènements choisis aux intervalles qui les séparent et qu'on suppose remplis

d'évènements silencieux ou implicites – d'égales valeurs aux données. (1987 p1264)

... et la métaphysique :

Rythme – ensemble ou succession des actes compris dans une seule transformation d'énergie – une seule émission. (1987 p1276)

Mais son réel apport est de mettre en évidence qu'il ne s'agit pas de trouver la signification d'un mot, mais de comprendre un phénomène :

Recherches sur le *rythme* - Ce mot "*rythme*" ne m'est pas clair. Je ne l'emploie jamais. Ne s'agissant pas de faire une définition de chose, il faudrait regarder quelques phénomènes les plus simples, de ceux qui font venir le mot *rythme* ; les regarder de près ; isoler et nommer quelques caractères généraux... (1987 p1281)

La démarche proposée par Valéry s'assimile à celle du scientifique : observer les faits pour ensuite les analyser et en déduire certaines lois. Mais Valéry n'utilise pas de microscope ou de télescope, il utilise la poésie. Il rédige de longs textes en prose dans lesquels il met en scène des philosophes de l'antiquité et des personnages de la mythologie. L'un de ces textes compare notamment la musique et l'architecture – les deux seuls arts « qui enferment l'homme dans l'homme » (*Eupalinos ou l'architecte* 1921). Dans ce texte, ce sont Socrate et Phèdre qui discutent devant le fleuve du Temps. De leur position, ils assistent à ce

que Socrate appelle « l'écoulement vrai des êtres » : un flux continu dans lequel Phèdre ne discerne rien de connu. C'est que ce flux reprend toutes les formes successives du corps humain durant une vie. Socrate et Phèdre, parce qu'ils sont morts, observent ce mouvement dans son expression la plus pure, sans plus pouvoir le produire eux-mêmes. Phèdre y voit un penchant des hommes à « donner à leurs pensées une harmonie et une cadence qui les défendent des altérations comme de l'oubli. » Les temples et les tombes, les villes et les monuments le matérialise à travers l'ordre, au son de « flûtes qui les tempéraient de leur musique ». Phèdre évoque alors la figure d'Eupalinos, bâtisseur du temple d'Artemis, et seul capable de faire « chanter les édifices ».

[...] ces profondes combinaisons du régulier et de l'irrégulier qu'il avait introduites et cachées, et rendues aussi impérieuses qu'elles étaient indéfinissables. Elles faisaient le mouvant spectateur, docile à leur présence invisible, passer de vision en vision, et de grands silences aux murmures du plaisir, à mesure qu'il s'avavançait, se reculait, se rapprochait encore, et qu'il errait dans le rayon de l'œuvre, mû par elle-même, et le jouet de la seule admiration.

Eupalinos explique avoir mis dans les lignes du temple le souvenir d'une seule journée, durant laquelle il a aimé une « fille de Corinthe ». Son œuvre, en reproduisant « fidèlement les proportions particulières » du corps de celle-ci, en est « l'image mathématique ». Phèdre affirme sentir cette présence humaine au sein de l'édifice, en même temps

qu'une musique montée en lui – « quelque chant nuptial mêlé de flûtes ». Ce pouvoir chantant de l'édifice, Eupalinos avoue ne pas le contrôler mais le voir surgir parfois, sans savoir comment exactement. Dans ces moments, le corps doit être « de la partie dans l'œuvre elle-même ». Car c'est en sachant concilier corps et esprit que l'homme parvient à échanger « des mouvements contre des lignes, et des nombres contre des pensées ». Ce devant quoi Socrate reste perplexe : comment chante l'édifice ? Il veut entendre le « chant des colonnes », voir le « mouvement d'une mélodie ».

Ne te semblait-il pas que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant ; ou plutôt, que le temps lui-même t'entourait de toutes parts ? Ne vivais-tu pas dans un édifice mobile, et sans cesse renouvelé, et reconstruit en lui-même ; tout consacré aux transformations d'une âme qui serait l'âme de l'étendue ?

Socrate évoque la mobilité de l'architecture lorsqu'il s'y déplace, comme l'immobilité de la musique lorsqu'elle l'entoure. La musique et l'architecture exerce toutes deux cette attraction sur le corps, d'autant plus grande que les rapports les y liant sont simples. L'art sous toutes ses formes a d'ailleurs ce type d'effets sur l'homme, qu'il déduit des nombres. Mais seules la musique et l'architecture ne les cachent pas sous de faux semblants. C'est là toute leur force, celle de nous transporter au-delà d'elles-mêmes, à la formation de l'Univers pour la musique et à son ordre pour l'architecture. Socrate trouve alors sa réponse : l'édifice chante lorsqu'il transforme les « figures » en

mouvement, et vice versa. Il chante lorsqu'il définit le mouvement « de façon si précise qu'il ne reste au corps mobile d'autre liberté que de le tracer ». Les « figures », bien que « géométriques », ne sont pas nécessairement des cercles, des carrés ou des triangles, ce sont « des groupes de sons, ou des rythmes et des modes musicaux ». Socrate appelle « poète » celui qui sait les manier.

< un ressourcement mutuel >

Chez Henri Maldiney, la poésie prend une place importante à travers quelques auteurs privilégiés : Hölderlin ou Rilke pour leur sujet – Maldiney reprend très souvent les vers du second : « Respirer ! toi poème invisible [...] où moi-même à moi-même rythmiquement j'advieus » ([1973] p179) ; du Bouchet ou Ponge pour leur *faire* – Maldiney consacre deux ouvrages²⁵ à l'*ob-jet* du second : « un objet fait de l'homme, qui en retour façonne l'homme » ([1974] pp41-42). La poésie qui l'intéresse n'est pas la discipline esthétisante à laquelle on pense en premier lieu. Elle est celle capable de dire le réel, d'*être* réel. *La Fabrique du pré* (Ponge, 1971), par exemple, ne décrit pas le pré, elle *est* le pré. Elle éveille chez celui qui lit les sensations vécues par celui qui a écrit, « c'est la connaissance du bois de pins, c'est-à-dire le dégagement de la qualité propre de ce bois »²⁶. Ponge veut aller dans

²⁵ Ces deux ouvrages : *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* (1974) et *Le vouloir-dire de Francis Ponge* (1974).

²⁶ Propos extraits de « Le Carnet du bois de pins » [1940], in *Œuvres Complètes*, Ponge (1999), pp398-399.

la profondeur de la matière, pour découvrir ce qu'elle est véritablement en soi, et l'exposer dans ses poèmes.²⁷

La poésie doit prendre la forme de ce sur quoi elle écrit, et qui devient ce qu'elle écrit. Ponge vide les mots de leur sens pour donner forme à sa poésie. Privés de signification (ou plutôt libérés de signification), les mots redeviennent des objets. Ils sont libres de se rencontrer et ces rencontres sont chaque fois comme le premier choc. Le poète est un artisan, il assemble les mots comme des morceaux de bois, dont chacun possède une forme, une couleur, un poids. Inutile dès lors de chercher à figer la signification du poème. Le poème n'admet pas de fin, ses vers sont toujours parcourus d'un mouvement, « le cycle universel Vie-Mort-Renaissance » comme l'appelle Maldiney ([1973] p156). Le sens du poème ne le précède pas, il glisse entre les mots. Ecouter de la poésie, c'est se laisser emmener dans ce glissement. Les sonorités, les accents, les découpages font les ruptures qui permettent les soudures.

Le rythme s'articule en instants critiques, résolus les uns dans les autres dans le cours d'un ressourcement mutuel. (Maldiney [1985] p229)

Parce qu'il s'agit de rythme. **Dans le mouvement continu du poème, il n'est question que de rythme. Ce mouvement continu n'existe que par**

²⁷ « L'eau du verre est une eau particulière, proche de certaines autres, bien sûr, surtout de l'eau de la carafe, de celle du bol, de l'éprouvette, différente d'elles pourtant, et très éloignée, cela va s'en dire, de celle des fleuves, des cuvettes, des cruches et des brocs de terre ; plus éloignée encore de celle des bénitiers. Et bien entendu, c'est sa différence en tous cas qui m'intéresse » Ponge, propos extraits de *Le Verre d'eau* [1949], in *Œuvres Complètes*, Ponge (1999), p587.

la destruction de la signification du mot. Par cette destruction, le poète ouvre un vide duquel le rythme surgit. Le poème est plein de ces vides d'où ne cesse de surgir le rythme. Décrire ce mouvement est compliqué, mais peut être facilité par le recours à des exemples issus du réel. Paz (1965) explique ainsi que le « courant rythmique tend fatalement à se traduire en images et non en concepts. » (p86) Parmi les images qu'ils convoque, celle de l'arc et de la lyre, dans laquelle Héraclite voyait l'harmonie des actions contraires, « ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : ajustement par action de sens contraires, comme de l'arc et de la lyre »²⁸ ; et que Lao-Tseu observe simplement, « La Voie du Ciel, comme elle ressemble à l'action de tendre un arc ! Ce qui est haut est poussé en bas, ce qui est bas est tiré en haut ; le surplus est enlevé, ce qui manque est suppléé. »²⁹

Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique* 1974) ne reconnaît pas plus de loi gouvernant le rythme de la poésie. La philologue met l'accent sur l'action du rythme dans la distribution des mots, laquelle est à son maximum dans l'écriture, et perd de son intensité lorsqu'elle advient dans la parole (contre l'avis de Meschonnic) :

[...] indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchainé, irréductible à sa traduction verbale intelligible (p29)

²⁸ Héraclite, fr. 125C = 51 DK, in Cronche (2003).

²⁹ Lao-Tseu, LXXVII, 1, in Cronche (2003), *op cit.*

D'après Kristeva, le rythme est plus présent tracé dans l'intimité de la feuille que déclamé haut et fort. Autre particularité, il se lie au corps féminin : la feuille comme le ventre maternel où se prépare l'évènement, qui s'organise secrètement sans que soit dévoilé le rythme de son avènement (cf. E_{1.3.2} : l'évènement-avènement de Maldiney). Kristeva prend l'exemple de Mallarmé et de Lautréamont : les techniques d'écriture qu'ils utilisent (accident, répétition, allitération) annulent la signification des mots. En se répétant, le mot perd son sens et devient une simple occurrence sonore ; il abandonne son identité et se laisse submerger par le mouvement du poème. **Le rythme poétique se situe quelque part entre ces techniques d'écriture et ce mouvement d'abandon, entre la raison et sa perte. Il exige une construction à déconstruire, ce qui pourra advenir dans l'écriture (chez Kristeva) ou dans la déclamation (chez Meschonnic).**

< < 1.2.3 La corp-oralité du sujet

Le sens du rythme n'est pas sémantique – « Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. » (Meschonnic 1982 p70) Il est la façon dont le sujet devient par le discours, le *comment* il affirme sa singularité dans sa façon d'énoncer les mots. Ce qui fait du rythme un concept éminemment concret, dont le « paradoxe » selon Meschonnic est « d'être l'activité la plus empirique, la plus commune à tout discours, comme *je*. » (p73) De là, son caractère « subjectif » (p71), et le fait qu'il soit « l'élément

anthropologique capital dans le langage [à travers] tout ce qu'il peut comporter de corporel » (p73).

< entre les choses et les mots >

La critique de Meschonnic s'appuie notamment sur l'*Anthropologie du geste* de Marcel Jousse (1974), dont il tire la dimension de corporalité jusqu'au domaine de la poétique. Le rythme est avant tout anthropologique. Il concerne un sujet actif au sein de sa communauté, et se lie à une oralité, à une culture, à une transmission.

Un rythme est un sens s'il est un passage du sujet, la production d'une forme – disposition, configuration, organisation – du sujet, qui est la production d'une forme-sujet pour tout sujet.
(Meschonnic 1982 p83)

Meschonnic se base sur des études anthropologiques d'ethnies africaines qui montrent que le rythme est un phénomène initiateur de la cohésion du groupe dans une participation interagie entre les modes d'expression – la musique africaine ne s'écoute pas, elle se danse. Aussi, le rythme tend à une pratique collective et puise sa force dans une activité esthétique sociale. L'établissement d'un rythme anthropologique chez Meschonnic est prétexte à mettre en avant l'impossibilité de son existence en poésie sans le sujet agissant. **Il existerait comme une (corp)oralité du rythme faisant que le rythme n'existe véritablement que dans le discours du sujet. Le rythme se constitue au fur et à mesure de son actualisation par celui qui déclame**

les vers. Il passe au travers de la voix du lecteur, comme il passerait au travers du souffle du musicien, ou du corps du danseur. La poésie rend alors vaine la tentative de Benveniste, qui cherche la vérité du rythme en retournant aux origines du mot. Le poète lui, ne cesse de retourner, mais sans le dire, à cette première fois où l'on a relié le mot et la chose « par un acte simple et imprévisible aussi gratuit qu'une sensation » explique Ponge (1974 p81).

[...] ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la désigne, du mot qui porte son nom, du mot dont elle est bien touchante de consentir à porter le nom. (Ponge 1994[1971] p431)

La poésie de Ponge est encore décrite par Maldiney comme un dépassement de l'impossible, et de l'insupportable qu'implique de dire le réel. Pour Maldiney, la spécificité de l'œuvre poétique, et à plus juste titre de l'œuvre rythmique, est de ne pas être précédée par son esthétique. L'esthétique de l'œuvre survient dans son moment d'existence. Quel est ce moment d'existence ? Celui de la rencontre du sujet et de l'objet, celui où les rythmes de l'auteur et du récepteur entrent en résonance. La conception de ce phénomène advenant en soi qui co-naît l'œuvre ici-maintenant pousse Maldiney à opposer rythme et mesure. Mais comment parler de l'œuvre « *se faisant* » ([1973] p212) ? Comment parler du rythme qui n'opère que dans l'œuvre « *se faisant* » ? Pour y parvenir, Maldiney remarque que le

poète se place *entre* le réel et l'écrit, dans une position instable qui lui interdit le repos.

Francis Ponge se tient entre les choses et les mots et ce *entre* est à la fois l'objet et le moteur de son dire. [...] Cela n'a rien d'arbitraire, car le *entre* qui les met en rapport est à la fois de proximité et d'écart. ([1985] p15)

La position de Ponge est partagée par de nombreux autres poètes du 20^{ème} siècle (du Bouchet ou Michaux pour n'en citer que quelques-uns, parmi ceux mobilisés dans le présent travail), chez qui elle apparaît comme une exigence première de la création du poème, tout aussi indispensable qu'insupportable.

< un mal atroce >

Les poèmes d'Henri Michaux constituent probablement le lieu où la bascule entre écriture et corporéité est la plus sensible. Le corps et le mouvement sont au centre de son travail, dans le contenu comme dans la forme. Impliqué viscéralement dans l'acte poétique, Michaux est *poiète* : il *fait* de la poésie. Ses poèmes sont un éveil au monde, son esthétique un retour aux fondements des sensations corporelles. Ecriture, dessin et musique sont ses arts privilégiés, des arts qu'il relie intimement au rythme, parce qu'il y implique tout son corps.

J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie (Michaux [1950] p345)

Créer signifie pour Michaux dévoiler les mouvements intérieurs de son corps dans leurs rapports au monde extérieur. Dans cet acte, le corps subit l'épreuve d'une mise au monde douloureuse, dont il porte les stigmates, « le corps ascétique, résumé à quelques barbelés » ([1950] p437). Car les rapports entre le dedans et le dehors ne coulent pas de source. « Le mal c'est le rythme des autres » affirme Michaux ([1950] p87). Sortir le rythme de soi, c'est s'abimer plutôt que se sublimer. Il y a comme une rupture dans le passage à la représentation de soi. Mais Michaux refuse de rester sur l'opposition du moi et de l'autre. Il ose penser le flux de leur traversée, par la pratique de l'écriture, et par la production d'un rythme lié naturellement à cette pratique. Sortir le rythme de soi est pour lui une exigence vitale. *Son* rythme est *sa* manière de vivre, qui n'est pas celle d'un autre. Lorsque *sa* manière de vivre rencontre celle d'un autre, lorsque *son* rythme rencontre le rythme d'un autre, un choc se produit. Faire du rythme malgré tout, c'est lutter contre la souffrance provoquée par ce choc. Faire du rythme pour Michaux, c'est faire avec soi, et contre les autres.

Faire du rythme est salvateur. Michaux le dit encore mieux par les dessins que par les mots. Dans plusieurs de ces ouvrages³⁰, il abandonne les lettres de l'alphabet pour les remplacer par des traits. Pour traduire ses rythmes sans les trahir, le poète ressent le besoin de retourner à un degré zéro de l'écriture. Ses textes retranscrivent des sensations à lui, éprouvées par un corps à lui, à travers un travail

³⁰ Parmi ces ouvrages, *Mouvements* (1952) et *Par la voie des rythmes* (1974).

calligraphique à l'encre de chine. Ils libèrent définitivement les mots de leur valeur significative, pour s'adonner à une écriture purement rythmique. Quelques rares propos disséminés au fil des pages, les dernières traces d'une écriture sophistiquée, font un procès à l'écriture conventionnelle. Michaux y prône un retour à une avant-langue, faite de signes encore non abimés par le sens. Il lui faut créer sans cesse des signes neufs, pour que le geste du tracé y ait encore sa place et y soit pleinement apparent. L'écriture doit retourner aux mouvements vitaux, ceux d'une forme archaïque de l'esthétique.

Mouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure plus
que mouvements de la marche
mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens
[...]

Mouvements à jets multiples mouvements à la place d'autres
mouvements qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit.
(Michaux 2001[1952] p438)

Si l'expérience d'écriture est une épreuve pour Michaux, celle de la lecture est décrite comme « un mal atroce » (1985[1938] p142). **Aller à la rencontre du poème, se mettre en relation avec le poème, c'est ouvrir cet "objet" que l'on a devant soi, mais c'est surtout s'ouvrir soi. C'est ouvrir son monde à celui d'un autre et accepter d'en suivre les codes. Aussi il y a toujours une certaine résistance du lecteur à ouvrir le livre, et plus justement à s'ouvrir au livre.** Du moins dans les premières pages, lorsque tout est encore inconnu. Mais comme

l'écriture est pour Michaux un combat nécessaire et salvateur, la lecture est une épreuve qu'il lui faut surmonter. Ce qui implique un certain abandon de soi, sans lequel l'expérience resterait stérile. Le poète Joseph Brodsky affirme ainsi que tout poème majeur ordonne au lecteur : « Sois comme moi ! ». La science parle quant à elle de neurones miroirs, lesquels provoquent une imitation inconsciente de leur environnement par notre corps, nos sens, notre imagination. Nous devenons l'objet que nous observons. Un rythme n'est jamais là devant nous sans qu'il nous affecte. Il ne peut « être que vécu » affirme Maldiney ([1985] p362).

Fait intéressant chez Michaux, la mesure est partout dans ses poèmes, où elle se fait vitale, en surprenant et en prenant au corps. « Mesure de quoi ? On ne sait. A tout hasard on prépare une respiration nouvelle. » (1998[1950] p133) La mesure permet la cohérence du poème : « en quelques instants elle le rassemble, et la quiétude le rejoint avec les sons ordonnés. » (1963[1956] p162) Mais une trop grande répétition fait une "mauvaise" mesure. La "mauvaise" mesure ne serait-elle pas la mesure sans rythme ? C'est ce que semble dire Michaux lorsqu'il se bat « Contre Versailles [...] Contre Chopin [...] Contre l'alexandrin [...] Contre Rome » : contre les représentants d'un art classique hyper réglé, où la mesure domine et prend toute sa place au rythme. Pour Michaux, rythme et mesure sont intimement liés, absolument opposés et absolument nécessaires à l'autre. Le rythme est une bataille et pour cette raison nécessite un adversaire à sa hauteur, rôle que la mesure semble la plus à même de jouer.

Le mal c'est le rythme des autres
Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ?
Pour mon barrage
Pour forcer vos barrages
Pour franchir la vague montante des nouveaux empêcheurs
Pour m'ausculter
Pour me tâter le pouls
Pour me précipiter
Pour me ralentir
Pour cesser de me confondre avec la ville avec EUX
avec le pays avec hier
Pour rester à cheval
Contre Versailles
Contre Chopin
Contre l'alexandrin
Contre Rome
Contre Rome
Contre le juridique
Contre le théologique
Contre Rome
Tam-tam à la critique
Tam-tam broiement
Tam-tam toupie
debout le dos tourné à la tombe
sans dynastie sans évêché
sans tutélaires sans paralyseurs
sans caresses sans s'incliner
Tam-tam de la poitrine de la terre

Tam-tam des hommes le cœur semblable à des coups de poing

Contre Bossuet

Contre l'analyse

Contre la chaire de Vérité

Pour casser

Pour contrer

Pour contrecarrer

Pour pilonner

Pour accélérer

Pour précipiter

Pour jeter à bas

Pour quitter le chantier

Pour rire dans le brasier

Pour dévaler

Pour dévaler

Contre la harpe

Contre les sœurs de la harpe

Contre les draperies

Pour dévaler

Pour dévaler

Pour dévaler

Pour dévaler

Contre le nombre d'or

Michaux ([1950] p87)

Aussi, lorsque Maldiney affirme le rythme véritable « incompatible avec l'exacte mesure de ses éléments fondateurs » ([1973] p209), il faut nuancer cette « incompatibilité » du rythme à la mesure avec la dépendance vitale qui les relie chez Michaux. Ce que reconnaissait à demi-mot Meshonnic lorsqu'il évoquait la possibilité de voir le rythme « coïncider avec une régularité ou une périodicité » (1982 p224). Rythme et mesure embarqués dans une relation d'amour et de haine, le premier consacré à détruire la seconde, son action d'autant plus forte que la proie est tenace.

< une même expérience du corps >

Entre phénoménologie, littérature et esthétique, les travaux d'Alice Godfroy apportent un éclairage intéressant sur l'aspect corporel du texte poétique dans ses manifestations au 20^e siècle, période durant laquelle le corps – celui de la danseuse en l'occurrence, perd son titre de figure fétiche du poète (*Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture* 2015). Aussi, Godfroy cherche la danse dans la poésie d'Henri Michaux, de Paul Celan, d'André du Bouchet et de Bernard Noël, quand ces derniers n'en parlent justement pas ! Ce qui n'empêche pas la docteure en littérature comparée de la voir partout dans leurs poèmes, mais sous sa forme la plus élémentaire, soit le mouvement sous-jacent à l'écriture. **Qu'entend-t-on ici par mouvement ? Une force qui anime la création du poème et se voit réactivée dans sa lecture, et qui s'exprimerait très concrètement à travers des mécanismes aussi basiques que les battements du cœur et le souffle de la respiration : ce**

qui nous donne vie depuis un mouvement intérieur, omniprésent et continu, et qui, selon Godfroy, n'accompagne pas le texte mais l'initie, tant dans l'expérience d'écriture que dans celle de lecture.

Nous nous mouvons tout le temps, partout. Jusque dans le flux et le reflux respiratoires de nos postures immobiles. (*Mouvements concrets / abstraits* 2018)

Le mouvement commun à la poésie et à la danse est donc un mouvement intérieur chez Godfroy, un mouvement éminemment personnel, où tout le corps est impliqué dans une façon à lui de vivre l'expérience esthétique, que celle-ci soit de poésie ou de danse. La chercheuse voit ainsi émerger chez les poètes qu'elle étudie ce qu'elle nomme la *dansité*, « ce phénomène de *mouvementement* premier, qui convie poètes et danseurs à une même expérience du corps interne, de ses sentis infra-motiles et de ses inchoations de mouvement » (*Prendre corps et langue* 2015). Sous des termes quelques peu alambiqués, Godfroy fait référence à ce qui met en branle le lecteur du poème, comme une volonté de retrouver le souffle du poète en agissant sur ses propres mouvements intérieurs, autrement dit, ses constantes biologiques. Battement cardiaque, pulsation du pouls, souffle de la respiration, autant de mouvements concrets, à même de contrebalancer les métaphores fragiles et généralistes que l'on retrouvera chez d'autres philosophes de l'esthétique (cf. E_{1.3.1} : le « danser de l'art » de Guérin (2009 p201) notamment). A l'encontre des belles images "poétiques", Godfroy renvoie à une vraie motricité du

lecteur de poésie, certainement pas des grands gestes visibles de l'extérieur, mais des micromouvements intérieurs qui vont chercher le sens profond de l'écriture.

Parenthèse, on pourrait encore penser aux neurones miroirs qu'étudient les sciences biologiques, et dont la spécificité est de s'activer au cours d'une action, que celle-ci soit effectuée par l'individu lui-même, observée chez un autre individu, ou simplement imaginée – le poème intervenant ici comme interface supplémentaire dans l'activation du mouvement. Citons alors les travaux de Guillemette Bolens, intéressants à ce sujet en ce qu'ils font un pont entre les aspects scientifiques et littéraires par le biais des effets kinétiques de l'écriture. Dans *L'Humour et le savoir des corps* (2016), Bolens étudie par exemple le « tonus corporel » de *Don Quichotte* (pp47-106) et le « tempo narratif » de *Tristram Shandy* (pp107-52) à partir de scènes extraites des ouvrages de Cervantes et de Sterne. L'auteure se penche plus particulièrement sur « la dimension hypertextuelle d'un humour ancré dans notre savoir sensorimoteur » (p13) à travers une analyse touchant aussi bien au contexte historique et social qu'aux études kinésiques. Si hypertextualité, humour ou historicité ne font pas partie du présent sujet, la notion de « simulation perceptive » (p25) impliquée par la lecture d'un texte, ou encore l'idée qu'« à l'acte d'écriture répond [...] l'acte de lecture » (p28) entre bien en résonance avec les thèmes abordés ici. Aussi, il ne s'agira pas de développer plus sur l'analyse de Bolens, mais simplement de relever la présence chez un auteur supplémentaire de cette idée selon laquelle le texte provoque une

réaction physique du lecteur, succédant à et dialoguant avec celle de l'auteur, qui plus est, chez Bolens, à travers ce que l'on pourrait désigner comme la dimension rythmique de l'écriture : du tonus et du tempo, soit une certaine façon d'organiser les mots, de leur donner forme dans une continuité.

Revenant à Godfroy et à l'introduction du mouvement au sein du texte à partir de son rapprochement à la danse, celle-ci relève qu'il y a une signification dans les mots que les gestes de la danse ne connaissent pas (*Les gestes des textes* 2018). Aussi, elle met en garde contre les désirs de traduction trop directs et trop littéraux entre la phrase de mots et la phrase de gestes. Et d'affirmer ailleurs que tous les mouvements ont une visée, autrement dit un sens, qui n'est pas que de coordonnées géométriques, mais aussi de ce pourquoi le mouvement est produit et vers quoi il tend (*Mouvements concrets / abstraits* 2018). Seule exception : les mouvements vitaux, ceux-là même qu'active la poésie. Et comme la poésie détache les mots de leur signification en ne voulant rien dire, la danse détache les gestes (même non vitaux !) de leur sens en ne voulant rien dire de plus. Ce qui permet à Godfroy de faire la différence, avec l'appui de Maurice Merleau-Ponty³¹, entre « mouvements concrets » du quotidien et « mouvements abstraits » de la poésie et de la danse. Le « mouvement concret » est dirigé à l'extérieur de lui-même, le « mouvement abstrait » reste concentré en

³¹ Godfroy se réfère au chapitre intitulé « La spatialité du corps propre et la spatialité » de l'ouvrage *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, [1945], Paris : Gallimard, 2006, pp127-183.

lui-même. Par le premier, le corps est interface, par le second, il est ce pour quoi le mouvement est effectué.

Sans le savoir, nous nous promenons dans les textes en nous appuyant sur les points pour lever le pas, en nous accrochant aux virgules pour ouvrir des sentiers parallèles ou simplement reprendre notre souffle, en suivant les virages des tirets et des parenthèses pour faire un détour. (*Les gestes des textes* 2018)

Plus que les mots, ce sont les signes de ponctuation qui ont pour Godfroy un vrai poids dans le poème, en engageant du corps une certaine posture, réaction, activité. La chercheuse prend l'exemple de la poésie de du Bouchet, « où les mots tendent à disparaître devant le taillis des signes ponctuels, véritables gestes d'air » (*Les gestes des textes* 2018), et de celle de Michaux, qui va encore plus loin, dit-elle, avec des phrases comme « — [...] », qui ne provoquent rien de moins qu'une fluidification des vers du poèmes, « comme sans mots les tam-tams africains transmettent des messages »³², aux mots de Michaux cette fois. Enlever les mots permettrait de revenir aux mouvements élémentaires qui les portent. Comme gratter la couche superficielle (et finalement inutile) pour dire, sans les mots, le langage du corps. Godfroy appelle cette poésie sans mot « la pure mise en rythme de soi » (*Les gestes des textes* 2018). Elle insiste ainsi sur « l'importance du

³² Michaux, Henri, *Connaissance par les gouffres*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2004, p. 76.

rythme », lequel « ne se découvre qu’au travers d’un jeu de différences fort complexe », ces différences associées aux mouvements premiers du corps. Si la rencontre du texte poétique et de la danse passe chez elle par la création d’un vocabulaire dédié (*dansité, mouvementement* ou *inchoations*), il s’y exprime également à travers une grammaire, qui ne renvoient à rien d’autre qu’aux « principaux rythmes qui ressource le mouvement »³³. L’idée est là : l’articulation du texte (poétique) et du mouvement (dansé) s’opère par le rythme. Une dernière remarque de Godfroy qu’il est utile de relever ici, celle de l’utilisation du « je » et des mots déictiques³⁴ dans les poèmes auxquels elle réfère, non pas comme marqueur égocentrique, mais comme façon qu’a le poète de se mettre totalement dans le poème, et plus tard d’inviter le lecteur à s’y projeter en devenant lui-même le « je ». Ce que Godfroy retrouve dans la *labanotation*, écriture chorégraphique mise au point par le théoricien de la danse Rudolf Laban (cf. E_{1.4.3}), qui quantifie et qualifie l’espace autour de soi à partir du seul référent corporel.

³³ Propos extraits de la quatrième de couverture de la thèse de doctorat d’Alice Godfroy, *Ecrire, danser : prendre corps et langue : étude pour une 'dansité' de l’écriture poétique*, Michèle Finck (sld), 2013, École doctorale Humanités de Strasbourg.

³⁴ Ces mots qui prennent leur sens en référence à d’autres, donc ne présentent pas de valeur absolue ni d’objectivité mais réagissent selon les contextes (pronoms personnels ou démonstratifs, adverbess de lieu ou de temps, déterminants ou pronoms possessifs).

<<< 1.3 Ouvrir

L'ouverture phénoménologique, ou le vertige ressenti par Maldiney lorsqu'il découvre l'infinité des expériences du rythme. Plusieurs de ses textes y faisant allusion (*L'esthétiques des rythmes* [1967], *Art et existence* [1985] et *Notes sur le rythme* (nd) pour les principaux) sont contemporains de ceux de Benveniste et de Meschonnic, et leur sont liés par des références plus ou moins affirmées, et, surtout, par la volonté de renouveler la définition du rythme. Si les enjeux de ce renouvellement sont au cœur du travail de Benveniste et de Meschonnic, ils sont toutefois dépassés chez Maldiney. Le philosophe n'entreprend effectivement aucune recherche étymologique ou sémantique, mais fait simplement du rythme un outil de pensée qu'il convoque librement dans ses réflexions et autres récits d'expérience. Dans ces derniers, le mot grec *aisthesis* apparaît régulièrement en tant que "faculté de sentir", laquelle précède souvent le discours du phénoménologue, permettant de mieux saisir le rythme ? Rien n'est moins sûr pour celui qui observe la « suite incalculable de moments critiques où [le rythme] est mis en demeure de s'anéantir » (nd p21).

Aussi, c'est à travers une parole absconse, souvent circulaire et parfois contradictoire, que Maldiney construit sa théorie du rythme. Le fait de développer une pensée autour de ce qui n'est ni « nommable » ni « concevable » ([1985] p32) n'est-il d'ailleurs pas contradictoire en soi ? Une lecture attentive permet néanmoins de tirer quelques lignes directrices, dont trois sont discutées à la suite :

- le rythme est doublement esthétique ;
- le rythme est un éternel (re)commencement ;
- le rythme opère *entre* les choses.

< < 1.3.1 L'esthétique double

Le rythme « n'est pas de l'ordre de l'avoir » (Maldiney *nd* p20), il est un mode d'existence. On ne possède pas le rythme, on fait le rythme, on vit le rythme, on est rythme. Aussi, il n'existe pas de rythme de quelque chose sans sujet rythmé par le quelque chose. Pour en percevoir les effets, le corps dispose de tout un appareillage sensori-moteur. Les pieds et les mains, les oreilles et les yeux sont les principaux, parce qu'ils permettent de faire, d'entendre et de voir³⁵. Le rythme, cela se fait, s'entend et se voit, avant de devenir le phénomène régulier ou fluide, continu ou discontinu, rapide ou lent que l'on connaît. Est-ce là

³⁵ « Nous pouvons percevoir simultanément le rythme à l'aide de trois sens différents. Premièrement l'entendre, deuxièmement le voir et troisièmement le sentir dans nos muscles. Ces trois actions réunies répercutent la force de son impact sur notre organisme. » (Klee 1980[1921-1931] p267)

la « vérité » du rythme de Maldiney, qui est aussi celle de l'*aisthesis*³⁶ ? L'*aisthesis* comme « le premier moment de l'existence en éveil », celui que « marque en grec le mot *aisthesis* (sensation), d'où procède directement 'esthétique'. » ([1985] p292)

< conflit du clos et de l'ouvert >

« L'expérience des rythmes est infinie » ([1973] p230) affirme Maldiney en conclusion de son texte sur *L'esthétique des rythmes*. Sa proposition est d'accepter cet infini, et pour cela de mettre de côté le langage pour surprendre « le rythme à l'œuvre dans le fonctionnement des formes » (p209). Plus concrètement, elle consiste à décrire de manière sensible ses rencontres avec des œuvres qu'il affectionne particulièrement – poésie de Ponge ou de du Bouchet, peinture de Cézanne ou de Tal Coat. Dans ses descriptions, Maldiney raconte ses errances dans des espaces sans repère qu'il appelle ceux du « paysage ». L'espace du paysage c'est la « spatialité primordiale qui ne comporte aucun système de référence, ni coordonnée ni point origine » (p203), par opposition à l'espace de la géographie, tout de limites et de repères. C'est le « lieu sans lieux » ([2000] p396), qui nous arrache au confort de l'objectivable et nous éveille au monde. L'espace du paysage, c'est l'espace avant la géométrie. Pourquoi parler de paysage et de géométrie dans un article traitant du rythme ? Parce que leur opposition rappelle justement celle du rythme et de la mesure, entre la forme ouverte qui se définit dans

³⁶ « L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'[*aisthesis*]. » (Maldiney [1973] p208)

l'expérience et la forme fermée qui existe bien avant soi. « Abîme » pour Cézanne, « chaos » pour Klee ([1973] p205), le paysage ouvre un chemin que l'on emprunte chaque fois pour la première fois, tout en s'y sentant étrangement familier. Sur ce chemin, Maldiney confond l'expérience de l'artiste au travail et celle de l'amateur d'art, tous les deux lancés dans l'inconnu. Plongé dans un phénomène qu'il ne contrôle pas et qui le dépasse, l'amateur s' imagine marcher sur les pas de l'artiste. Et c'est peut-être là qu'il perd le sens de la mesure...

Etourdi par l'immensité du paysage, Maldiney fixe toutefois un point de départ à ses réflexions : le raidissement du rythme dans le discours antique, où de mouvance il devient mesure. Comme Benveniste, il observe que son ancêtre le *rhuthmos* se construit à partir du radical signifiant 'couler', mais ne signifie jamais l'écoulement. Il remarque chez Platon une utilisation d'autant plus dérangement du terme que celui-ci l'utilise d'abord comme « mouvance [...] d'une gestuelle humaine » ([1973] p213), donc très proche de l'écoulement, ensuite comme « assujetti au nombre », donc très proche de la mesure. Ecoulement puis mesure, le *rhuthmos* de Platon n'équivaut jamais aux « configurations sans fixité » décrites par Benveniste. Pour autant, le vrai coupable pour Maldiney n'est pas Platon mais Aristote, qui « définit le rythme : l'ordre des temps » ([1973] p214). Ni écoulement ni mesure, le rythme de Maldiney « se joue entre ces deux extrêmes » et « meurt d'inertie ou de dissipation » ([1973] p214). Comment entreprend-t-il ce double jeu ?

Ne trouvant aucune issue dans la langue grecque, Maldiney se tourne vers un autre langage : l'allemand. Il repère chez Klee le terme de *Gestaltung*³⁷, qu'il traduit comme une « prise de vue instantanée » ([1973] p212).

Ce sens de la forme en formation, en transformation
perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du
rythme. ([1973] p213)

La *Gestaltung*, comme le *rhuthmos*, ne possède pas d'équivalent français. Maldiney écarte le mot *forme*, qui aurait tendance à maintenir le rythme dans une perfection close. Il écarte également celui de formation, qui suggère une évolution partant d'un point *A*, où la forme n'est pas, à un point *B*, où la forme est atteinte. Il retient finalement celui de *transformation*, qui se situe justement entre les points *A* et *B*, et qui implique qu'une forme est déjà, tout en n'étant pas tout à fait. Présente chez Klee sous le terme de *gestaltung*, cette transformation traduit la façon dont une œuvre prend forme – « *werk is weg* », « l'œuvre est voie », en route vers elle-même. Klee évoque encore le saut originel de l'esthétique, qui est aussi celui du rythme. Maldiney retrouve également l'idée de transformation dans les théories de l'historien Aloïs Riegl, pour qui il existe un « *vouloir de la forme* » (Maldiney *nd* p19), « *formwille* » (ou « *kunstwollen* », « vouloir artistique »). Soit une intention artistique que Riegl situe notamment

³⁷ « La théorie de la Gestaltung se préoccupe des chemins qui mène à la Gestalt (forme). C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène. » (Klee 1980[1921-1931] p17).

dans le style d'un monument, et qu'il est nécessaire de connaître pour savoir l'apprécier. *Transformation constitutive, gestaltung ou formwille*, les trois expressions se rapportent à un phénomène agissant depuis l'intérieur de la forme : lorsqu'il s'agit de rythme, tout se passe en dedans, rien n'advient en dehors. Maldiney parle de « transformation constitutive » (nd p20) pour exprimer cet état de chose où la forme est en cours de mutation, et où la mutation opère depuis son for intérieur. Il recourt notamment à l'image du souffle – « l'articulation du souffle c'est le rythme » ([1973] p225), mais aussi à celle de la vague, pour illustrer ce mouvement interne. La vague est pour lui la représentation idéale du rythme, en ce qu'elle est un « lieu auto-mouvant » (nd p18). Il n'y a pas de rupture entre ses montées et ses descentes, mais un seul mouvement continu de l'une dans l'autre. Cela autant, Maldiney rejoint Benveniste en dénonçant l'erreur de se focaliser sur l'écoulement, et en affirmant que le « rythme est dans les remous de l'eau, non dans le cours du fleuve. » ([1973] p213) On peut suivre le flux et le reflux de l'eau mais on ne peut pas les prédire. A chaque nouvel afflux, la vague menace de monter ou de descendre un peu plus, ou de ne pas apparaître du tout. De même le rythme.

Du va-et-vient de la respiration comme du va-et-vient des vagues, *aspir* et *expir*, *arsis* et *thesis*, la mesure n'est pas très loin. Entre le rythme et la mesure, le paysage et la géographie, la *Gestaltung* et la *Gestalt*, le souffle et les flots, rien d'autre que la « forme en acte » et la « forme thématisée » ([1973] p212). Comment passe-t-on de l'une à l'autre ? Il semble que le passage ne coule pas de source, plus proche de la

violence du torrent que de la tranquillité du fleuve. Une réponse pourrait néanmoins se trouver dans l'articulation fondamentale du rythme et de l'esthétique, que Maldiney exprime :

Il n'y a d'esthétique que du rythme

Il n'y a de rythme qu'esthétique

Ces deux propositions ne sont pas l'envers l'une de l'autre. Car le mot *esthétique* n'a pas le même sens dans les deux.

([1973] p208)

« Il n'y a d'esthétique que du rythme » : l'art ne parle que de rythme.

D'un côté, il y a l'esthétique du rythme. Cette esthétique-là renvoie à une pratique ancestrale de l'homme, avant la spécialisation des savoirs artistiques. Faire de l'art, c'est s'affirmer rythmiquement. On ne fait de l'art qu'en faisant du rythme.

« Il n'y a de rythme qu'esthétique » : le rythme ne parle que de sensation.

D'un autre côté, il y a le rythme esthétique. Cette esthétique-là renvoie à la racine étymologique du mot : *gr. aisthesis* / faculté de percevoir par les sens, sensation. Elle a trait à tout ce qui relève de la réceptivité sensible. Tout ce que sent et fait l'homme, il le sent et le fait par le biais de son corps. On ne connaît le rythme que par le filtre de nos sens. Entre l'esthétique artistique et l'esthétique sensible, Maldiney pose la question de la continuité et de la discontinuité.

Cette marche du large à l'étroit est-elle progressive et continue
? Ou y a-t-il au contraire rupture et saut – plus ou moins
fractionnés – d'un domaine à l'autre, c'est-à-dire discontinuité
et mutation entre l'esthétique sensible et l'esthétique artistique
? ([1973] p208)

Cette question, Maldiney la pose plus de deux siècles après la première apparition du terme d'esthétique dans un texte d'Alexander Gottlieb Baumgarten consacré à l'essence du poème (*L'invention de l'esthétique : Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème* [1735]). Plus amplement développée dans un double traité entièrement consacré au sujet (*Æsthetica* [1750]), l'esthétique se rapporte à tous les phénomènes perceptifs en tant que « science de la connaissance sensible ». Un aspect qu'elle perdra durant le siècle suivant les études de Baumgarten, mais qu'elle retrouvera au tournant des 19^e et 20^e siècles à travers un nouveau mouvement esthétique (cf. E_{1.6.3} : la notion d'*Einfühlung* de Lipps). Et c'est justement cet aspect que retient Maldiney lorsqu'il traite de ses expériences personnelles, celles vécues par un amateur de l'art ignorant tout des mécanismes d'apparition de l'œuvre. *A contrario*, il affirme dans son discours l'importance de penser ensemble les deux pans de l'artistique et du sensible, soulignant notamment le bon sens de Kant d'avoir appelé *Esthétique* sa double analyse de l'œuvre. Chez Kant, l'articulation du *sentir* et du *faire* s'associe à celle de la structure spatio-temporelle propre à l'activité artistique et de la structure catégorielle propre au langage. Maldiney remarque que, parce que les structures spatio-

temporelles précèdent les structures langagières dans l'histoire de l'homme ([1985] p292), les premières sont ancrées plus profondément en nous. Le malade mental les réactive lorsqu'il s'adonne à une activité artistique. Peindre, tailler, modeler sont pour lui des activités significatrices. Une forme primitive de connexion au monde, qui existait bien avant les mots, et qui n'est autre que rythmique. Poursuivant sur Heidegger, Maldiney ne retrouve pas chez lui l'intérêt pour le sentir qu'il décelait chez Kant. En revanche, il relève une référence à l'*aisthesis*, qui corrobore l'idée d'une sensibilité aux formes, antérieures à la capacité de dire ces formes, « Est vraie, au sens grec du mot, l'*aisthesis*, la pure appréhension sensible de quelque chose ; elle l'est plus originellement que le *logos*. »³⁸ **Heidegger qualifie de « vraie » la perception directe des choses qui nous entourent, sans l'interférence d'un tiers tel que le langage. Maldiney reviendra à cette idée de « vérité » au sujet de l'esthétique, qui renvoie sans cesse à ce premier acte, rythmique, par lequel l'homme se connecte au monde du plus profond de lui-même.**

Et le rythme est 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. ([1973] p207)

Maldiney propose de donner une « direction de sens » à son affirmation, qui ne serait autre qu'une opposition de l'art à « l'espace

³⁸ Heidegger cité par Maldiney [1985] p267.

et au temps mathématiques », et du rythme à « l'exacte mesure de ses éléments fondateurs » ([1973] p209). Sous couvert de son opposition à la mesure, il glisse toutefois l'idée que le rythme partagerait avec celle-ci certains « éléments », ces éléments susceptibles de mesure comme de rythme. Soit une sorte de matière première que l'on pourrait aussi bien compter que sentir. Entre le rythme et ses éléments, une relation circulaire : « Le rythme n'est pas de l'ordre des éléments fondateurs. Mais il n'est rien sans eux. » ([1973] p219) – et l'on ajouterait volontiers : ni eux sans lui, en reprenant cette affirmation de Meschonnic : « Mais le rythme, qu'on ne lit pas, mais qui s'entend dans ce qu'on lit et qu'on ne peut pas lire sans lui » (1982 p102). Maldiney renchérit : « Supprimez leur résistance, il se dissipe. » **Dans tout rythme, un combat pour exister – ou *ex-ister* selon ses mots : se tenir hors, se libérer des phénomènes physiques qui ont permis son apparition. Le rythme nécessite le rapport d'opposition : « conflit du clos et de l'ouvert » ([1973] p226). Or un combat ne se mène pas seul. Qui est l'ennemi ? La mesure, évidemment. La mesure qui n'intéresse le rythme « qu'à titre d'obstacle à emporter » ([1973] p215). De là à dire que la mesure est essentielle au rythme...**

< extérioriser l'intériorité >

Dans *Le geste et la parole : La mémoire et les rythmes* (1965), l'anthropologue André Leroi-Gourhan associe l'esthétique à une volonté proprement humaine de marquer sa présence, d'exprimer sa condition propre à travers l'art, ce que le sociologue Jean Foucart

résume : « extérioriser l'intériorité [...] intérioriser l'extériorité » (2002). L'homme a ce besoin et cette capacité de représenter et de modifier son rapport au monde, ce que Leroi-Gourhan nomme « faculté de symbolisation » et qu'il situe aux origines de l'esthétique, et par le même coup, du rythme. Son idée est simple : toute perception ou production de l'homme prend racine dans son comportement le plus archaïque, « la sensibilité viscérale et musculaire profonde » (p83). Aussi, tout débute au sein du corps, à travers des mécanismes biologiques et psychomoteurs de nature périodique – pulsation du pouls, battement du cœur, cycle de la veille et du sommeil, alternance de la faim et de la satiété, etc. La formule « diastole-systole » se retrouve d'ailleurs régulièrement au côté du rythme chez Maldiney, qui suppose par là une certaine identité de fonctionnement entre les deux phénomènes : si tout rythme n'est pas cardiaque, il y a dans tout rythme un reste, si infime soit-il, du premier mouvement vital.

L'espace s'échappe à lui-même en diastole mais les foyers de l'œuvre le rassemblent en systole, selon un rythme expansif et contracté en modulation perpétuelle ([1973] p228)

L'extériorisation de ses mouvements vitaux sont ce par quoi l'homme s'ouvre au monde, ce par quoi il « advient » dans le vocabulaire maldineyen.

Surgi au monde entier dans la surrection verticale de son corps, point d'exclamation dressé au milieu des choses dans l'étonnement du 'il y a' et d'y être. ([1973] p207)

Le passage à la station verticale n'est pas immédiat. C'est d'abord le cœur qui bat, puis un pied qui avance devant l'autre, puis les mains qui se meuvent en gestes plus complexes, pour finalement produire des objets indépendants du corps mais qui en garderont les traces. Des sensations internes, les premiers rythmes sont aussi des sons : le *ba-boum* du cœur ou le *tap-tap* des talons. **Progressivement, l'homme prend conscience de pouvoir reproduire artificiellement l'ordre de ces sons, par exemple lorsqu'il frappe la pierre à coups régulier, le *toc-toc* du martèlement. Se faisant, il laisse des marques dans la pierre, qui sont celles d'une manière particulière de frapper... à son rythme.** La sensation de satisfaction que l'homme éprouve à ce moment est tout entière dans le fait de répéter. Et pour retrouver cette sensation, l'homme continue de frapper, et par ce biais de fabriquer des objets. Leroi-Gourhan situe là l'apparition de l'esthétique, quand, pour la première fois, l'homme se confronte à la création d'une forme qui n'existe pas dans la nature, en prolongeant hors de lui des sensations corporelles. Il remarque que les premières productions sont de simples lignes parallèles : « les marques rythmiques sont antérieurs aux figures explicites » (1965, p220). Ces stigmates sont comme une forme archaïque de communication avec l'Autre, antérieure au langage des mots, et qui trouve ses racines dans le corps – « le langage des mots et des formes, des rythmes [...] est lié aux fondations biologiques » (1965 p208). Cette identification du rythme et du langage au sein d'un même processus rappelle le discours de Benveniste et de Meschonnic, bien que sous une dimension plus corporelle.

Si l'on admet que l'esthétique repose sur la conscience des formes et du mouvement (ou des valeurs et des rythmes), propre à l'homme parce qu'il est seul à pouvoir formuler un jugement de valeur, on est conduit, par le même fait, à rechercher dans quelles sources il puise sa perception du mouvement et des formes. [...] Son équipement sensoriel, mis au service d'un merveilleux appareil à transformer les sensations en symboles. (Leroi-Gourhan 1965 p95)

Leroi-Gourhan décrit le processus d'extériorisation des mécanismes du corps animal à travers les productions techniques et symboliques. Ce processus ne serait pas unique dans l'histoire de l'homme puisqu'il se rejouerait continuellement en chacun de nous. Dans la même idée, une étude récente en neurosciences (Jabr 2016) traite de l'origine biologique du rythme, qu'elle relie à la capacité de langage. Selon la *vocal learning hypothesis*³⁹, seules les espèces ayant développées une capacité à reproduire un son distinct de leurs vocalismes de naissance seraient capable de suivre un rythme sonore par des mouvements corporels. Grossièrement, ne peut danser que celui qui sait parler. Pour autant, on lit chez Michel Guérin (*Philosophie du geste* 2011[1995]) que la danse vient avant le langage, avant la fabrication d'objets, avant l'esthétique, dans un corps inconscient de danser. Sans visée matérielle, la danse serait geste en soi, geste pour soi. Elle serait spontanée avant d'être organisée (cf. E1.1.3 : le *rhuthmos* précédant

³⁹ Hypothèse d'apprentissage vocal (Traduction de l'auteure)

« l'ordre du mouvement » chez Platon (*Lois* 665a)), opérant aussi bien dans l'action de faire que dans celle de penser. Le philosophe Alain Badiou, en s'appuyant sur le Zarathoustra de Nietzsche, en fait d'ailleurs « l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur » dans un chapitre intitulé « La danse comme métaphore de la pensée »⁴⁰. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ici : une métaphore, la danse réduite à une figure de style pour donner un peu plus d'effet au discours philosophique. Badiou précise par ailleurs que la métaphore n'est valable que si l'on écarte toute idée de la danse « comme contrainte extérieure imposée à un corps souple, comme gymnastique du corps dansant réglée du dehors », idée que l'on retrouvait plus tôt dans le discours de Platon lorsqu'il entérinait, selon Benveniste, le passage du *rhuthmos* au rythme (cf. E_{1.1.1} : « un certain ordre [...], privilège exclusivement humain, apparaît dans leurs mouvements » (Benveniste [1966] p334)). Cette danse, qui voit la naissance du rythme dans la relecture que Benveniste fait de Platon, est le « contraire de la danse » dans la relecture que Badiou fait de Nietzsche : un défilé militaire où l'on frappe la cadence, loin du corps vertical et silencieux de la *vraie* danse, qui serait elle « une danse sans danse, une danse dédansée ». On retrouve ici la distinction entre un ordre bête et méchant, grossier et ordinaire, et un geste ineffable, inconscient et néanmoins vital, d'autant plus beau qu'il n'existe pas (du moins concrètement), soit entre rythme moderne et *rhuthmos* antique, ici associé à deux visions antagonistes de la danse. Soit. Mais que reste-

⁴⁰ Ce chapitre apparaissant dans son *Petit manuel d'inesthétique* (1998 pp91-113).

t-il à penser entre le « contraire de la danse » et la « danse sans danse » ?

Où la danse n'est plus rien chez Badiou, elle est tout chez Guérin, qui remarque que le geste dansé concerne toute la sphère esthétique. Tous les arts contiendraient une sorte de danser, autrement appelé un « danser de l'art » (2009 p201). Mais les positions respectives des deux philosophes ne sont en fait pas si éloignées – du tout au rien, l'écart est ténu. Elles se rejoindraient même dans l'idée d'une danse comme geste fondamental, la danse comme le plus naturel des arts chez Guérin, comme le « souffle [par lequel] terre et air échangent leurs positions, passent l'un dans l'autre » chez Badiou. Certaines expressions du second évoquent par ailleurs très fortement le rythme comme il a été décrit plus tôt chez Maldiney, quand ce dernier affirme que « l'articulation du souffle c'est le rythme » ([1973] p225), ou encore que le rythme est « lieu auto-mouvant » (*nd* p18) et « transformation constitutive » (*nd* p20), ce qu'on lit chez Badiou à propos d'un geste dansé « comme s'il inventait son propre commencement », d'une « Roue qui se meut d'elle-même », d'un « cercle qui se dessine ». Encore, on trouve chez Badiou cette idée d'un quelque chose commencé en dedans de soi : « une mobilité qui ne s'inscrit pas dans une détermination extérieure, mais qui se meut sans se détacher de son propre centre », « retenu à l'intérieur du mouvement lui-même » – ce que l'on retrouvera dans le second volet de l'approche épistémologique (*cf.* E_{1.4.3} : « une volonté intérieure entraînant un transfert du corps » (Laban 2003 p82) ; *cf.* E_{4.1} : « le premier espace,

l'espace du dedans [où le] mouvement prend naissance » (Pirson 2000 p116)). Mais revenons ici à l'élargissement de la définition de la danse auquel opèrent Guérin et Badiou, à mettre en parallèle avec le mouvement de *panrythmisme*, pour lequel tout est rythme. On remarque dans les deux cas un enracinement profond au corps, que soulignait plus haut Leroi-Gourhan au sujet du rythme. **La danse et le rythme trouvant leur origine dans le corps, toute action, toute réalisation, toute réflexion issue de ce corps contiendrait nécessairement un peu de danse, un peu de rythme.** Mais si tout est danse, si tout est rythme, jusqu'au geste le plus banal, voire inconscient, voire absent, alors danse et rythme ne sont plus rien. Et chercher à les définir et à comprendre leurs spécificités au sein de l'un ou l'autre domaine perd tout intérêt. Aussi la réflexion ne doit-elle pas s'arrêter aux métaphores du philosophe, séduisantes certes, mais également dangereuses en ce qu'elles tendent à abstraire les propos, et, ce faisant, à couper du réel le concept étudié, ce que la thèse tend justement à "réparer". La triade rythme-corps-danse, et, *a fortiori*, rythme-corps-mouvement, est en revanche à retenir car bien pertinente pour la suite des recherches.

< de l'avoir et de l'être >

Nicolas Abraham (1985[1952]) appelle « conscience rythmisante » ce moment que Leroi-Gourhan identifie comme l'apparition de l'esthétique : quand l'homme répète volontairement un acte qui le renvoie à son propre fonctionnement interne. Le psychanalyste prend

l'exemple des *Temps moderne* de Charlie Chaplin, où les ouvriers accompagnent la tâche en chantant pour ne pas se laisser abrutir par la périodicité de la machine. Se faisant, ils redeviennent les maîtres de leurs gestes.

Par quel moyen puis-je posséder le rythme-objet ? En me faisant moi-même objet rythmique. Alors je l'ai parce que je le suis.

L'appropriation perceptive du rythme-objet en tant que tel devient possession dans le double sens de l'avoir et de l'être. (p107)

La « conscience rythmisante » contient une opposition à la mesure, sous la forme d'une opposition à la périodicité. Pour autant, elle a toujours trait à ce qui se répète. Logique si l'on considère qu'elle est l'envers d'un phénomène dont l'endroit est la périodicité. Ici, les *opposés* sont les deux aspects d'un même phénomène, selon qu'il soit observé depuis l'intérieur ou depuis l'extérieur, selon que l'homme ait ou non la main sur le phénomène. **Si je me tiens *hors*, je constate que quelque chose se répète. Si je me tiens *dans*, j'accomplis un acte que j'anticipe pour l'avoir déjà accompli, tout en courant le danger de ne pas l'accomplir exactement de la même façon. Soit il s'agit d'une action qui se reprend de façon mécanique, sans âme, auquel cas il ne s'agit pas de rythme mais de périodicité. Soit il s'agit d'une action habitée, plus riche, plus incertaine, auquel cas il s'agit de rythme. Lequel n'existe qu'à travers la conscience du sujet.**

Si le rythme est lui-même irréel, la conscience rythmisante, elle, est une réalité directement présente. Elle est – disions-nous – activité, spontanéité, création. (p105)

Je ne connaîtrais jamais ton rythme et tu ne connaîtras jamais le mien. Même si ce rythme advient à partir d'un objet qui n'est ni toi ni moi mais qui nous est commun, il passera au travers de ton corps ou du mien, de ta conscience ou de la mienne, dont les conditions et la mémoire ne peuvent être identiques. Par la « conscience rythmisante », Abraham dit que tous les rythmes sont différents *en soi* – *en soi* renvoyant ici à tout individu conscient (Maldiney et Meschonnic le suivent sur ce point). Plus, un rythme n'est jamais deux fois le même pour ceux qu'il affecte. Le philosophe György Lukács (1917) fait de ce renouveau constant le propre de l'esthétique – « l'esthétique a une structure héraclitéenne, en lui personne ne descend deux fois dans le même fleuve (49a) »⁴¹. Par cette esthétique, le rythme est une entrée en *co-présence* d'un sujet et d'un objet : notre regard transforme l'œuvre, en retour de quoi nous sommes transformés par elle. Ce qui a lieu lors de l'expérience esthétique, ce n'est pas tant la perception d'un rythme qui nous ait extérieur qu'une « rythmisation de la perception » comme l'appelle Maldiney ([1985] p104) : les yeux qui regardent, les oreilles qui écoutent, les pieds qui parcourent (re)font le rythme de l'objet.

⁴¹ Cité par Maldiney ([1985] p10).

Le rythme commence au moment précis où j'anticipe une récurrence sur le mode essentiel, c'est-à-dire au moment même où la conscience se fait rythmisante. (Abraham p109)

Le « mode essentiel » dont parle Abraham serait ce moment où l'on ressent corporellement la périodicité, où le mécanisme biologique résonne avec le mécanisme de la machine. L'ouvrier de Chaplin y parvient par le chant, d'autres y parviendront par le pas, le balancement, l'applaudissement, la contraction d'un muscle ou le chantonement intérieur. Le « mode essentiel » est encore une manière de s'approprier temporellement un phénomène. A retenir, l'idée qu'il n'existe de temps que temporalisé, c'est-à-dire pensé par *Je*. En disant *Je*, le sujet crée du temps, le sien propre. Ce temps est dans le décalage entre la vie intérieure et la vie extérieure, entre ce qui n'appartient qu'à soi et ce qui nous est commun à tous.

Avant la formulation de la notion de « conscience rythmisante » par Abraham, la multiplicité des temporalités vécues constitue déjà l'un des sujets d'étude de la *rythmanalyse*, science inventée en 1931 par le philosophe portugais Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos à travers une série d'études physiologiques, lesquelles ne feront pas l'objet d'une grande diffusion. La *rythmanalyse* sera toutefois convoquée postérieurement par deux philosophes français, qui l'orienteront chacun vers leur domaine propre. Gaston Bachelard la développera sur le plan psycho-phénoménologique dans sa *Dialectique de la durée* (1936) au cours des années suivant son élaboration par dos Santos,

quand Henri Lefebvre la ranimera quelques dizaines d'années plus tard sur le plan socio-urbanistique dans le deuxième tome de sa *Critique de la vie quotidienne* (1961). La *rythmanalyse* de dos Santos difficilement accessible (d'un point de vue matérielle), elle sera donc discutée à travers les ouvrages publiés par ses successeurs.

Chez Bachelard, la *rythmanalyse* côtoie toute une réflexion sur la refonte des oppositions classiques du type être/devenir, ordre/désordre, forme/métamorphose, et la principale, instant/durée. Quoique pour la dernière il ne s'agisse pas tant d'une opposition, que le philosophe, porté dans le domaine des sciences, de la poésie et du temps, réserve à la « thèse bergsonienne de la continuité » (VII). Continue chez Bergson, **la durée est faite d'instants chez Bachelard. Son idée est celle d'un temps pluriel parce qu'ontologique, d'un phénomène qui « dure le plus » lorsqu'il « se recommence le mieux » (IX).** Le rythme est fondamental dans cette autre pensée du temps, en tant que 'régulateur' de la vie humaine. Il relève de notre « intérêt physique » (p147) de suivre les rythmes naturels du jour et de la nuit, **de la récolte des saisons ou encore de la circulation respiratoire.** Inspiré de Dos Santos sur l'aspect physiologique, Bachelard précède Benveniste lorsqu'il relève l'incompatibilité du rythme au « flot continu et régulier ».

Comme une durée coulant d'un flot continu et régulier
exprimerait mal ces moules temporels ! Combien plus réelle,

comme base de l'efficacité temporelle, doit apparaître la notion de rythme ! (VIII)

L'intérêt n'est toutefois pas uniquement physique pour Bachelard, qui conçoit ensemble les activités motrices, sensorielles et psychologiques du corps. Il n'y a d'ailleurs pas opposition, justement parce qu'il y a complémentarité entre la donnée conceptuelle de la durée et le phénomène concret de l'instant. A l'articulation des deux, la poésie dote la *Rythmanalyse* d'un nouvel outil.

La poésie, ainsi libérée des entraînements habituels, redevenait un modèle de vie et de pensées rythmées. Elle était ainsi le moyen le plus pur à rythmanalyser la vie spirituelle, à redonner à l'esprit la maîtrise des dialectiques de la durée. (p150)

Lefebvre remarque lui aussi le fonctionnement polyrythmique du corps humain, et en tire la conclusion que le rythmanalyste qu'il est doit se référer à ses propres données corporelles lors de l'observation de phénomènes qui lui sont extérieurs – « pour saisir un rythme, il faut avoir été saisi par lui ; il faut se laisser aller, se donner, s'abandonner à sa durée. » (Lefebvre 1992 pp41-42) Ces phénomènes sont pour lui ceux de l'individu et de la société – ses études s'inscrivant dans les disciplines de la sociologie, de la géographie et du matérialisme historique. Au quotidien, le rythme existe entre deux systèmes : celui d'une organisation nécessaire au maintien de la cohérence générale, et celui d'une liberté essentielle à chacun. La société prévoit des moments de relâchement spécifiques, durant lesquels il est légalement permis de

s'écarter des rythmes normatifs (vacances, fêtes populaires). Hors de ces moments, c'est le train-train qui domine (métro, boulot, dodo). Et de l'un à l'autre, les cycles naturels ne s'arrêtent jamais (alternance des saisons, du jour et de la nuit mais aussi de la faim et de la satiété, de l'éveil et du sommeil, etc.). Lefebvre note ainsi la présence obligée de la mesure au sein du phénomène rythmique. Plus, il y note une double mesure, notre temps quotidien à la fois « mesurant et mesuré » (1985 p192), par les grands ordres du cosmique et du biologique d'une part, par les calendriers et les horloges d'autres part. Il est alors facile pour le rythmanalyste de récolter des données objectives et par là de quantifier le rythme. Mais il lui faut également prendre en compte une autre dimension, au moins aussi essentielle : la dimension empirique – « chacun le [le rythme] sent d'une manière empirique très éloigné d'une connaissance » (1985, p194). Lefebvre évoque des « paquets de rythmes » (1985 p196) en quoi consistent notre corps et son environnement. Ces paquets sont incommensurables du fait de leur interaction réciproque. Pour l'expliquer, Lefebvre prend l'exemple de la vague (décidément un incontournable pour les penseurs du rythme !), qui adopte toutes sortes de configurations, dépendant « de la saison, de l'eau et des vents, mais aussi de la mer qui les porte », et donnant « l'intuition de ce qu'est un champ polyrythmique » (1985 p196). La difficulté de décrire le rythme réside alors dans le fait qu'un phénomène n'est jamais rythmique mais toujours polyrythmique. Le décrire implique de décrire tous les rythmes avec lesquels il entre en interférence, et qui sont chacun soumis continuellement à variation.

< < 1.3.2 L'évènement-avènement

Dans *Regard Parole Espace*, Maldiney place le rythme au commencement de tout, rapprochant les propos de figures aussi éloignées que peuvent l'être le musicien romantique Hans van Bülow⁴² et le peintre d'avant-garde Paul Klee⁴³. Au commencement, le rythme est binaire : le *ba-boum* du cœur (ternaire selon certains, *ba-ba-boum*). Plus on s'éloigne de ce commencement, plus il se complexifie. De même les productions de l'homme. Mais le moment esthétique, celui de la rencontre avec l'œuvre, reste ce moment de *co-naissance*, où deux modes d'être se rencontrent et s'apprivoisent. Et tout emballée que soit cette rencontre, c'est par le véhicule le plus simple que le contact se fait. Pour être qualifiée de rythmique, l'œuvre doit « retrouver quelque chose d'originale dans notre rapport au monde » (Sauvanet 2012). Toute œuvre, si elle est rythmique, contient en elle le *ba-boum* originel. Du *ba-boum* à l'œuvre, comment s'opère le passage ? Que reste-t-il du *ba-boum* à la fin du voyage ?

< ouverture de l'espace >

L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. (Klee 1920)

La toute première phrase du *Credo du créateur* exprime le changement profond qui s'opère dans les pratiques artistiques au cours du 20^e

⁴² Cité par Maldiney ([1973] p206).

⁴³ Cité par Maldiney ([1973] p205).

siècle. Le visible ne doit plus être accepté tel quel mais doit se comprendre comme l'effet d'une interaction d'énergies, dont l'appréhension dépend des perceptions individuelles. Il n'y a pas une structure inhérente aux choses qui les détermineraient une fois pour toutes, mais un enchevêtrement de relations qui leur donne cohérence **de façon différente pour chacun**. Dans les tableaux de Klee, chaque motif joue un rôle équivalent aux autres, et ne peut être compris sans le contexte auquel il appartient. Comme un mot prend un sens tout différent selon la phrase dans laquelle il se glisse, les éléments de la peinture prennent leur signification dans les relations qu'ils entretiennent avec leurs homologues. Le cercle, la flèche, la feuille dessinés par Klee n'auront pas la même signification d'une toile à l'autre, selon le réseau de relations qu'ils intègrent. Tous deviennent interchangeables, à la fois sujet et élément de liaison. Les relations prennent plus d'importance que les figures en présence. Dès lors, le travail du peintre n'est plus d'imiter ce qu'il voit mais de donner à voir les relations qui organisent le monde, son monde. L'espace, ce qui subsistait entre les objets dans la "vieille" peinture, acquiert une forme dans la peinture moderne.

Remonter du Modèle à la Matrice !

Imposteurs, ces artistes qui bientôt demeurent fixés en chemin.

Mais élus ceux qui plongent loin vers la Loi originelle, à quelque proximité de la source secrète qui alimente toute évolution.

(Klee 1985[1945] p30)

Klee souligne ici la proximité des conditions de l'artiste et du premier homme, l'un comme l'autre « jeté dans un monde où il doit s'orienter tant bien que mal »⁴⁴ (Klee 1985[1945]). Cette condition première, commune à tous, permet à l'artiste de se distinguer. Seul l'artiste, dit Maldiney, « cherche une issue dans *cette origine même* » ([1973] p203). Car à l'inverse de son ancêtre, qui se trouve dans une situation qu'il n'a pas choisi, l'artiste retourne volontairement à cette origine en la mettant *en œuvre*. **L'œuvre n'est plus le produit de la quête, mais la quête elle-même, celle justement de sa propre genèse. En se formant, l'œuvre interroge le comment de sa formation. Elle implique un « état d'origine perpétuelle »** poursuit Maldiney : **tous ses moments interrogent le premier moment**, celui qui l'a vu naître. Et s'il est le premier à effectuer le voyage, l'artiste trace la voie pour tous.

Le moment cosmogénétique est là : la fixation d'un point gris dans le chaos.

[...]

Un point dans le chaos : le point gris établi saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée l'ordre... De lui rayonne l'ordre, ainsi éveillé, dans toutes les dimensions. (Klee [1921-1931] p4)

Klee considère la forme artistique comme surgissant d'un chaos originel. Ce chaos désigne un monde où les choses flottent sans relation aucune (*cf.* E_{1.4.1} : la notion de *chôra* chez Platon). A cette absence de

⁴⁴ Klee prononce ces mots lors d'une conférence sur l'art moderne donnée à Léna le 25 juin 1924.

relation correspond l'absence de dimension spatiale ou temporelle. Comment mesurer la distance entre deux points privés de coordonnées ? Comment se situer hors de toute progression possible ? Comment s'orienter lorsque l'avant et l'après, le devant et le derrière sont confondus en un perpétuel *ici-maintenant* ? C'est que le chaos n'est pas l'envers du cosmos, il n'est pas le désordonné par opposition à l'ordonné. Il se situe hors de toute opposition, hors de toute mesure. Il est un « non-concept » pour Klee, un point gris parce que ni blanc ni noir. Ce point est paradoxalement la représentation du chaos mais aussi de son dépassement. En « sautant par-dessus lui-même », le point initie le mouvement. Ce point, c'est l'artiste qui le pose. Poser le point, c'est admettre l'idée d'un « commencement », vers une sortie du chaos. Un premier pas vers l'émergence d'une forme à partir de l'informe, et partant d'un espace-temps à habiter. Mais la forme est toujours en recherche d'elle-même, et l'espace-temps jamais arrêté.

Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis,
parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse,
comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme
apparence n'est qu'une maligne *apparition*, un dangereux
fantôme. (Klee [1945] p60)

La forme n'atteint jamais sa fin, ne devient jamais complètement forme. Elle reste toujours en formation, contient toujours un peu de chaos en elle. Maldiney l'observe dans l'espace paysage de Strauss (*Die Formen des Räumlichen* 1960), qui diffère de l'espace géographique par l'absence de tout repère mathématique. L'espace paysage déploie un

horizon sans « vue dominante », sans « règle de transformation », nous ramenant irrémédiablement à notre propre position. Entre lui et nous, une relation circulaire ne cesse de nous renvoyer à nous-même. On ne bouge pas « à travers lui » mais « en lui », on l'active par nos déplacements. Toute proche est la sensation de vertige, où sont confondus le proche et le lointain. Et c'est là que l'art nous sauve, en ouvrant « un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes *présents* – et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes *dans un monde*. » (Maldiney [1973] p202) Klee distingue deux mondes différents, celui de la musique et celui de la peinture. La musique ouvre à l'auditeur une voie unique, celle retraçant le périple créateur de l'artiste. La peinture ouvre une multitude de voies, parmi lesquelles chacun est libre de choisir.

L'œuvre musicale a l'avantage d'être perçue exactement dans l'ordre de succession dans lequel elle a été conçue, mais, lors d'auditions répétées, l'inconvénient de provoquer la lassitude par le retour régulier des mêmes impressions. L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer, mais pour l'amateur averti l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations. ([1945] pp38-39)

Il pourrait être opposé à Klee que l'œuvre musicale est sans cesse réévaluée par ses nouvelles interprétations, où la peinture ne présentera jamais qu'une seule instance. Mais le sujet ici n'est pas d'opérer la ségrégation des arts mais au contraire leur rapprochement dans un seul instant critique : celui de la sortie du chaos. L'instant où les forces deviennent forme, l'instant où naît le rythme. Et cet instant rencontre toutes les disciplines, peu importe les chemins empruntés. Gilles Deleuze [1981], en s'appuyant sur les propos de Klee, réunit ainsi tous les arts autour de la vocation à donner une réalité sensorielle à des forces qui n'en pas.

D'un autre point de vue, la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y'a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. (p57)

Plus loin, Deleuze insiste sur ce nœud transdisciplinaire, qu'il met en relation à une expérience *transsubjective* de la perception temporelle.

Rendre le temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain. C'est une tâche hors de toute mesure ou cadence. (p63)

En d'autres mots, l'artiste ouvre à chacun une possibilité de sentir le temps. Mais pas n'importe quel temps. Pas le temps mesuré de l'horloge. Le temps tel que l'artiste l'a senti en faisant l'œuvre. Soit un temps rythmique : un temps propre à soi et ouvert à l'autre. L'œuvre

ne se donne pas en tant qu'objet intemporel mais en tant qu'expérience de durée. La forme advient au cours de cette expérience comme elle est advenue plus tôt au cours du processus de création. C'est là que Klee relève le processus linéaire de la musique et celui multidirectionnel de la peinture. Une remarque discutée plus haut sur le plan de la réception (cf. E_{1.2.1}) et tout aussi discutable sur le plan de la création : le chemin du musicien est-il une ligne droite de la première à la dernière note ? Un passage au Conservatoire ne semble pas nécessaire pour répondre par la négative. Mais que ce chemin soit une autoroute ou un labyrinthe, il n'en est pas moins celui par lequel l'œuvre se forme. Suivi une fois par l'artiste, mille fois après lui, ce chemin (plus un cheminement qu'un chemin) est l'« Ouvert » de Maldiney ([1973] p206). Comme un trou dans la toile, il permet que d'espace purement spatial celle-ci devienne espace spatio-temporel. Maldiney cite trois moments de l'histoire de la peinture inaugurant la réouverture du trou : le paysage « Montagne(s) et Eau(x) » de la dynastie Song, le paysage Hollandais du 17^e siècle et le paysage impressionniste du 20^e siècle. Et pour que « l'Ouvert » n'y devienne pas « béance », quoi d'autre que du rythme ?

[...] trois extases de l'espace, en étendue, éloignement et hauteur, unies en une seule ouverture de l'espace dans l'unité d'un même rythme. ([1973] p207)

< instants critiques >

L'œuvre commence dans le chaos, qu'elle surmonte par le rythme. On serait tenté ici de remplacer le mot "rythme" par celui de "figuration" : copier ce que l'on voit pour donner l'apparence d'un ordre connu. L'imitation du réel rassure. Sauf que. Sauf que la figuration ne suffit pas. Seul le rythme importe. Il ne s'agit pas de reproduire la coupe de fruits, mais de reproduire la façon dont est perçue la coupe de fruits. Pour autant, ce qui est figuratif n'est pas nécessairement dépourvu de rythme. Maldiney relève ainsi les deux dimensions de l'œuvre figurative : non pas l'abscisse et l'ordonnée, l'horizontale et la verticale, mais une dimension proprement figurative, qui renvoie vers un extérieur, et une dimension rythmique, qui renvoie en son intérieur. Aussi observe-t-il chez plusieurs peintres une relation libérée à la figuration : Matisse met du vert sans vouloir dire "herbe", Cézanne devient hystérique devant les "bleus" observés sous les pins, Courbet s'interroge soudainement sur la nature de ce qu'il observe derrière sa toile depuis des heures (en fait des fagots). Tous ont peint *quelque chose* sans s'inquiéter de la fidélité au modèle. Le *quelque chose* n'est qu'un prétexte à l'acte de peindre, qui contient en lui les deux aspects de la *mimesis* (la représentation du modèle) et de l'*aisthesis* (l'expression de la sensation). Des deux, seule l'*aisthesis* est irréductible.

L'acte d'une forme est celui par lequel une forme se forme : il est son auto-genèse. Une forme figurative a donc deux dimensions : 'une dimension intentionnelle-représentative'

selon laquelle elle est image, et une forme 'génétique-rythmique' qui en fait précisément une forme.
(Maldiney [1973] p211)

Maldiney rapproche le rythme de la forme, laquelle se distingue de l'image ou du signe selon Eliane Escoubas (1999). Des trois, seule la forme ne renvoie pas vers un élément hors d'elle-même. Seule la forme est rythmique. Où l'image et le signe ne sont que la commémoration ou le substitut du premier objet, la forme n'existe que pour elle-même. Partant, l'image et le signe sont indifférents au lieu qu'ils occupent. Ils pourront être transposés ici où là, répétés un nombre illimité de fois. A l'inverse, la forme, en créant le lieu dans lequel elle advient, en formant son propre espace, ne peut que lui être profondément liée – « Au contraire, une forme est intransposable dans un autre espace, elle instaure l'espace dans lequel elle a lieu. » ([1985] p259) La forme crée un monde qui n'existait pas avant elle, et pour cette raison ne recourt pas aux faux-semblants. Maldiney distingue ainsi le moment gnosique de l'identification (je reconnais tel objet extrait de la réalité) et le moment pathique de la sensation (j'expérimente physiquement la réalité de l'objet). Il précise que la forme n'est pas privée de signification, mais que cette signification a justement l'avantage d'être directe. La couleur peut être signifiée par le mot (alors un signe) ou par la sensation visuelle (alors une forme).

La référence à la *Vie des Formes* d'Henri Focillon (1943) paraît évidente⁴⁵ : « Le signe signifie, la forme se signifie. » (p10) **Une autopoïèse dont la « déformation » de Deleuze (cf. E_{1.3.2}) se rapproche probablement plus que la « transformation » de Maldiney (cf. E_{1.3.1}). Il y a effectivement dans la déformation l'idée d'un mouvement sur soi – *une forme se dégrade sur elle-même*, et dans la transformation l'idée d'un mouvement en avant – une forme devient une autre forme.** La forme de Deleuze résiste aux forces qui l'agressent, faisant l'importance du « contour »⁴⁶ pour le philosophe, puisque celui-ci incarne la limite sans laquelle plus rien n'est retenu et tout retourne au chaos. La forme de Maldiney use de forces qui la poussent vers une visée qu'elle n'atteindra jamais, puisqu'inatteignable. Pour autant, et malgré des préfixes différents, les deux concepts se rejoignent : la dimension formelle de l'œuvre chez Maldiney est « auto-position, auto-genèse, auto-conservation » (Goddard 2008 p112). L'œuvre se forme sur elle-même, par elle-même, en elle-même. Cette dimension formelle est dimension rythmique : un espace-temps en soi, que Maldiney remarque encore chez Cézanne.

L'espace cézannien n'est pas un réceptacle, un conteneur d'images ou de signes. Il est un champ de tensions. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-mêmes des évènements : éclatements, ruptures, rencontres, modulations,

⁴⁵Maldiney reprend d'ailleurs à son compte l'expression de Focillon : « Figuratif ou non, l'art vit de la vie des formes qui est genèse. » ([1973] p211).

⁴⁶ « Sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. [...] Que les moyens violents ne se déchainent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. » (Deleuze 2002[1981] pp101-103).

dont les unes, équivalents, sont en résonance dans l'espace, et dont les autres, opposés, sont en change réciproque et total dans une durée monadique. Le rythme qui les reprend en sous-œuvre confère aux éléments leur dimension formelle, c'est-à-dire la dimension selon laquelle une forme se forme – et qui est cette forme même. En cela ils sont intégrés à une espace unique, dont la genèse rythmique, seules, les fait formes.

([1985] p131)

On en revient à l'idée de Benveniste : le rythme non comme l'écoulement mais comme « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » (p333). Les instants sont externes et saccadés ; le mouvement est interne et continu. Les instants sont situés ; le mouvement est duré – il n'est pas *dans* la durée, il est enduré, vécu. Cette distinction, Maldiney l'opère par celle du « temps expliqué » et du « temps impliqué », des « extensions de durée » et des « tensions de durée », inspirée de *La dialectique de la durée* de Bergson (1950). Il utilise par ailleurs le concept grec de *kairos*, soit l'occasion à saisir, l'opportunité à ne pas manquer. Ce faisant, il insiste sur l'importance du moment où tout se joue. Dans l'œuvre, ce moment est celui où la forme advient, moment que le rythme ne cesse de répéter. Paradoxe de l'instant et de la durée, de ce qui ne se présente qu'une fois et de ce qui se reprend continument. Or, le rythme est tout entier dans ce paradoxe, cumulant en un seul souffle les dérapages et les rattrapages *in extremis*. C'est quand tout menace de s'écrouler que

tout fait sens. On prend conscience de ce que l'on a en main quand on sent qu'il nous glisse entre les doigts. Soulagement, lorsqu'il s'agit de rythme, cela revient toujours. Le rythme, c'est ce qui nous surprend alors même qu'il est toujours au plus près de nous.

Son organisation consiste dans des articulations temporelles et spatiales de l'espace et du temps, dont les moments nodaux sont à chaque fois des lieux et des instants *critiques*, où chaque œuvre, chaque forme, est mise en demeure d'être - ou plutôt d'ex-ister (hors de toute mesure préalable). ([1973] p223)

La forme artistique, et à plus juste titre la forme rythmique, aurait ceci de particulier qu'elle contient en elle les armes de sa propre disparition. Comment dès lors parler d'une forme, si celle-ci persiste à se fuir et à se contredire ? Comment parler de forme, si celle-ci ne va qu'en allant contre ? Maldiney comme Deleuze trouvent une réponse dans la forme picturale, que le premier commente à travers les paysages éclatés de Cézanne et le second à travers les figures tourmentées de Bacon. Jean-Christophe Goddard rapproche d'ailleurs leurs travaux respectifs (2008), et Deleuze lui-même fait plusieurs fois référence aux analyses phénoménologiques de Maldiney. Sa *Logique de la sensation* interroge ainsi la capacité de la déformation à tenir la peinture. Comment sa destruction construit l'œuvre ? Devant les visages étirés et les corps gonflés de Francis Bacon, Deleuze pose deux hypothèses : l'une, « phénoménologique », relève de la symbiose des sens, l'autre,

« motrice », relève de la fragmentation du mouvement – les deux ayant à faire au rythme.

< être au monde >

La première hypothèse de Deleuze (2002[1981]), celle de la symbiose des sens, repose sur le fonctionnement interconnecté des organes sensoriels : chacun renvoi aux autres, indépendamment de la source de stimulation. Une odeur évoque un goût sans que l'aliment humé ait été goûté. Un son évoque un toucher sans que la source sonore soit à portée de main. Cette communication des sens, propre à l'homme, constitue le « moment 'pathique' de *la* sensation » (p45). Dans le domaine de l'art, elle pourra être initiée par une représentation picturale, sans se poursuivre nécessairement par une sensation d'ordre visuel. Selon Deleuze, un tableau de Bacon n'éveille pas uniquement le sens de la vision, il éveille aussi celui de l'ouïe (en faisant entendre le bruit des sabots), celui de l'odorat (en faisant humer la puanteur de la chair), celui du toucher (en faisant tâter la matière du cuir) ou celui du goût (en faisant déguster la viande avariée). **La peinture a ce pouvoir de réunir les sens en une expérience unique que l'on pourrait qualifier de primitive. Ce pouvoir, c'est le rythme qui le donne à la peinture. La force qui dépasse chacun des domaines sensibles pour les réunir en une seule vague traversant le sujet percevant n'est rien d'autre que du rythme.**

Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il

investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une 'logique des sens', disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale. L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même. (Deleuze [1981] p31)

Ce dépassement de la figuration par le *sentir*, Maldiney l'identifie quant à lui chez Cézanne ([1973]). La pomme de Cézanne n'évoque pas la corbeille de fruits sur la table de la salle-à-manger mais le corps à corps de la rencontre pomme-sujet (un toucher, une odeur, *etc.*). La figure devient sensible en agissant directement sur le système nerveux. Le coup de pinceau, chez Cézanne comme chez Bacon, s'adresse aux tripes. Deleuze parle de « peindre la sensation » ([1981] p40). Bacon évoque lui-même des « ordres de sensation », des « niveaux sensitifs » et des « domaines sensibles » quant à l'adresse directe que sa peinture lance au récepteur. Il n'en reste pas moins une certaine forme de représentation de l'objet, mais celle-ci s'exerce à un autre niveau d'appréhension. Dans la peinture de Bacon, l'objet carcasse est remplacé par la sensation carcasse. On parle bien de sensations et non de sentiments : les sensations excitent l'appareil perceptif, les sentiments excitent l'intellect. Ce qui permet un « être au monde »

(Deleuze cite directement les mots de Maldiney), où le sujet *devient* par le biais de l'expérience esthétique.

Les formes colorées, traversées de forces invisibles, parcourus de rythmes, lancent un appel direct au corps percevant. Cet appel n'est pas que visuel, il est de toutes les sensations à la fois. Et Deleuze de souligner la multiplicité des voies de perception du rythme, que rassemble « l'unité rythmique des sens »⁴⁷. Une unité qu'il pousse au-delà du corps physique, dans un « corps sans organe » – un concept qu'il tire du théoricien Antonin Artaud, et qu'il développera plus longuement avec Félix Guattari. Le « corps sans organe » décrit une forme de conscience libérée de la conscience rationnelle, celle-là limitée pas la connaissance de ce que le corps physique, le « corps avec organes », peut et ne peut pas. Deleuze voit dans le « corps sans organe » un moyen d' « arracher la conscience au sujet pour en faire un instrument d'exploration » (Deleuze & Guattari 1972 p198). Sans aller trop loin dans la pensée métaphysique (qui montrait ses limites chez Maldiney, à quoi bon réfléchir sur ce qui dépasse nos sens ?), retenons cette idée d'un mode d'existence libéré du piège de la représentation, et animé d'une vibration à intensités variables : autrement dit, un mode d'existence purement rythmique. Sans poids

⁴⁷ « Ce fond, cette unité rythmique des sens, ne peut être découvert qu'en dépassant l'organisme. L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveaux sont perpétuellement brassées avec violence. » (Deleuze 2002[1981] p47).

et sans charpente, le « corps sans organe » vit, simplement. Il ressent les sensations réelles. Retenons encore la capacité de l'art à figurer ce mode d'existence, et l'on comprendra mieux les corps déformés de Bacon, où l'absence de structure biologique entraîne un autre mouvement des chairs, parcourues par « l'onde nerveuse ou l'émotion vitale » (Deleuze [1981] p48).

Le rythme est d'autant plus fort que l'œuvre est "floue" vis-à-vis du sujet qu'elle aborde. Ce qui nous ramène à la deuxième hypothèse de Deleuze, celle de la fragmentation du mouvement. La figure vibre en superposant plusieurs états, qui ne sont pas la somme des configurations possibles de l'objet, qui ne sont pas une indécision du peintre vis-à-vis de son modèle, mais qui seraient le mouvement figuré dans sa continuité. Parle-t-on d'un mouvement physique du corps ? Il semble que oui, puisque Deleuze renvoie au cubisme et au futurisme, au *Nu* de Duchamp et aux chronophotographies de Muybridge. Les propos du philosophe Bertrand Russell conforte cette hypothèse : « Le but de Bacon n'est pas de montrer des apparences successives, mais de superposer ces apparences dans des formes qu'on ne rencontre pas dans la vie. »⁴⁸ Mais ce qui intéresse Bacon dans le mouvement, c'est le non mouvement. Il s'agit pour lui de représenter ce qui existe au-delà du mouvement : l'immobilité. De là des corps posés mais pas reposés, soumis à l'action « de forces invisibles » (Deleuze [1981] p45). **Bacon peint ce qu'il y a *entre* le mouvement, là où la peinture devient rythme.**

⁴⁸ Russell cité par Deleuze (2002[1981] p58).

L'artiste use volontiers du terme « violence » pour qualifier l'énergie enfermée dans ses sujets et qu'il veut montrer dans son immédiateté. D'où un contraste fort entre les figures torturées qu'il dépeint et le contexte figé dans lesquels il les plonge, et l'importance de ce qui sépare les mondes intérieur et extérieur : le « contour » qui contient le mouvement en même temps qu'il se fait malmener par lui. Ce mouvement n'est jamais linéaire mais toujours circulaire parce qu'effectué en soi. Il n'est pas pensé comme déplacement mais comme oscillation. Deleuze y voit la pulsation vitale du battement cardiaque (pensons à la diastole-systole de Maldiney). Un mouvement vital de contraction et de détente qui fait entrer la forme dans le fond (que Deleuze nomme figure et structure matérielle), et le fond dans la forme. Plus qu'un mouvement, c'est un double mouvement qui se joue. Le contour appuie sur le corps et l'étouffe, tant est si bien que le corps se contracte (systole), résiste jusqu'à un seuil limite, puis se répand dans le contour. Ou est-ce le corps qui se dilate (diastole) et repousse le contour, le forçant à se retirer, jusqu'à dégorger sur le corps ? Quoi qu'il en soit, l'un n'agit que par l'autre, et ce faisant lui donne son rythme.

La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme. (Deleuze [1981] p38)

Devant la toile, l'observateur ne cesse d'aller et venir entre l'aplat et la figure, la figure et l'aplat. L'expérience esthétique cherche l'esthétique de l'œuvre, sa condition « pré-picturale » selon l'expression de

Deleuze⁴⁹. Le « pré-pictural » désigne le moment où le tableau n'est pas encore et où il peut encore être tout, où le temps n'est pas encore arrêté et où il est encore immensité. Il n'est pas sans rappeler les propos de Klee.

Les étapes principales de l'ensemble du trajet créateur sont ainsi : le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre. Pré-crédation, création, et re-crédation. (Klee [1945] p59)

Le « pré-pictural » de Deleuze s'apparente au « point gris » de Klee : un point sans aucune dimension, non pas temporel parce que sans avant et sans après, non pas spatial parce que sans haut et sans bas, non pas coloré parce que sans chaud et sans froid. Et pourtant, le « point gris » possède en lui le potentiel de sauter dans n'importe quelle dimension, et de prendre n'importe quelle forme. Car la dimension formelle de l'œuvre équivaut à sa dimension rythmique explique à son tour Maldiney, qui relève trois qualités du rythme dans ses *Notes sur le rythme* (2012) : le rythme comme « ouverture du vide », le rythme comme « transformation constitutive » et le rythme comme « évènement-avènement », ces trois qualités intrinsèquement liées à travers l'idée d'une éternelle venue au monde.

⁴⁹ Deleuze développe la notion de « pré-pictural » durant le 15^e cours qu'il donne à l'université de Paris 8 le 07.04.1981. L'intégralité de ces cours ont été retranscrits et sont disponibles en ligne, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>

Le retour périodique du même – le principe de répétition – est la négation absolue de cette création d'imprévisible et indéplaçable nouveauté dont un rythme est l'évènement-avènement. (nd p17)

L'*évènement-avènement* parle de l'espace-temps créé par le rythme au cours de son apparition. Le rythme est le « générateur de son espace-temps » (nd, p20), dans lequel il « ne cesse de surgir à l'état naissant » (nd p17). Renouvellement continu de soi par soi, le rythme n'est pas déterminable a priori : il existe dans l'expérience esthétique comme *co-naissance* de l'œuvre et du sujet. Le rythme « n'est pas possible avant d'être », on ne peut pas prévoir toutes les données de la rencontre entre le sujet et l'œuvre. Et c'est de rythme, et uniquement de rythme qu'il s'agit dans cette rencontre. *Evènement-avènement* donc, *évènement* parce qu'il advient au cours d'une rencontre inédite, *avènement* parce qu'il n'advient jamais qu'une seule fois.

L'avènement d'un espace rythmique ne fait qu'un avec la transformation constitutive de tous les éléments d'une œuvre d'art en moment de forme, en moment rythmique. (nd p20)

<< 1.3.3 Entre le *Vide* et le *Rien*

Maldiney dit l'irreprésentabilité du rythme. Et pour dire cette irreprésentabilité, il pose des mots sur la page, qui représente en

quelques sortes le rythme. Mais *a contrario* des mots qu'utilisent Benveniste et Meschonnic, ceux de Maldiney ne sont pas dirigés directement vers le rythme, ou contre le rythme. Il s'agit pour lui de raconter des expériences vécues, au lecteur de lire entre les lignes. Lire *entre* les lignes pour y voir ce qui tient ensemble les mots et les phrases et qui assure le passage de l'un à l'autre, ce qui n'est pas directement visible mais qui rend visible – du rythme. Lire *entre* les lignes en basculant le regard vers le *Vide* et le *Rien*. Le *Vide* et le *Rien* comme lieu commun aux arts, le rythme comme son dépassement, celui des limites entre les arts.

Qu'une œuvre d'art soit peinture ou sculpture, architecture ou poésie, le Rien, le Vide, en est l'origine, le milieu et l'issue.

(Maldiney [1985] 4^e couv.)

< liés par la coupure >

Devant le dilemme de la *continuité* ou de la *discontinuité* du rythme et de l'esthétique, Maldiney ne statue pas, préférant ne pas penser continu *ou* discontinu, mais continu *et* discontinu. C'est dans ce cadre qu'il aborde la notion de mesure, face à laquelle il tient la posture de la distinction plutôt que celle de l'opposition. Une erreur courante selon lui consiste à confondre la discontinuité du rythme avec la cadence musicale ([1973] p214), laquelle se fonde sur un espace et un temps métrique (*nd* p17). Répandue dans la musique classique (on parle souvent du rythme comme de "l'alternance de temps forts et de temps

faibles”), cette erreur apparaît encore régulièrement dans la musique contemporaine. Maldiney dénonce ainsi Stockhausen et Boulez, pour qui les unités rythmiques se présentent comme des données objectivement mesurables. Il retient néanmoins du second les deux catégories de « temps lisse » et de « temps strié » – le lisse où l’on « occupe le temps sans le compter », le strié où l’on « compte le temps pour l’occuper » (Boulez 1963 p107). Bien qu’ils soient encore trop dépendants de ce qu’il appelle l’ « objectif » (soit la matière physique), Maldiney discerne un certain intérêt dans le *lisse* et le *strié*, et plus particulièrement dans le passage de l’un à l’autre. Boulez lui-même rapproche le *lisse* et le *strié* des notions de continu et de discontinu, et les voit « liés par la coupure » (1963 p108). Le parallèle au rythme maldineyen est évident ici, d’un rythme articulé en « instants critiques résolus les uns dans les autres dans le cours d’un ressourcement mutuel » ([1973] p229) à un continuum fait de coupures.

Ce n’est sûrement pas le trajet continu ‘effectué’ d’un point à un autre de l’espace [...]. Le continuum se manifeste par la possibilité de couper l’espace suivant certaines lois ; la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de coupure ; j’irai jusqu’à dire que le continuum est cette possibilité même. (Boulez 1963 p95)

En musique dit Boulez, la matière est toujours discontinue, mais devient continue lorsque l’échelle de la coupure ne permet plus son appréhension. Le continuum sonore, bien que propre à la physicalité du son, n’en dépend pas moins de la perception du sujet. **Le continu-**

discontinu du rythme, chez Boulez comme chez Maldiney, suppose que le rythme procède tout à la fois du *faire* et du *sentir*, et que la relation de l'un à l'autre ne soit ni tout à fait lisse ni tout à fait strié (pour reprendre les termes du musicien). Les ruptures rendent possible leur propre dépassement : parce qu'il y a des ruptures, il y a possibilité de dépasser les ruptures, et par extension d'engranger le mouvement. Idée que l'on retrouve chez le musicologue Victor Zuckerkandl (*The sense of music* 1967[1959]), lorsque celui-ci évoque l'expérience d'écoute d'un morceau de musique. Cette expérience n'est pas celle d'une succession de moments mais de leur articulation. L'auditeur est *entre* les moments musicaux, en quelques sortes chargé de les relier. Raison pour laquelle, il ne peut plus les observer du point de vue externe du physicien.

D'une part, il est impossible de percevoir en rythme une suite de sons, et de les percevoir, en même temps, selon les lois de la physique, ou plus généralement de les assujettir à une liaison catégorielle. ([1973] p220)

Francis Wolf (*Pourquoi la musique ?* 2015) s'interroge quant à lui sur le caractère inné de la musique. La musique ancrée si profondément en nous, son premier effet ne peut être que physique. Ce que nous *fait* la musique, c'est d'abord ce qu'elle nous *fait faire* : bouger. L'expérience de la musique est une expérience vibratoire, notre corps comme caisse de résonnance. Wolf cite notamment Charles Darwin, qui, comme lui, conçoit la musique en tant que langage d'avant les mots. Son écoute

nous rappelle des sensations lointaines. Aussi, la dimension physique du rythme est celle du *sentir*, et non celle d'une quelconque matérialité – ce que l'on doit entendre à travers la « méta-physique » du rythme de Maldiney.

Qu'est-ce — en toute rigueur — que le rythme ?

On peut, on doit déterminer scientifiquement les conditions physiologiques, physiques, psychologiques, de son apparition, de ses variations, de sa disparition ; mais cela ne nous dit pas ce qu'il est en lui-même. Question métaphysique, réponse inefficace, pensent beaucoup : qui tient le fait n'a que faire de l'essence. Mais justement le rythme est au sens propre méta-physique ; il a lieu au-delà des phénomènes physiques, ses éléments fondateurs. ([1973] p214)

La « méta-physique » pose la question de l'essence du rythme : qu'est-ce que le rythme avant sa réalisation dans le concret ? Maldiney suggère que le rythme possède une existence en dehors des phénomènes physiques, et cherche sa « vérité » hors d'eux. Or, qu'est-ce que le rythme sans le corps physique qui le rend appréhendable ? l'interroge un article de Sauvanet (2012). Une réponse possible est de comprendre le rythme comme ne possédant pas un corps à soi, mais tous les corps en potentiel. Il faut prendre en considération le tiret séparant les deux termes *méta* et *physique*. Le *physique* est ce que le rythme n'est pas, la matière qu'il affecte. Le *méta* (du grec "après, au-delà de, avec") exprime la mutation, le fait d'aller *contre, avec, entre*. Il

désigne le rapport obligé que le rythme entretient avec le domaine du concret. Si le rythme n'est pas physique par essence, il passe nécessairement par une certaine physicalité, qui ne pourra que conditionner son mode d'action (cf. E_{1.3.1} : le rythme « qu'on ne lit pas, mais qui s'entend dans ce qu'on lit et qu'on ne peut pas lire sans lui » (Meschonnic 1982 p102)). L'interdépendance entre le rythme et son support d'expression rend très difficile, si ce n'est impossible pour Maldiney, sa *re-présentation* au travers d'un autre support d'expression. Le rythme est non « déterminable a priori » (nd p22) et n'accepte pas de « projection dans une image spatiale objective » ([1973] p215). Autrement dit, **le rythme n'est pas représentable dans un espace autre que celui où il advient. C'est sa « forme d'immédiateté »** comme l'appelle Sauvanet, ce par quoi il « n'est pas un mode de représentation mais un mode de présence » (2012 p9). Et s'il est représenté, il ne s'agit plus du même rythme. Tout rythme n'advient qu'une seule fois. Tout rythme est nouveau.

< l'un l'autre par-delà eux-mêmes >

Le rythme, en apparaissant chaque fois pour la première fois, n'est précédé par rien. Et c'est en l'absence de tout précédent qu'il crée son propre espace-temps – « La formation d'une forme répond à l'appel de ce vide qu'elle ouvre à lui-même. » (nd p19) Il n'y a rien avant le rythme, rien après le rythme, le rythme n'est que le présent qu'il s'ouvre à lui-même. Ce *Rien*, qui prend une majuscule chez Maldiney et s'accompagne du *Vide*, est nécessaire à l'entrée du sujet dans l'œuvre,

et dans son rythme. Car le rythme ne se possède pas, il se vit – « Nous sommes au rythme. » (nd p20) L'ouvrage *Art et existence* (2003[1985]) traite ainsi du *Vide* et du *Rien* en art, de leur sens et de leur efficacité à travers l'expérience de plusieurs œuvres – la peinture chinoise et celle de Goya, l'architecture de *Sainte-Sophie* de Constantinople et de *Saint-Marc* de Venise, la sculpture de la stèle de *Kitylos* et *Dermis*.

En cherchant « Le sens du vide et du rien dans la peinture chinoise », Maldiney fait une analogie entre l'apparition du *Vide* et celle du rythme. **Comme introduire des blancs dans la toile ne permet pas de créer le vide dans la peinture, ordonner les noirs et les blancs ne permet pas de faire du rythme. Il faut que le noir se transforme en blanc, et inversement. Or, cette transformation n'est possible que par le *Vide*.**

Le Vide est le lieu sans lieu dont la forme qu'il suscite fait un lieu d'être. [...] De chaque vide irradie le grand Vide duquel elles émergent et dans lequel elles communiquent entre elles, dans l'unique souffle rythmique. ([1985] p178)

Le *Vide* serait où commence l'œuvre et où elle retourne dans la perception du sujet, ce qui fait que les éléments se transforment les uns dans les autres. **Il y a transformation quand il y a dépassement des vides. Ces vides, Maldiney les place là où le trait s'arrête avant de se reprendre. La transformation opère quand celui qui regarde la peinture fait le saut du trait arrêté au trait repris, autrement dit lorsqu'il continue le trait par-delà sa discontinuité, et saute au-dessus du grand**

Vide. Maldiney poursuit en distinguant le *Vide* et le *Rien*, qu'il n'utilise pas à même escient.

C'est en un autre sens que le Rien 'peut être quelque chose',
mais non pas d'assoupi, - et que même il est tout. Ni confus, ni
amorphe, il est le lieu des mutations et il est impliqué en elles.
([1985] p182)

Le *Rien* serait l'aspect concret du *Vide* : là où a lieu la transformation dans l'œuvre. Le *Rien* serait ce que contient l'œuvre en tant qu'objet, une absence de matière. Et pour produire le *Rien*, l'artiste doit connaître le *Vide* : si « le *Vide* n'est pas au départ dans l'artiste, il ne l'atteindra jamais. » ([1985] p179) Il y a donc le *Vide*, un « lieu sans lieu » à partir duquel les constituants de l'œuvre communiquent, et le *Rien*, le « lieu des mutations ». La distinction entre les deux notions reste somme toute difficile et Maldiney lui-même tend à les confondre – « la pure éclaircie du *Vide* ou du *Rien* » ([1985] p174) ; le *Vide* comme « lieu de la transformation » (p178). Et le rythme dans tout ça ? Le rythme est « la dimension constitutive de la peinture » (p178), la force qui pousse à faire le saut. C'est dans ce qui est absent de l'œuvre que le rythme tire sa force et peut agir.

Seul le *Vide*, seul le *Rien* permet ce départ absolu qui est – en dépit d'Aristote – le temps premier de tout auto-mouvement et d'abord de cet auto-mouvement de l'espace-temps en lui-même – qui est le rythme. ([1985] p191)

Sur le mode de production de cet « auto-mouvement », pas plus de précision, mis à part « l'absence de contraires » ([1985] p181), que Maldiney relie au refus d'opposition de la pensée chinoise, à la contamination du *Tout* par le *Rien*, ou encore au mouvement que contient le premier point gris de Klee (qu'il cite p182) – « la mobilité comme précondition du changement consistant à sortir de cet état primordial », ce point qui devient ligne puis surface puis volume par l'action d'une dynamique interne. Aussi, il y a « absence de contraires », en ce sens qu'il n'y a pas deux éléments côte à côte et sans dialogue possible du fait de leur opposition. L'opposition est justement la source du mouvement pour Maldiney, ce qui donne vie aux éléments – « Les opposés mutent par substitution réciproque et totale en se produisant l'un l'autre par-delà eux-mêmes » ([2000] p108). Il ne s'agirait alors pas tant d'une « absence », ni d'ailleurs de « contraires », mais de forces se poussant mutuellement, ces forces émises de part et d'autre d'un vide où elles sont les plus actives.

Passant à « L'efficace du vide dans l'art », et plus particulièrement dans l'architecture, Maldiney oppose deux édifices majeurs par le rôle qui joue le *Vide* – Sainte-Sophie de Constantinople et Saint-Marc de Venise. Dans Saint-Marc, les éléments se tiennent les uns à côté des autres : le *Vide* sépare. **Dans Sainte-Sophie de Constantinople, les éléments se transforment les uns dans les autres : le *Vide* relie.** Celui qui entre dans Sainte-Sophie ressent le vertige : il se perd dans la multitude des vues, il tourne sur lui-même sans savoir s'arrêter, jusqu'à ce que le vertige devienne rythme. Le passage du vertige au rythme advient

quand le visiteur ne se tient plus « en face » mais se trouve « impliqué » ([1985] p184)⁵⁰. Il n'est toutefois pas à l'abri de ressentir à nouveau le vertige. Cette condition est d'ailleurs nécessaire au rythme, qui renait chaque fois dans le vertige.

Le vertige réapparaît par intermittence et à chaque fois le rythme y a sa renaissance. [...] C'est justement dans ces moments que du vertige sort le rythme, du vide la plénitude, de l'absence la présence, du Rien l'Etre. ([1985] p190)

Par la description phénoménologique, Maldiney veut faire vivre au lecteur la continuité de son expérience spatiale lors de sa visite à la basilique, en prenant garde que la narration ne « colmate pas les discontinuités du phénomène. » ([1985] p185) Il y a du continu et du discontinu dans le phénomène rythmique et sa transcription ne doit en effacer aucun. Car c'est dans cet entre-deux que Maldiney voit une « condition universelle » à l'art ([1985] p190), qui fait la rythmicité d'une œuvre : le pouvoir qu'a n'importe lequel de ses éléments disjoints de devenir n'importe quel autre de ces éléments, grâce au *Vide* (et à leur proximité spatiale et/ou temporelle). Le rythme est ce qui permet de dépasser la discontinuité des formants de l'œuvre pour produire la continuité de la forme de l'œuvre, par le *Vide*. Dans l'architecture, cela advient principalement dans les charnières de la construction selon Maldiney. Le philosophe-phénoménologue accorde

⁵⁰ A ce sujet, l'historien de l'art Johannes Odenthal parle de la « proximité vertigineuse » qu'acquièrent les objets lorsqu'ils « s'enracinent dans le corps » (*L'espace dansé* 2000 p11).

une attention particulière aux ornements de la construction, et y situe les moments de transformation rythmique. Ainsi les pendentifs de Sainte-Sophie sont pour lui le lieu où le rythme culmine, où tout l'espace bascule, de la nef à la coupole, de la coupole à la nef.

Peut-être pour laisser toujours ouverte l'œuvre d'art, Maldiney ne mentionne jamais le comment de sa création. S'il décrit le *Vide – comment* un élément en devient un autre dans l'œil du tiers, il n'explique pas le *Rien – comment* cela est mis en place par l'artiste. Il refuse d'ailleurs l'idée d'une première apparition de l'œuvre, qui ne cesse d'apparaître selon lui. Logique dès lors que son rythme ne soit ni pré-déterminable, ni représentable, ni même nommable. "Simple" amateur d'art, il ignore (ou veut ignorer) ce qui vient avant. Cet impossible de l'esthétique maldineyenne trouve un écho dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (1807). Comme Maldiney, Hegel s'interroge sur le moyen de rendre compte d'une chose en la laissant être elle-même. Lorsqu'il décrit la chose, l'homme y est toujours présent. Comment parler de la chose sans parler de soi ? Hegel propose de considérer plusieurs choses, et de ne retenir que ce qui les relie. C'est dans les connexions entre les choses que la chose se révèle⁵¹. L'idée est de rassembler des expériences différentes, pour mettre en

⁵¹ « La chose en tant que cette chose-ci est leur relation purement quantitative, une simple collection ; le Aussi des matières. Elle consiste dans un certain quantum de l'une, aussi dans celui d'une autre, et encore d'une autre. C'est le fait de cette connexion qui n'est pas une connexion qui, seul, constitue la chose. » Hegel, cité par Maldiney (1974 p50).

exergue leurs similitudes, et y discerner les véritables acteurs de l'expérience.

< articuler l'écart >

Qu'il mène la continuité par-delà la discontinuité (ou l'inverse), qu'il soit méta-physique, qu'il relève du *Vide*, du *Rien*, de l'*Ouvert*, le rythme pose la question du *entre*. Comment passe-t-on d'ici à là ? Est-ce que l'on saute, au risque de tomber dans un trou sans fond ? Est-ce que l'on glisse, au risque de ne pas apprécier les spécificités des deux mondes ? Maldiney constate que la culture occidentale détourne la question, en se concentrant exclusivement sur les pleins. Toute la pratique occidentale (ou presque) dédiée à remplir les vides en agençant un à un les éléments par quelques relations logiques. Il faut alors se tourner vers la culture orientale pour découvrir une sensibilité particulière à l'absence. Maldiney s'intéresse ainsi à « l'efficace du vide » dans la poésie et la peinture chinoise. Citant François Cheng, il note le rôle fondamental du vide au sein de la langue poétique chinoise, et du même coup celui du rythme, en tant qu'organisateur du vide. Le rythme y remplace notre syntaxe en assurant la circulation entre les mots, un élan vital en plus – « à cause justement de l'intervention du vide sans lequel le rythme ne serait pas ce que proprement il est : l'articulation du souffle » ([2000] p65). C'est là toute la différence entre poésie occidentale et poésie orientale, entre le respect de la convention et le réflexe de l'*inspir-expir*. Ce rôle du rythme en poésie se retrouve à travers le *chi'yun* de la peinture chinoise, son « souffle rythmique »

(Cheng 1977 pp47-48). Ainsi, chacun des *Kakis* représenté par Mu-Ch'i ouvrirait un espace mis en mouvement par les autres. Ces kakis sont six et ne font qu'un avec l'espace qu'ils ouvrent entre eux. C'est qu'il n'y a pas de distinction de fond et de forme car ils « émanent du vide » et y retournent en tendant vers un horizon qui « ouvre le vide » (Maldiney [2000] p77). Il faut en fait oublier l'idée de kakis et celle « de leur proximité ou de leur éloignement » (p80) pour se perdre dans la tension pulsative qui irradie de chaque point affecté par tous les autres. Maldiney parle d'un « double auto-mouvement d'aller et de retour, d'ouverture et de recueil » (p87), celui d'un rythme qui s'ouvre à lui-même le vide qu'il franchit, avec nous, par nous.

Cet intérêt de l'art oriental pour le vide prend le nom de *ma* en japonais, traduit en français par "intervalle", "durée" ou "distance". Mais le *ma* possède cet aspect dynamique que ne possède pas l'intervalle occidental. Il n'est pas l'intervalle en soi, il est l'intervalle comme on le conçoit, dans une situation concrète. Aussi, il relève autant de la situation physique – un vide entre deux objets, que de la perception du sujet – la conscience du vide et la volonté de le dépasser. Le *ma* ne fait pas de distinction entre l'espace et le temps ou entre les disciplines. Musique, danse, architecture, théâtre ou art floral⁵² sont appelés des arts *ma*. En philosophie, le *ma* permet de penser le

⁵² L'*ikebana* est une vieille tradition de la composition florale très répandue au Japon, et sans aucune commune mesure au bouquet de notre fleuriste occidental. Il s'agit d'équilibrer la fleur, les feuilles, les tiges et le vase en une dynamique linéaire axée sur trois points symboles de la terre, du ciel et de l'humain. La couleur et le rythme y sont fondamentaux.

potentiel de devenir entre deux états. Plutôt que le *quoi* les séparant, il est le comment du passage de l'un à l'autre. On retrouve ici quelque chose de la continuité-discontinuité de Madiney. La continuité-discontinuité comme ce qui fait les jonctions et disjonctions, comme la respiration qui rythmait les coups de nos ancêtres sur la pierre, et qui ouvrira le *Sonnet à Orphée* de Rilke, si souvent repris dans les textes de Maldiney : *Atmen !, Respirer !* La respiration est le moyen qu'a le poète de mesurer un monde « dans lequel moi-même rythmiquement j'advieus », et qui sans quoi resterait indifférencié, comme une « vague unique dont je suis la mer successive ». La respiration, encore, comme une condition essentielle à l'existence du poème chez Mallarmé.

Le blanc n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il en est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration.⁵³

Masakazu Nakai (*Introduction à l'esthétique* 1951), parle quant à lui d'un temps « vivant » parce qu'interrompu.

Le temps dans l'art japonais est précisément celui du *ma*. Alors qu'on pense généralement le temps comme quelque chose qui s'écoule de manière continue tel un fil, il est en l'occurrence coupé et donne à sentir que le moi véritable est mouvant et se renouvelle.

On retrouve l'idée de discontinuité productrice de continuité : le temps de l'art japonais permet sa reprise en provoquant sa coupure, comme

⁵³ Mallarmé prononce ces mots à l'occasion d'une conférence donnée à Florence le 20 mai 1925.

le « besoin d'articuler l'écart » ([1973] p19) que Maldiney décelait dans certaines pratiques européennes. Le *ma* « sépare tout en reliant. D'où la difficulté de saisir le *ma* : il est sans être ce qu'il implique » dit Augustin Berque (1982 p63). Cette contradiction interne au *ma* est aussi celle du rythme, telle que l'exprime Cheng « les poètes ont remarqué que le rythme pouvait assumer le rôle de démarcation et d'union ». Raison pour laquelle ces poètes suppriment certains mots de liaison, et laissent le rythme opéré entre les autres mots. Roland Barthes (1970) insiste quant à lui sur l'unité sémantique mouvante que constitue le *ma*, sorte d'équivalent linguistique à l'intervalle plastique et outil de la remise en cause du formalisme figé de la langue.

Comment l'architecture s'approprie-t-elle le *ma* pour repenser son rapport au temps et à l'espace ? C'est la question que posait l'exposition « MA – espace-temps au Japon »⁵⁴. Son commissaire d'exposition, Arata Isozaki, y répondait par ailleurs à travers sa propre production, où le *ma* se manifeste par l'association de contraire. Ce qui ne signifie pas qu'un mur soit peint en noir parce que son voisin est tout de blanc, mais exprime simplement une réalité à laquelle se confronte tout praticien : **il n'y pas d'ombre sans lumière, pas de vide sans plein.**

Autre caractéristique de l'architecture japonaise, le *ma* s'y conçoit

⁵⁴ Cette exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris pour le Festival d'Automne de 1978, et sous le commissariat de l'architecte japonais Arata Isozaki, qui donne sa définition du *ma* dans le catalogue d'exposition : « Distance existant naturellement entre deux ou plusieurs objets placés l'un à la suite de l'autre, l'intervalle, espace ou vide entre deux éléments, ou encore actions successives ; intervalle, temps de pause existant entre deux ou plusieurs phénomènes se déroulant l'un à la suite de l'autre. »

davantage à travers la dimension horizontale (où Maldiney semblait plus porté vers un élan vertical). La pensée du vide ouvre l'horizon plus qu'elle n'érige. Elle s'adresse moins à notre stature verticale qu'à notre liberté de mouvement. A l'occasion d'une conférence intitulée « Le déploiement des formes, architecturales entre autres »⁵⁵, Augustin Berque définit le *ma* :

En termes d'espace, *Ma* signifie un intervalle entre deux choses qui se jouxtent (...). C'est plus particulièrement, en architecture, une pièce dans un bâtiment : le séjour par exemple dans *ima*, la pièce d'accueil dans *ôsetsuma*, le renforcement orné dans *tokonoma*. C'est aussi le numéral des pièces : *san ma aru ie*, une maison de trois pièces.

Berque relève ici le caractère concret du *ma*, dont la racine latine signifie "croître ensemble". Effectivement, ce caractère concret ne s'exprime pas tant dans la réalité physique que dans l'interrelation et l'influence mutuelle qu'exercent entre eux les éléments en présence, objet de la perception et sujet percevant. Le "croître ensemble" rappelle par ailleurs la *co-naissance* du sujet et de l'œuvre dans l'expérience esthétique de Maldiney (cf. E_{1.3.2}). A ce sujet, Berque souligne le caractère indivis du concept oriental de *ma*, par opposition à l'abstraction de l'espace-temps occidental. Le premier stimule la relation entre l'individu et son milieu, quand le système de coordonnées du second les sépare. Rupture irrévocable ? Non pas, affirme Berque, mais il est nécessaire de briser la structure binaire du

⁵⁵ Cette conférence a été donnée en 2013 à la Société française des architectes.

sujet et de l'objet pour penser une relation à trois : interprété-interprétant-interprétation ou perçu-percevant-perception.

Pour penser le *ma*, il faut penser autrement, renverser les paradigmes établis. Car effectivement, « LA PENSEE OCCIDENTALE a horreur du vide » affirme Maldiney ([2000] p113). Aurions-nous tous le vertige, à l'ouest ? Il semble bien, et ce malaise qui empêche de penser le *ma* pourrait aussi empêcher de penser le rythme. Car si ce dernier fait intervenir le vertige, ce n'est que dans son dépassement : il ne s'agit pas de rester accrocher au plongeur, il faut faire le grand plongeur !

Le rythme *entre* les choses, notre culture sautant d'une chose à l'autre sans s'attarder *entre* elles, comment pourrait-elle penser le rythme ?

Penser le rythme implique d'entrer dans la matière, pour considérer le *comment* de sa mise en forme, et y participer. C'est ce que fait Maldiney lorsqu'il pénètre la basilique Sainte-Sophie et se laisse saisir par le vertige. Alors il connaît physiquement ce qu'il nomme plus tard *Vide, Rien* et *Ouvert*. *Vide, Rien* et *Ouvert* chez Maldiney, *ma* dans la pensée orientale, *chôra* dans la philosophie platonicienne (cf. E_{1.4.1}), autant d'expressions de ce « lieu sans lieux » (Maldiney [2000] p396), suggérant qu'une transversalité est possible, hors de toute matière et de toute dimension. Le singulier pour signifier que ce lieu est un, le pluriel pour signifier qu'il engage une infinité de lieux sans être aucun. Débarrassés de l'unité de valeur, le « lieu sans lieux » offre un support apte à penser un concept *en mouvement*, pour dépasser la discontinuité des esthétiques du rythme et concevoir la continuité des rythmes esthétiques.

[Topo]

Le premier volet de l'approche étymologique se base sur la critique opérée par la linguistique post-moderne au sujet du rythme. De cette critique, et des études qui lui succéderont, **il ressort un rapport complexe entre le concept énoncé et le phénomène vécu**. Il serait d'ailleurs plus juste d'utiliser le pluriel : *entre les concepts énoncés et les phénomènes vécus*. L'une des seules constantes, la mesure apparaît régulièrement au sein des définitions du rythme, le plus souvent sous la forme négative.

Le rythme n'est pas la mesure !

L'affirmation paraît légitime, ne serait-ce que par l'existence des deux mots. **Il y a d'un côté le rythme, phénomène mouvant et non saisissable, et de l'autre la mesure, phénomène structurant et quantifiable**. Deux théoriciens du langage se penchent sur la problématique durant la seconde moitié du 20^e siècle – Emile Benveniste (« La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » 1951) et Henri Meschonnic (*Critique du rythme* 1982), l'un de leurs principaux enjeux étant de libérer la continuité du flux vis-à-vis de l'ordre régulier et dénombrable de la vulgaire mesure.

Benveniste établit historiquement la rupture en dissociant trois étapes étymologiques :

- *rhein*, littéralement « couler » (p327) ;
- *rhuthmos*, « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » (p333) ;
- rythme, l'« activité continue décomposée par le mètre en temps alternés » (p335).

L'objectif du linguiste n'est pas de concilier ou de défendre l'une l'autre de ces étapes, mais bien plutôt de reconnaître leur identité respective, afin d'éviter la confusion que traduirait l'expression du « mouvement régulier des flots » (p327). Outre l'accusation de Platon quant au basculement d'un rythme fluide à un rythme mesuré, Benveniste conclura sur la complexité, non pas du rythme en tant que tel, mais des « conditions linguistiques d'où [la notion] s'est dégagée » (p335). Le rythme n'est pas un phénomène naturel tel que pourrait le laisser entendre l'expression susmentionnée, mais un artefact tel que l'est le langage. Et c'est par l'entremise de nombreux discours et de leurs diverses interprétations que le rythme devient ce qui nous apparaît si évident aujourd'hui, mais ne constituait qu'une « spécialisation secondaire » (p333) hier : « l'ordre dans le mouvement, [...] l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre » (pp334-335).

Meschonnic poursuit au sein du domaine poétique, où il situe le rythme dans l'oralité du discours. En refusant catégoriquement tout rapprochement entre les disciplines, il supprime la possibilité d'une

définition commune aux rythmes. *Le* rythme, unique et véritable, n'existe pas, ou plus, suite à la diversification des activités de l'homme. Le temps fort et le temps faible de la musique ne sont pas la longue et la brève de la poésie, pas plus qu'ils ne sont la systole et la diastole du muscle cardiaque. Pas plus qu'ils ne sont rythmes d'ailleurs : de l'alternance entre un tout et son contraire, il ne sort jamais du rythme pour Meschonnic. Ce dernier ne reconnaît effectivement aucun aspect mesuré au rythme. Si l'on ne discerne qu'une régularité dans sa manifestation, c'est que l'on confond le rythme avec ce qu'il n'est pas. Si l'on donne une mesure au rythme, c'est « autre chose qu'on a mesuré. » (1982 p143)

A priori identiques, les approches de Benveniste et de Meschonnic ne présenteraient-elles pas quelques divergences de fond ? Effectivement, si le linguiste insiste sur la distinction entre les trois “moments” du rythme (le *rhein* n'est pas le *rhuthmos* n'est pas le rythme), le poéticien les rassemble en un seul mouvement : du *rhuthmos* comme du rythme, il n'est question que d'écoulement, en l'occurrence celui de la parole. Encore, si le linguiste applique le *rhuthmos* à des phénomènes aussi différents que les plis du tissu et l'articulation des lettres de l'alphabet, le poéticien refuse tout pont entre les domaines d'application du rythme. Aussi, il semble que, même lorsque les apparences semblent les rejoindre, les conceptions du rythme contiennent encore mille nuances distinctives. **Faut-il, comme Meschonnic, renoncer à voir un quelconque fond commun ? Ou faut-il apprendre à voir *entre* les choses, pour s'ouvrir à un phénomène bien**

plus vaste qu'il n'y paraît ? Le rythme cardiaque, par exemple, ne serait pas binaire (*ba-boum*), mais ternaire (*ba-da-boum*). Entre le premier et le deuxième temps, un troisième, qu'il faut savoir écouter.

C'est la voie que suit Maldiney par le biais de l'expérience esthétique, dont les deux aspects du *faire* et du *sentir* tiendraient la « vérité » du rythme. Le phénoménologue revient à la première définition de l'esthétique – *aisthesis*⁵⁶, à partir de laquelle il énonce la double nature du phénomène rythmique, à savoir l'artistique et le sensible. Il y aurait, au sein de ce seul phénomène, du contrôlé et du laisser-aller, quelque chose qui se compte et s'ordonne, et dans un même geste nous emporte sans que l'on ait aucune prise sur lui. Mais quand Maldiney tente de raccrocher le rythme au réel, quand il tente de le décrire à travers son propre vécu, il scinde les deux aspects, et délaisse le *faire* pour ne s'intéresser qu'au *sentir*. De sa position d'amateur de l'art, il observe l'œuvre, et son rythme, survenir au cours d'une rencontre que rien n'a précédé, un « évènement-avènement » qui voit la « connaissance » du sujet et de l'objet. Maldiney décrit ces moments "magiques", où il contemple jusqu'au vertige les éléments discontinus d'une œuvre se continuer les uns dans les autres. Ainsi son étourdissement devant les pendentifs de la basilique Sainte-Sophie. Mais tout démesurés qu'ils paraissent, lesdits pendentifs n'en ont pas moins été dessinés et calibrés avant sa visite, et cela Maldiney a

⁵⁶ Pour rappel : « Et le rythme est 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. » (Maldiney [1973] p207)

tendance à l'oublier. Il déclare ainsi en quatrième de couverture d'*ouvrir le rien, l'art nu* (2010[2000]) : « ce qu'est l'œuvre, l'artiste n'en sait rien avant d'être surpris par elle ». Cette zone d'inconnu dont parle Maldiney correspond probablement aux sensations physiques que provoquera le produit de la création, et que ne peut effectivement prédire l'artiste. Mais faut-il pour autant éluder totalement ce qui est venu avant l'œuvre ? **Le rythme de Maldiney n'est-il pas inobjectivable, sans corps, sans représentation et sans prédétermination, justement parce que le phénoménologue ignore les étapes de la création de l'œuvre, pour ne considérer que l'expérience de sa perception ?**

1 Étymologie du rythme

▲ Trois étapes étymologiques – *rhein*, *rhuthmos* et rythme, alimentant la problématique rythmique en y introduisant respectivement les notions d'écoulement, de forme et de mouvement, d'ordre et de répétition

▲ Un rapport complexe à la notion de mesure, celle-ci tantôt opposée, tantôt différenciée, tantôt associée au rythme, mais toujours plus ou moins présente à ses côtés

▲ Une apparition simultanée du rythme et de l'esthétique à travers un processus d'extériorisation de mécanismes biologiques profonds, de l'exécution de gestes simples à la production d'objets complexes

▲ Un sens du rythme différant avec la diversification des disciplines, nourrissant les deux tendances d'un phénomène universel et omniprésent et d'un phénomène absolument unique à chacune de ses apparitions

▲ Une forte dimension subjective, d'où une nature ambivalente, voire auto-exclusive, selon que l'on considère la conception ou la réception de la chose rythmée

▲ Une tendance du rythme à se situer *entre* les éléments et, plus encore, *entre* les opposés (continuité/discontinuité, vide/plein, dedans/dehors) dont il opère la transformation mutuelle

▼ Ordre et mouvement, mesure et flux pourraient-ils être conciliés au sein d'un même phénomène rythmique, dont les oppositions apparentes feraient partie de la nature intrinsèque et seraient le moteur d'action ?

▼ Du rythme le plus simple au rythme le plus complexe, pourrait-on identifier quelque chose, même infime, de notre comportement biologique le plus primitif, faisant qu'il n'existerait pas deux phénomènes distincts selon que l'on se situe dans la conception ou dans la perception du rythme, mais un seul phénomène vécu différemment par le sujet ?

Etymologie du rythme 1_{bis} ◀

*Le rythme n'est pas une mesure ;
c'est une vision du monde.*

Paz 1965

« C'est une vision du monde » ... Les premières visions du monde s'associent à l'idée d'ordre – les structures concentriques de Stonehenge, par exemple, tentent de comprendre les lois du cosmos. Cet ordre imprègne toute la Grèce Antique, dans l'idée que le développement naturel de toute chose passe par des rapports mathématiques simples et plaisants au sens, telle que l'illustre la gamme pythagoricienne⁵⁷. Laissé de côté durant la période médiévale, cet idéal est redécouvert à la Renaissance. Alberti (*De re aedificatoria*

⁵⁷ On raconte que Pythagore, lors d'une promenade, s'arrête aux sons de marteaux frappant la pierre. Séduit par ce qu'il entend, il se rapproche de la source et découvre trois marteaux dont le manche présente une longueur différente. Il en déduit que le ratio les liant constitue un rapport mathématique agréant l'oreille, et reproduit celui-ci à l'aide d'une corde tendue, qu'il pincera ensuite en divers intervalles de nombres entiers. En résultent les principaux accords de la gamme musicale : l'octave correspond à une division par deux (2/1), la quinte à une division par trois (3/2), la quarte à une division par quatre (4/3), etc.

1485) utilise ainsi les rapports musicaux pour déterminer les dimensions des formes architecturales en s'appuyant sur les traités de Vitruve (*De architectura*, -15). Musique et architecture sont d'ailleurs régulièrement comparées pour leur usage de proportions simples, l'architecture surnommée « musique figée » par Johann Goethe (1749-1832), et la musique « architecture mobile » par Iannis Xenakis (1922-2001). Ces proportions sont associées à des phénomènes physiques naturels, tels que la vibration de cordes tendues, ou encore la morphologie du corps humain. Dès l'Antiquité, on utilise effectivement les rapports entre les membres pour justifier les proportions des éléments architecturaux, faisant que toutes les parties soient en relation entre elles et au tout. « L'homme est la mesure de toute chose » affirme Protagoras (485-420 a.C.) dans son *Traité des Dieux*. C'est ainsi que la Renaissance place l'homme au centre de son monde, comme l'illustre *l'Homme de Vitruve* dessiné par Léonard de Vinci (1452-1519), tout en introduisant une nouvelle vision du monde, vision rationnelle qu'illustrent notamment les systèmes de coordonnées cartésiennes. **Cette vision persiste jusqu'à la Révolution française, après laquelle le corps humain s'efface derrière le corps terrestre. La planète, sa configuration et son mode de rotation, vont déterminer le découpage du temps et de l'espace. Le mètre (*gr. metron* / mesure), qui correspond au 1/10 000 000 de la distance entre le pôle nord et l'équateur, remplace le pied et le pouce. Paris et Bruxelles ne sont plus à trois jours de marche, mais à 283 km l'une de l'autre.**

Pour opérer comme Benveniste, il faudrait dissocier le *metron*, l'usage antique de la mesure en tant que référent corporel, et le mètre, son usage moderne sans plus aucun rapport au corps. En musique, cette distinction est celle du battement et de la mesure. Le battement est ce que le musicien sent en lui et qui le raccroche aux autres – Bachelard parle de la battue comme ce qui « noue des coïncidences » et « administre le souffle » (2006[1936] pp141-142). *A contrario*, la mesure est une aide à la représentation et à la mémorisation, en aucun cas à l'interprétation et à la perception. En architecture, le *metron* constitue d'abord un étalon humain servant au dimensionnement des édifices. Le mètre lui succède après la découverte du tout formé par notre planète, quand l'avancée des technologies permet de rallier des distances dépassant les capacités du corps humain. Depuis, **le mètre assure la facilité d'usage en tant que dénominateur universel et véhicule entre les échelles. Mais il abstrait du même coup une architecture non plus conçue comme une réalité vécue mais comme un objet de l'esprit, cet objet apprécié pour ses qualités mathématiques et visuelles.**

De l'un à l'autre paradigme, du *metron* à la mesure, le rythme ne constitue pas un thème central. Il est assujetti à des notions telles que **celles de symétrie, de proportion et de composition**, chacune entachée d'une définition différente selon l'époque à laquelle on la considère. Symétrie, Proportion et Rythme prennent une majuscule durant les périodes antique et renaissante, où elles sont intrinsèquement liées entre elles, ainsi qu'à une certaine dynamique. Elles perdent ces

attributs au cours du 18^e siècle pour rejoindre l'ordre et la stabilité, limitant du même coup le rythme à la distribution réglée des ouvertures et des ornements de façade, avant de les retrouver au cours du 20^e siècle, notamment par le biais de *l'Essai sur le rythme* (1938) du roumain Matila Ghyka, dont les travaux, bien que contestables pour leur manque de rigueur scientifique, inspireront un retour de l'idéologie classique chez les architectes – Jouven (1951), Lurçat (1955) et Meunié (1968) pour ceux dont il sera question ici. Mais une autre posture se fait jour quelques dizaines d'années avant la parution de l'ouvrage de Ghyka, plus portée sur les dimensions corporelles et perceptives du phénomène architectural, et qui nous intéressera plus dans le cadre présent. Cette posture est introduite par un nouveau courant esthétique : celui de la *Kunstwissenschaft*, sorte de versant anthropologique de l'esthétique, représenté par des historiens de l'art tels qu'August Schmarsow (1853–1936), Aloïs Riegl (1858-1905) ou Heinrich Wölfflin (1864-1945). Peu répandu à l'époque, on pourra en retrouver comme un écho après les années 1950 (c'est en tout cas ce que veut montrer le développement à suivre), dans les écrits de Steen Eiler Rasmussen (1959), Christian Norberg-Schulz (1971) ou, à plus forte raison, Rudolf Arnheim (1977). Le second volet de l'approche étymologique revient sur ces différentes positions théoriques, et pose la question des rapports qu'elles exercent entre elles, ou pas. Y a-t-il autant de rythmes qu'il y a d'architectures ? Le rythme est-il propre à l'édifice ou à celui qui le parcourt ?

Ouvrir 1.4 >>>

Ouvrir l'espace, l'espace du corps, du dedans au dehors du corps. Une « dimension irréductible de l'existence » pour Maldiney⁵⁸, l'espace perd son statut de grand vide métaphysique au cours du 20^e siècle (celui qu'il avait acquis cinq siècles plus tôt avec les grands référentiels modernes), pour rejoindre l'expérience dynamique et subjective. "Il bouge dans l'espace" devient "il bouge l'espace". Certes, la seconde expression sonne plutôt mal. L'architecte-artiste-pédagogue Jean-François Pirson s'en débrouille toutefois dans un article qu'il intitule « Il danse l'espace » (2000 p109), où // désigne n'importe qui fait n'importe quoi, et, ce faisant, crée son propre espace. // se différencie du danseur qui danse *dans* l'espace, l'interprète qui exécute la chorégraphie sur le plateau scénique. // entretient un lien direct avec l'espace qu'il produit, d'où la contraction entre les deux entités. // *habite l'espace* sonnerait alors probablement mieux, mais, justement pour cette raison, se confondrait trop facilement avec l'idée d'habiter *dans* l'espace. *Dans* renvoie à l'idée d'abri, de ce que l'on possède et non de ce que l'on est et de comment l'on est. Ce que veut exprimer Pirson à travers la notion de *danser* : une manière de bouger qui n'appartient qu'à soi et parle de la manière dont on construit l'espace autour de soi, un mouvement du dedans au dehors faisant qu'il n'est d'espace qu'individuel et subjectif, un mode d'*ex-istence* dirait encore Maldiney (cf. E.1.3.1).

⁵⁸ Cité par Younès (2007 p11).

< < 1.4.1 Le plein de vide

Un enjeu principal de l'architecture est de dégager le vide à travers lequel elle se révélera. Ce vide n'est pas vide : il est plein du mouvement des individus qui le traversent et des forces qui relient entre eux les éléments bâtis. Très présent dans les derniers textes de Maldiney, le vide y prend parfois une majuscule pour devenir *Vide*, et y côtoie régulièrement le *Rien* et l'*Ouvert*. *Vide*, *Rien* et *Ouvert* parlent d'évènements physiques, directement accessibles au sens, comme un trou dans le mur. Mais ils dégagent aussi un espace où inscrire la corporéité et la subjectivité de l'individu, espace d'autant plus difficile à saisir chez Maldiney que celui-ci use d'un terme pour définir l'autre, enfermant sa pensée dans un mouvement bouclé. Mais le phénoménologue lance toutefois un pont vers un autre concept, très ancien puisqu'il est instauré par Platon : la *chôra*. La *chôra* ne parle pas directement de rythme, mais partage avec lui son caractère indéfini. Augustin Berque l'oppose d'ailleurs au *topos*, l'espace physique et mesuré⁵⁹. La *chôra* rejoindrait-elle le rythme dans son opposition à la mesure ?

< pénétrer le dehors dedans >

« CE QUI FAIT LE STYLE D'UNE ARCHITECTURE, c'est l'articulation de son espace. » (Maldiney [2000] p377) Quand la plupart regarde les

⁵⁹ Berque, *La chôra chez Platon*, in Paquot & Younès (2012 pp13-27).

murs, Maldiney regarde le vide entre eux (non sans avoir longtemps contemplé les pendentifs de Sainte-Sophie), et voit dans ce vide l'essence de l'architecture. Il affirme par ailleurs que l'architecture est la plus concernée par l'Ouvert. Or l'Ouvert n'a-t-il pas déjà été cité en tant que lieu d'action du rythme ? L'architecture serait-elle alors la plus concernée par le rythme ?

De tous les arts, l'architecture est le plus directement concerné par la question de l'Ouvert puisqu'elle organise les changes entre le dedans et le dehors. Mais dehors et dedans se définissent à partir de la notion d'abri, alors que l'architecture ne commence qu'avec l'instauration d'un lieu. L'Ouvert ne désigne pas l'espace libre en opposition à un espace clos. Il est le où d'une présence qui est à elle-même hors de soi, en suspens dans l'ouverture qu'elle existe en l'endurant. (Maldiney [2000] p375)

Ce que Maldiney voit s'ouvrir entre les murs, ce n'est pas du vide, mais un lieu où être *rythmiquement* – « Je me demande si la question de l'architecture n'est pas perpétuellement celle de l'ouverture, pas simplement de faire pénétrer le dehors dedans... mais ouverture en elle-même, par son rythme, un rythme ouvert. »⁶⁰ Parmi les styles architecturaux, le Rococo inaugure selon lui la naissance de l'Ouvert en Occident – « dans laquelle plein et vide sont les pôles instables d'une

⁶⁰ Maldiney cité par Younès (2007 p192).

relation d'incertitude » ([2000] p375). Enfin, les murs laissent place au vide. Contre l'avis des nouveaux classiques qui voyaient la disparition d'une certaine dynamique de conception au cours du 18^e siècle, Maldiney y voit le début d'une vibration. Il dissocie ainsi architecture classique et architecture baroque quant à leur rapport à l'espace. L'espace classique est « architectonique » (p378) : il tend à un équilibre stable des forces gravitaires par l'expression de la charge et du support. Chaque élément y trouve sa place pour supporter l'autre, toute tension résolue entre le dedans et le dehors, l'ouvert et le fermé, le vide et le plein. A l'inverse, l'espace baroque est « énergétique » (p378) : il est le lieu de toutes les tensions, ruptures et contrastes. Il n'appelle pas la contemplation depuis un point fixe, mais au contraire engage tout le corps dans un « espace-mouvement ». Sa violence va s'apaiser dans le style rococo qui travaillera le glissement entre les choses. Les discontinuités du baroque se résolvent par une dilution des limites et des articulations : les choses se fondent les unes dans les autres. Maldiney ne s'arrête pas à l'aspect « décoratif » et parfois très chargé du rococo. Au contraire, il y observe un dialogue très fin, allant jusqu'à l'infini détail, soit une discontinuité si sensible qu'elle apparait comme une continuité. Mais c'est en fait « là où il est le plus nu » (p380) que l'espace rococo livre sa vraie nature : là où les colonnes blanches de l'église de Wies par exemple se confondent dans les murs blancs par un jeu de lumière. La lumière occupe d'ailleurs une grande place dans le vide – Maldiney cite Otto Katz à ce sujet, pour qui le vide est plein de lumière. Revenant à la relation difficile entre l'occident et le vide (*cf.* E_{1.3.3}), le phénoménologue remarque enfin que le rococo ne pouvait

s'épanouir pleinement dans l'Ouvert qu'à « contre-sens de sa pente culturelle » (p381). C'est donc au Brésil qu'il va le chercher.

Au Brésil, l'architecture rococo s'est lancée à la conquête de l'espace intérieur de l'église. Partout ailleurs en Amérique du sud, cet espace est colonisé par l'ornement, les murs ne sont plus que des supports de faux semblants, incapables de dialoguer et d'ouvrir entre eux un espace où habiter. Une exception, les réalisations d'Aleijadinho tirent leur puissance fédératrice de leur for intérieur. Maldiney cite l'église Saint-François d'Assise, dont le rythme entraîne le regard à travers un espace où rien ne peut être anticipé. Il l'oppose au « corps parfait » ([2000] p386) de Notre-Dame du Rosaire à Ouro Preto (qui n'est pas signé par Aleijadinho), dont la « loi de proportions définies détermine l'harmonie » (p385). Dans Saint-François d'Assise, l'espace se forme au gré des mouvements d'un œil qui n'a rien sur quoi s'accrocher et se laisse emmener... par l'espace. Mais des éléments concrets accompagnent toutefois cet envol, les colonnes notamment. Maldiney utilise le contre-exemple de Notre-Dame du Rosaire, où le profil convexe des tourelles s'insère entre celui concave du frontispice et de la nef, d'où un schéma régulier « sans moments critiques à surmonter, donc sans la surprise d'une imprévisible transformation rythmique. » (p388) Dans Saint-François d'Assise à l'inverse, la convexité des tours s'associe à deux moments critiques, dont un est une ascension de la terre au ciel, et un autre est une opposition à la concavité d'un mur limitrophe. Et ce qui excite véritablement le phénoménologue, c'est que ces mouvements se lancent « à partir de rien » (p389). C'est-à-dire

que les mouvements ne sont pas préparés. Ils surgissent pour ne plus s'arrêter, et résonnent à travers tout. Cette résonance est possible car les ornements sont peu nombreux, libérant le mur pour que les forces y agissent – « Le mouvant, c'est la surface nue du mur qu'avive et spatialise le jeu rythmique des vides et des pleins. » (p393) Chose rare, Maldiney identifie clairement le Vide : « le blanc des murs », et les éléments supports de son opposition aux pleins : « les ombres intérieures » et « la porte et les volets » (p394). Vide et plein, lumière et ombre, sont ce à partir de quoi l'espace se déploie, ce entre quoi le rythme se tend – l'espace advient par la « distribution rythmique de la lumière » (p394). La lumière qui constitue un élément d'opposition en soi, puisqu'elle frappe le mur tout en émanant de lui.

Parmi les pages consacrées à l'architecture, Maldiney fait plusieurs emprunts au vocabulaire de la musique lorsqu'il livre son ressenti vis-à-vis des églises visitées. On devine là sa sensibilité aux deux arts, et la similitude de leurs effets sur son corps. Mais le peu de développement de ces emprunts les fait apparaître comme des métaphores assez superficielles, et les rend par conséquent peu productifs – « une séquence diatonique de vide et de plein » ([2000] p378), « ondes rythmiques dont les tours sont les centres d'attraction en position de dominante, non de tonique » (p395), « un espace unique, à tonalité tragique » (p396). Restons sur cet « espace unique », car c'est celui où agit le rythme selon Maldiney. Ou plutôt, c'est le rythme qui fait de l'espace *un* – « Il en résulte que le rythme de l'œuvre, unité intégrative de toutes les tensions formelles est le générateur d'un espace unique. »

(p401) Lieu de multiples tensions, l'édifice ouvre un vide en lui pour que des forces y opèrent. Cette tension interne, propre au rythme, est l'occasion pour Maldiney de différencier celui-ci de la symétrie, par laquelle « les emplacements ne se définissent que relativement les uns aux autres » (p439). Il affirme d'ailleurs simplement :

Rythme et symétrie sont antinomiques. ([2000] p449)

En quoi tient l'opposition de la symétrie et du rythme ? Probablement au fait que l'une relève de l'ordre et l'autre de la transformation. Par la symétrie, les éléments vont ensemble parce qu'ils sont asservis à une « répartition ordonnatrice » ([2000] p450). Les éléments s'ordonnent les uns à côté des autres. Par le rythme, c'est la « mutation universelle du Plein et du Vide » (p450) qui transforment les éléments les uns dans les autres. Maldiney (qui n'a pas dessiné l'une après l'autre les colonnes de Saint-François d'Assise, mais les observe tout étourdi par le soleil brésilien) insiste fort sur la nécessité de laisser du vide dans l'édifice, un ouvert par lequel ce dernier survient – « il y a du vide dans le plein et du plein dans le vide » (p450). Sous ses apparences mystiques, sa pensée a néanmoins quelque chose de très physique : c'est depuis le vide que nous percevons l'édifice, le vide *où* nous nous tenons physiquement. Un *où* qu'il revient à l'architecture de façonner (p397).

< un moment crucial >

Là où serait tout l'enjeu de la pratique architecturale selon Maldiney prend le nom de *chôra* dans le *Timée* de Platon. Aujourd'hui disparue, la *chôra* est à l'époque de Platon un territoire en périphérie de la ville, l'*astu*, et qui forme avec elle la polis. Les deux ne s'opposent pas comme la ville et la campagne actuelles, mais entretiennent une relation de complémentarité, due notamment à leur usage (les gens de pouvoir habitent la *chôra* et les propriétaires terriens habitent l'*astu*). Malgré cet aspect très concret, la *chôra* s'élève à un niveau métaphysique chez Platon. Le philosophe part de son premier sens de *no man's land*, pour évoquer l'idée d'un espace chaotique qui contiendrait les objets n'ayant pas atteint leur forme idéale. Mais il n'y a pas dans la *chôra* que la dimension physique, soit l'étendue vide et support des objets. Il y a également le principe de leur instabilité et de leur devenir, soit un espace de possible, une "ouverture à". La *chôra* est un concept mais un concept ancré dans le réel, que Platon situe dans la ville et dans le cosmos.

Bien que sa définition reste relativement ambiguë, Maldiney affirme pouvoir expliquer la fonction de la *chôra*, voire sa nature, à travers la place que lui donne Platon dans ses textes. La *chôra* y est notamment liée à la distinction opérée entre formes intelligibles et formes sensibles. Les premières sont insaisissables, toujours les mêmes en soi, et occupent le monde des Idées. Les secondes sont accessibles aux sens et ne cessent de se transformer au gré de leur évolution sur Terre. Or,

Maldiney remarque qu'il n'existe pas deux mondes séparés. Il faut donc penser un espace où cohabitent ces deux mondes, c'est celui de la *chôra*. La *chôra* ne se transforme pas selon lui, elle ouvre un lieu où se transformer. Platon dit à son propos qu'elle est un « troisième genre ». Troisième ? Maldiney résout à peine le problème de traiter avec deux mondes et en voilà un troisième. Une hypothèse serait que les deux mondes n'en soient qu'un, dépendant des façons dont il se présente à nous. Prenons l'exemple de la maison. Il y a l'essence de la maison, celle à laquelle personne n'a accès, mais dont tous, nous nous faisons une idée. Et il y a la réalité d'une maison, la mienne comme la tienne, celle que nous habitons et que chacun appréhende à sa manière. La *chôra* se tient entre l'essence de la maison et sa réalité, ni tout à fait la forme idéale ni tout à fait l'objet brut. Soit un entre-deux mondes, un lieu entre sensibilité et intellection – « le sensible s'intelligibilise [...] l'intelligible se manifeste [...] un moment crucial » ([2000] p437). Toujours *entre*, la *chôra* est « un genre de connaissance qui n'est ni intellectuel ni sensible » (p438) tout étant des deux.

Maldiney remarque que la racine *ghei*, contenue dans l'étymologie de la *chôra*, rapproche celle-ci du vide. On retrouve notamment cette racine dans les termes de bâillement ou de béance. **Il y a donc dans la *chôra* quelque chose de l'ordre de l'ouvert. La *chôra* est le lieu avant l'espace, avant que celui-ci ne soit objectivé et appréhendable. Comme lui, elle nécessite de prendre la forme de ce qu'elle n'est pas pour être visible.** On ne peut pas voir la *chôra*, et si on la voit, ce n'est plus la *chôra*. Maldiney relève ce paradoxe chez Platon, qui l'aurait lui-même

identifié sans parvenir à le résoudre. Car le lieu de la *chôra* n'est pas « un espace distributif d'emplacements entre lesquels l'être désormais dispersé se décompose en parties extérieures les unes aux autres. » ([2000] p441). Autrement dit, le lieu de la *chôra* n'est pas l'espace euclidien où chaque chose est réduite à une série de coordonnées. Maldiney critique d'ailleurs ce type d'espace qui rend problématique notre rapport au monde, dont la nature est tout autre. Il prend l'exemple de malades mélancoliques calculant point par point l'itinéraire qui les mènera à leur siège au sein de la pièce, au lieu d'être tout simplement présent à soi, aux autres, à l'espace. L'espace euclidien nous rendrait mélancoliques...

Maldiney résout le problème de la *chôra* par la rencontre. **Pour expliquer la *chôra*, il faut penser à une rencontre fortuite, « qui se produit pour rien, à partir de rien » ([2000] p443).** Au cours de cette rencontre, il s'opère un échange mutuel, lequel requiert de la symétrie (deux parties en présence) et de la dissymétrie (un basculement de l'une à l'autre) – « de l'autre au sein du même » (p445). Le phénoménologue suggère-t-il qu'il se reconnaît lui-même dans ce qu'il voit chez l'autre ? Soit une projection de soi dans l'autre, essentielle pour exister en ce monde : Maldiney doit être dans ce qui l'entoure pour y être vraiment. Quoi qu'il en soit, on retiendra que la *chôra* situe le lieu de la transformation, où elle touche de très près le rythme – l'Ouvert, l'Un, le Rien, le Vide, le *entre*, etc. tous réunis en un seul moment critique.

Un rythme est sans fondement. Il est l'improbable absolu. Comme l'est la déchirure du Rien manifestant son vide. Il réalise en lui la mutation du Rien en l'Un et du Vide en l'Ouvert. Il n'y a pas entre eux d'écart préalable. Le rythme est la tension ouvrante du *entre* dans l'ouverture duquel les vides médians sont les émergences de l'Ouvert. Ces vides ne sont pas localisables. Impossible de les mettre en place, de les compartimenter. L'espace de l'œuvre est indivisible, comme l'Un dont chaque œuvre est le dévoilement. Il ne comporte ni partie ni limite. Il n'est pas un ensemble d'éléments. Où que le regard se porte, il a ouverture à son ubiquité. ([2000] p449)

Cette citation, extraite de l'une des dernières publications de Maldiney, reprend les principaux concepts clés que le phénoménologue associe au rythme. Où il qualifie l'un par l'autre dans un mouvement de pensée refermé sur lui-même, sans permettre l'ouverture qu'il loue pourtant sans cesse ailleurs— « *Rose is a rose is a rose is a rose.* » disait Gertrude Stein (*Sacred Emily* 1913).

< sans quoi il ne peut y avoir >

Indéfinie, inséparable de la chose dont elle permet l'existence, la *chôra* rappelle étrangement ce qui qualifiait plus tôt le rythme. Le philosophe orientaliste Augustin Berque s'y intéresse lui aussi, et, comme Maldiney, part du *Timée* de Platon où la notion de *chôra* apparaît...et disparaît. Platon introduit effectivement le terme, mais sa philosophie

en fait un objet impensable. Et s'il la mentionne, Platon reste peu explicatif en y référant par le biais d'expressions peu développées et parfois contradictoires. L'idéal platonicien, en posant une opposition binaire entre la forme intelligible et la forme sensible, ne laisse pas de place à un tiers.

Dans *La chôra chez Platon*⁶¹ (2012), Berque entame une recherche étymologique, en vue de dissocier l'*espace* du français moderne et la *chôra* du grec ancien⁶². **Que signifie espace ? Dans le Timée, deux mots le désignent : *topos* et *chôra*.** Berque cite son contemporain le philosophe Jean-François Pradeau, qui les distingue comme la description physique et la réalité sensible. Berque en déduit la nature ontologique de la *chôra*. Le *topos* détermine le *où* et la *chôra* questionne l'existence de ce *où*. Le *topos* apparaît au sein de la *Physique* d'Aristote et fonde notre conception moderne de l'espace. La *chôra* n'apparaît que dans les écrits de Platon durant la période antique, à travers des explications complexes. A nouveau, le philosophe est coupable, cette fois de ne pas avoir été capable de donner une définition claire de la *chôra*. Ses métaphores confuses et contradictoires échouent à convaincre de l'existence de cette chose non-chose, sans identité et sans réalité. A l'inverse, le discours clair d'Aristote convainc la pensée européenne d'oublier définitivement la *chôra* pour ne plus penser que le *topos*. Et il faudra attendre le 20^e

⁶¹ Berque, *La chôra chez Platon*, in Paquot & Younès (2012 pp13-27).

⁶² La démarche de Berque nous renvoie à celle adoptée par Benveniste pour dissocier *rhuthmos* grec et rythme moderne (cf. E.1.1.1).

siècle pour que la notion refasse son apparition chez les philosophes : Jacques Derrida publie en 1993 ce qui deviendra l'analyse contemporaine la plus reconnue du concept : *khôra*. Mais Berque dénonce une erreur de Derrida : celle de réduire la *chôra* à une figure autoréférentielle et abstraite de toute réalité. Ce que manifeste notamment la nouvelle orthographe et la suppression de l'article la précédant : *khôra* devient un nom propre, la majuscule en moins. Elle ne dépend plus de rien, ne se définit que dans l'absolu. Bref, elle est le *topos* d'Aristote.

Berque dégage des textes de Platon deux pistes de définition pour la *chôra* :

- la maternité qu'exprime le terme de "matrice" ;
- la trinité que suppose son rejet (et non moins inclusion) au sein du couple formé par l'intelligible et le sensible.

Les deux définitions n'ont a priori rien à voir entre elles, entre ce qui nourrit et ce qui relativise un équilibre binaire. La première se retrouve dans le sens courant de la *chôra* à l'époque de Platon : celle d'une campagne périphérique dont les terres alimentent les citoyens de la *polis*. Berque fait également allusion à une rivière, une mer, comme ce qui fait vivre le lieu du « séjour de l'être » (2012 p8). La seconde apparaît dans l'expression d'un *autre* genre chez Platon. Berque demande : « Autre que quoi ? » (2012 p8), et donne lui-même la réponse : autre que les deux modes ontologiques définis par Platon, l'intelligible et le sensible, l'absolu et le relatif. L'intelligible-absolu comme *eidê* : l'idée que l'on se fait de la chose, et le sensible-relatif

comme *eidos* : la forme visuelle unique. La *chôra* concerne les deux registres sans appartenir à aucun. Indivise et informe, elle reste inaccessible à l'esprit.

Dans *Logique des lieux de l'écoumène* (2010), Berque livre encore deux différences majeures entre la *chôra* et le *topos* :

- la *chôra* est indéfinie / le *topos* est défini dans ses limites ;
- la *chôra* ne fait qu'un avec la chose et se meut avec elle / le *topos* est clairement indépendant de la chose et fixe dans sa position.

Le *topos* est comme un vase scellé au sol et dissocié du liquide qu'il contient. Ce liquide peut être transposé dans un autre vase, sans être modifié en quoi que ce soit. Cette disjonction n'existe pas pour la *chôra*, qui implique une interférence entre l'être et le milieu – « le milieu est ce sans quoi il ne peut y avoir quelque chose. » (p21) Berque relève l'ambivalence du terme de milieu⁶³, qui désigne à la fois ce qui est au

⁶³ A propos de milieu, il est intéressant de relever l'utilisation du terme dans le travail de Deleuze et Guattari (1980), pour qui cette notion côtoie celle de rythme au sein du concept de ritournelle. Etendue au-delà du domaine musical, la ritournelle renvoie à une activité d'appropriation de l'espace par le corps. Grossièrement, elle permet de se sentir chez soi dans l'inconnu. Ses moyens sont physiques mais pas uniquement. La ritournelle fait intervenir des lieux, des objets, des sons, ... et surtout du mouvement. Elle est ce par quoi l'individu transite entre chaos et cosmos, le chaos comme la forme transitoire en opposition à la forme stable du cosmos. Qu'est-ce alors que le rythme de la ritournelle ? Il est justement l'agent de cette transition. Comment ? Il faut se souvenir ici que le milieu n'est jamais que vibratoire. Le rythme opère la modulation de ces ondes qui nous restent invisibles à l'œil nu. Une sorte d'entrée en résonance, de continuité par-delà la discontinuité, ce par quoi un corps en devient un autre. Sans fin, la ritournelle sort l'individu du chaos et l'emmène vers le cosmos par un jeu d'interférences. Rien d'irréparable toutefois, il est toujours possible de sauter à nouveau.

centre et ce qui est autour. Le milieu désigne aussi bien le nombril à égale distance des pieds et de la tête, que l'environnement où évolue le corps. A ce sujet, le philosophe déplace sa réflexion vers le domaine de l'architecture, dont le style international produit des formes géométriques justement aveugles à leur milieu. Ce style est caractéristique selon lui d'une manière occidentale de représenter le lieu et que l'on hérite du *topos*. Berque conclura finalement sur l'idée qu'il nous serait possible de retrouver la notion de *chôra*, mais à la condition d'abandonner le modèle cartésien, homogène, universel et abstrait.

Comme entre le *chaos* et le *cosmos*, il faut penser les allers-retours entre la *chôra* et le *topos*, entre soi et l'Autre, entre les réalités subjective et objective. Berque cite Heidegger, mais aussi Leroi-Gourhan, Merleau-Ponty ou Nishida⁶⁴, avec qui la relation entre l'homme et le monde ne peut pas être pensée en termes de *topos*.

C'est la trajection par laquelle nos systèmes techniques projettent notre corporéité jusqu'au bout de notre monde (ils cosmisent notre corps), tandis que nos systèmes symboliques rapatrient notre monde au sein de notre corps (ils somatisent notre monde) sous la forme, notamment, des connexions neuronales qui le représentent dans notre cerveau. Il y a,

⁶⁴ Kitarō Nishida (1870-1945), philosophe japonais et fondateur de l'école de Kyoto, développe une pensée de la logique du lieu à travers le terme de *basho*, qu'il rapproche de la *chôra* de Platon. Berque relève l'intérêt de l'utilisation que fait Nishida du *basho* en tant que prédicat, autrement dit, ce qui qualifie le sujet dans son action.

autrement dit, trajection de notre *topos* en *chôra*, et de notre *chôra* en *topos*. (Berque 2010 p24)

Malgré quelques termes obscurs dont celui de trajection⁶⁵, l'idée est là : l'opposition binaire entre l'objet et soi est remplacée par des allers-retours continus entre deux pôles qui se (in)forment mutuellement. Pour Berque, il n'existe pas de moment fatidique où les choses sont mises hors de soi (tel que le sous-tend l'*ex-ister* de Maldiney ou l'extériorisation originelle de Leroi-Gourhan (cf. E_{1.3.1})). Il n'y a que des moments d'échange et de transformation réciproque.

< < 1.4.2 Les corps maîtrisés

Une réalité vécue, l'espace ne connaît « pas de changement de distance mais seulement des changements de grandeur » (Maldiney [2000] p397). Il faut préciser ici les termes de distance et de grandeur : la distance comme donnée objectivable et la grandeur comme sensation incorporée, les deux marquent la différence entre les mètres mesurés à la règle et les pas qui m'amènent à l'objet visé. Maldiney ajoute aux seconds l'action de la gravitation et l'opposition de l'ouvert et du fermé⁶⁶ – « directions anthropologiques de l'élévation et de la

⁶⁵ La trajection est un processus de production d'une réalité concrète par la mise en relation des deux abstractions sujet et objet. Pour en savoir plus, consulter *Le sauvage et l'Artifice* (Berque 1986).

⁶⁶ « [...] directions anthropologiques de l'élévation et de la retombée, de l'ascension et de la chute, du haut et du bas et celles de l'ouverture et de la fermeture selon le large et l'étroit » (Maldiney 1990)

retombée, de l'ascension et de la chute, du haut et du bas et celles de l'ouverture et de la fermeture selon le large et l'étroit » (1990). Ici la description de notre première structure spatio-temporelle, une structure dynamique fondée sur la verticalité du corps et l'horizontalité de ses déplacements. Cette structure, bien qu'enracinée au plus profond de nous, disparaît vers la fin du 18^e siècle, lorsque la géométrie remplace le référent corporel par le référent terrestre. Située entre les deux, l'architecture jouirait d'une position privilégiée pour observer leur transformation réciproque, tout en y participant pleinement.

< un lieu d'être >

Chris Younès⁶⁷ parle d'une résistance de l'architecture au langage. Le bâti ne se laisse pas dire par les mots, ou difficilement. Elle rappelle cette difficulté au sein d'un ouvrage coécrit avec le philosophe Benoit Goetz et l'architecte Philippe Madec, et que le groupe d'auteurs intitule *L'indéfinition de l'architecture* (2009). Mais **l'indéfinition serait une chance : l'architecture, parce qu'elle est toujours à la recherche de son sens, est libérée « des mots figés et de l'exactitude pour mieux retrouver l'indéfini ouvert » (2014 p83).** De nouveau cette idée **d'ouverture que partagent l'architecture et le rythme**, ici à travers celle de l'indéfinition. L'indéfinition n'implique pas d'abandonner

⁶⁷ Chris Younès est professeure de philosophie à l'Ecole Spéciale d'Architecture et a publié de nombreux ouvrages sur le sujet du rythme et de l'architecture, dont quelques-uns sont mis à contribution ici : *L'architecture au corps* (1998), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence* (2007), *Penser les rythmes de l'architecture et de la ville* (2010).

l'architecture au flou. Elle invite à son expérience par tous les sens, et à l'emploi d'autres langages pour la décrire. Pour Hegel, l'architecture devient art quand elle devient langage, c'est-à-dire quand elle communique avec les corps qui la traversent. Elle possède d'ailleurs son propre *logos*, qui n'est pas celui d'un discours parlé ou écrit, mais celui d'une logique corporelle. Younès parle même d'un « *logos* rythmique » (2014 p85), et emprunte les mots de Pierre Riboulet à propos de l'hôpital Robert-Debré (Paris), où l'architecte veut faire « vibrer les corps ». L'édifice devient alors une caisse de résonance où travailler, bouger, être heureux ou malheureux... bref, où exister.

Dans une conférence qu'elle donne à l'école d'architecture de Paris Val-de-Seine (ENSAPVS) en 2015⁶⁸, Younès ouvre le propos sur les mathématiques. Si ces dernières sont aptes à dire les secrets de construction de l'édifice, elles ne suffisent pas à décrire « la rencontre corporelle avec un autre corps, le corps existentiel avec le corps architectural ». On retrouve la problématique repérée chez Maldiney : celle de la double vie du rythme, entre savoir et ignorance (*cf.* E_{1.3.3}).

D'un côté, un rythme mathématique qui peut être décrit en des termes précis mais ne correspondrait pas au "vrai" rythme ; de l'autre, un rythme existentiel qui reste dans l'indéfini, ou dit autrement, ouvert à l'infini, et refuse que l'on parle de lui.

Le rythme existentiel, contrairement au rythme mathématique, est incommensurable – *anexacte* selon l'expression que Younès reprend de

⁶⁸ Cette conférence est disponible en ligne à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=wcMCIkE5G_4

Michaux. Il n'admet ni explication ni discours rationnel, d'où la difficulté de le décrire. Penser le rythme existentiel implique de penser en termes de contraste, que Maldiney va chercher dans la philosophie taoïste du *Yin* et du *Yang*, et plus particulièrement dans la « dynamique de change total et réciproque des opposés complémentaires » (Younès 2010 p230). Comment une chose se transforme en son contraire dans le regard de l'observateur ? Répondre à cette question, c'est parler de rythme... et d'esthétique, en tant que « manière d'être au monde [qui] manifeste rythmiquement la vérité de l'existence spatio-temporelle. » (p232) Car effectivement, du rythme comme de l'existence, il est question d'une transformation spatiale et temporelle – l'épreuve du rythme comme « automouvement de l'espace-temps » (p231) ou « transformation de l'espace-temps lui-même » (p233).

L'articulation esthétique rythmique, qui sépare et joint en même temps, ouvre l'existence à la 'surprise d'être'. (Younès 2010 p234)

Younès s'intéresse au point d'inversion qu'engage le change. **Comment passe-t-on de l'un à l'autre ? C'est que l'architecture a finalement beaucoup à dire sur le rythme, ses objets abondant d'oppositions basiques – « plein/vidé, dedans/dehors, proche/lointain, ouvert/fermé, ombre/lumière, recueil/déploiement, ... »** (p234) Younès cite notamment les descriptions d'églises et de galeries d'art chez Maldiney⁶⁹, au sein desquelles celui-ci traite de l'action de forces

⁶⁹ Younès repère plusieurs allusions à l'architecture chez Maldiney : les pyramides de Gizeh, Sainte Sophie de Constantinople, l'église Saint François d'Assise à Ouro Porto. Remarquons qu'il s'agit chaque fois d'édifices singuliers, architectures

ascendantes et descendantes. Elle évoque des « énergies orientées », revenant à l'idée qu'un rythme opère par tensions, contrastes et instants critiques, et qu'il n'est jamais totalement objectivable ou maîtrisable. En revanche, elle insiste sur l'accueil privilégié que fait l'architecture, non seulement aux opposés, mais aussi à leur mutation réciproque : **les vides qu'elle ménage permettent chaque fois de faire le saut d'une réalité à l'autre. Quoiqu'il faille tout de même considérer la possibilité d'un échec, auquel cas les masses se juxtaposent sans lien entre elles. Mais lorsque le saut est effectif, alors la transformation opère et le rythme « instaure un lieu d'être »** (p234). Il se libère des coordonnées mathématiques et retrouve son rapport à l'espace existentiel.

Car bien plus qu'une orientation dans l'espace géographique, le rythme est un repérage dans l'espace existentiel ainsi que le souligne Maldiney. (Younès 2010 p236)

Pour penser la dimension « ontologique » du rythme en architecture, il est nécessaire de remplacer les traditionnelles hauteur, longueur et largeur par de nouveaux outils d'analyse. Younès cite l'horizontalité, la verticalité, la frontalité et la *profondité* (2010 p230), comme plus à même de parler de la relation entre le corps propre et celui du milieu bâti. Elle propose de les appliquer à plusieurs études de cas qu'elle mène avec l'architecte Michel Mangematin : le pavillon de Barcelone

religieuses et culturelles pour la plupart. Quels seraient les propos de Maldiney sur l'architecture "ordinaire" ?

(Mies van der Rohe 1929), le couvent de la Tourette (Le Corbusier 1959) ou l'église de la Croix (Alvar Aalto 1978)⁷⁰. Le dernier est celui qu'elle convoque le plus souvent pour la lecture « poétique » qu'il propose de la ville. On parlerait plus volontiers de lecture contextuelle puisque Younès fait référence ici à la façon dont l'église d'Aalto reprend les motifs de l'hôtel de ville qui la jouxte, prolonge l'axe du beffroi par celui du clocher, ou encore participe à l'articulation close de la place où elle s'implante. Younès souligne encore la matérialité lourde de la brique qui raccroche l'édifice au sol et l'élan du clocher qui, *a contrario*, l'élève vers le ciel, où sont actifs un ensemble d'opposés – horizontalité/verticalité, massivité/légèreté, terrestre/céleste, concret/spirituel, *etc.*

Dans un seul regard, la perception de la forme-rythme entre dans un jeu libre, irréductible et immaîtrisable de tensions et de contrastes. (Younès 2010 p236)

Younès use davantage de ces couples d'opposés que des quatre outils ontologiques de l'horizontalité, de la verticalité, de la frontalité et de la *profondité* dans la description qu'elle fait du rythme de l'église de Lahti. L'assise de la brique et l'élan du clocher évoquent respectivement l'horizontalité et la verticalité, mais celles-ci engagent davantage des "impressions" qu'un vrai corps à corps de l'individu et de l'édifice. De même, la frontalité et la *profondité* interviennent ensemble dans le

⁷⁰ On relève, comme chez Maldiney, le caractère « exceptionnel » des édifices convoqués pour l'analyse de Younès.

choc provoqué par la rencontre de la façade dressée face à l'immensité du paysage, paysage qui s'ouvre à partir de ladite façade.

Toute architecture et toute ville engagent intrinsèquement le champ existentiel par des espacements et des formes qui sont autant d'évènements rythmiques éprouvés et réinventés à chaque fois par ceux qui les habitent et les parcourent comme par ceux qui les projettent et les bâtissent. (Younès 2010 p241)

Quels sont les mécanismes de cette réinvention ?

< point de vue sur le monde >

Dans un ouvrage qu'elle dirige avec Thierry Paquot (*Géométrie, mesure du monde* 2005), Younès invite plusieurs auteurs à se questionner sur l'héritage culturel que nous laisse la philosophie grecque, dont la géométrie constitue un déterminant majeur de l'architecture et de l'urbanisme en Occident. Géométrie, ou plutôt *géo-métrie* : la terre et sa mesure, par quoi le référent n'est plus le corps de l'homme mais le globe sur lequel il marche. Parmi les auteurs, **Roberto Secchi⁷¹ pose une question : « Les géométries, indispensables instruments de la conception et de la construction des espaces architecturaux, sont-elles capables d'entendre les 'raisons du corps' ? » (p159) L'architecte-urbaniste parle d'un « mouvement double » de l'architecture entre le dedans et le dehors, soit ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur du corps**

⁷¹ Secchi, « Limite du sens des géométries », pp159-172 in Paquot & Younès (*sld*) (2005).

mais aussi, et plus encore, ce qui *vient de* et *va vers* le corps.

L'architecture construite par et pour celui qu'elle abrite, apparaît à son image. Et Secchi d'associer architecture et respiration (cf. E_{1.3.3} : *l'aspir* et *l'expir* de Maldiney).

Dans ce double mouvement consiste – je crois – le rythme respiratoire de l'architecture sur la terre. Adhérer à la vie, c'est être dans ce rythme, conscient de cette appartenance. Être adhérent à la vie à travers l'architecture, c'est adhérer aux 'raisons du corps' – besoins et désirs –, à ses dynamiques physiologiques, psychologiques, évolutives, anthropologiques, économiques, sociales... (p161)

Revenant à une pensée plus rationnelle, Secchi décrit la géométrie comme un outil de représentation utile à mesurer la Terre et à y opérer rationnellement. Mais les géométries ont été rendues obsolètes par les avancées scientifiques du 20^e siècle, et l'espace à trois dimensions sur lequel elles reposent, explosé. Aussi, elles deviennent un obstacle à la conception et à la perception de l'architecture, en gênant l'instauration d'un *vrai* rapport entre l'homme et le monde. Le coupable ici : Euclide. Mais la faute n'est pas irrémédiable car son système continue à être opérant, sans plus être unique. Une pleine représentation du monde nécessite que d'autres géométries le contrebalancent. Secchi parle beaucoup de la topologie qui offre « la possibilité d'une conception d'espaces à la transformation presque continue » (p162) et « nous ouvre à l'intuition d'un *espace qualitatif*, non métrique, relationnel et

hétérogène, plus proche de l'expérience sensible [...] nous aide à entendre phénoménologiquement l'espace architectural comme un fait *expérientiel* » (p163). Autant de notions rencontrées dans le discours de Maldiney au sujet du rythme, et qui pourraient ici prendre forme dans le champ de l'architecture... si Secchi en donnait les modalités. Mais il s'arrêtera sur l'idée que les interactions entre l'homme et son environnement font de l'espace architectural un « *champ de tensions* ouvert » (p163), de telle sorte que sa représentation doit prendre en compte des forces variables et des mouvements.

Plus loin, Secchi cite Hugo Häring (*Proportionen* 1934) et sa mise en garde contre l'usage des proportions en architecture. L'architecture est autre chose que l'arrangement de belles proportions. Il rappelle que la géométrie classique n'est pas à évacuer définitivement, mais doit être mise au service de « *l'expérience de l'espace* » (p264). Le paradigme a changé durant le dernier siècle, notre vie n'est plus ficelée par un ordre divin, notre environnement est dynamique. Secchi prêche alors pour un emploi libre des géométries, adaptées selon les situations, et favorisant des formes ouvertes et dynamiques. Il dénonce la tendance répandue de concevoir des bâtiments par empilement de couches, et sans considération de la présence de l'homme entre elles. L'alternative qu'il propose est de commencer par considérer l'homme non comme « objet de ce monde, mais comme *point de vue sur le monde* » (p170). Soit, mais encore ? **Secchi invite à remplacer la notion d'objet architectural par celle de corps architectural : l'objet que l'on a avec soi**

et que l'on peut ignorer, le corps dont on ne peut se débarrasser que par la mort, et qui constitue notre moyen de percevoir le monde. Et comme de notre propre corps, on ne peut s'échapper à l'architecture. Secchi remplace ainsi « positionnel » par « situationnel » (p171) pour insister sur le fait qu'être un corps percevant n'implique aucune position dans l'absolu. Il n'y a aucun repère fixe à partir duquel calculer les distances entre les objets, seulement des situations provoquées par la rencontre des corps.

Dans *Les Origines de la géométrie* [1993], Michel Serres s'intéresse lui aussi à la notion de géométrie, cette fois dans son rapport à la mesure : la *géo-métrie* comme la mesure de la terre. Il remarque que, dès son utilisation en gréco-latin, la mesure « désigne exactitude, précision et justesse » (p325), en même temps que la « modération, toute humaine [...] de moyenne, milieu, axe ou centre » (p325). **Par les inventions successives de la mesure et de la géométrie va avoir lieu la séparation de l'intelligible et du sensible en deux mondes mutuellement exclusifs. L'homme habite alternativement l'un ou l'autre, mais jamais les deux simultanément. Et le plus souvent, il habite le monde de l'intelligible. La géométrie, dont le véritable sens est « *le mètre est la Terre* » (p336), nous imprègne à un tel point que nous « n'avons plus la moindre idée ni perception d'une terre sans elle » (p336). Comment retrouver notre rapport corporel à la terre ?**

Oui, les choses du monde et nos corps devinrent alors euclidiens et s'ancrèrent tellement en cette terre paradoxale, étrange puisque isotrope et translucide, qu'on a du mal, encore

aujourd'hui, à montrer aux philosophes que nos sens, parfois, se plongent dans des espaces tout autre, topologiques ou projectifs, chaotiques ou fractals, si forte reste leur croyance que l'espace issu de la géométrie ancienne reste notre unique terre, alors que la Terre, archaïque et nouvelle, se construit globalement ailleurs, sans leur regard aveuglé. (p336)

< directions de sens >

Indéfinie, l'architecture n'est pas sans limite pour autant. Son rôle est justement de tracer des limites car l'homme n'habite pas l'illimité. En cela, l'architecture a à faire avec la mesure. Elle est une inscription dans la matière, qui situe les corps les uns par rapports aux autres. Dans l'ouvrage qu'ils dirigent ensemble, Mangematin et Younès ouvrent leur article commun⁷² sur la définition de la mesure, vraisemblablement très large en architecture :

Il y a différentes mesures, mentales, pratiques et pathiques, propres aux concepteurs, bâtisseurs, ou récepteurs, renvoyant à des références multiples – celles des sciences mathématiques, des nombres, des figures, des mouvements, celle de l'ordre du monde, ou encore celle des formes, forces, structures et grandeurs déterminant la construction, mais aussi celle de l'espace existentielle de la spatio-temporalité. (p193)

⁷² Paquot & Younès, « Mesure de la ville et de l'architecture », pp193-204 in Paquot & Younès (*s/d*) (2005).

La mesure prend ici une multiplicité de formes, du simple pas avancé devant l'autre aux formules scientifiques les plus complexes. Les auteurs citent ainsi l'arpentage, où « le territoire est rendu commensurable au corps humain » (p193), et sa substitution par le système régulateur de Pythagore, qui fixe un ordre supérieur auquel l'homme n'a pas accès. De ce système dérivent les proportions, dont Younès affirme par ailleurs l'importance en architecture : **notre rapport à l'édifice est tel du fait de sa hauteur, de sa longueur, de sa largeur, ou encore du nombre de ses travées. Mais ces attributs physiques ne suffisent pas à faire un lieu « signifiant »⁷³. Il faut pour cela prendre en compte le vide entre les masses construites, autrement que par l'instrument de mesure.**

Pour se faire lieu d'accueil, le vide, entre les maisons qui se font face autour de la place, n'est pas seulement un intervalle mesurable qui les sépare, mais l'espacement – déterminé par des dimensions, des proportions, des rythmes – qui ouvre un lieu. La juste rythmique de ce vide, auquel les bâtiments donnent forme, en constitue sa qualité de lieu hospitalier. (Mangematin & Younès 2005 p194)

La citation est légèrement ambiguë car ses auteurs opposent à l'« intervalle mesurable » des « rythmes » qu'ils associent par ailleurs aux « dimensions » et aux « proportions ». Deux interrogations alors : En quoi les dimensions et les proportions s'opposent-elles au

⁷³ Françoise Choay remarque que, dans les civilisations archaïques, le vide n'est pas *notre* vide. Le vide n'y est d'ailleurs pas vide mais « signifiant en soi et par sa fonction de liaison » (1972 p13).

mesurable ? (Ne sont-elles pas mesurables par définition ?) En quoi les dimensions et les proportions s'assimilent au rythme ? Sur ce point, Younès démontrait plus tôt l'importance des dimensions dans la présence de l'édifice et dans son rapport au tiers. En prenant l'exemple d'une simple table, puis celui d'une cathédrale gothique, elle explique qu'une juste mesure est nécessaire à établir le "bon" rapport entre les individus. Il faut que les convives soient suffisamment éloignés les uns des autres pour ne pas gêner leurs voisins, et suffisamment proches pour partager le repas ensemble, que la largeur de la nef soit assez large pour accueillir un grand nombre de fidèles, et assez étroite vis-à-vis de la hauteur du chœur pour propulser tous les esprits vers le ciel.

Dans un autre article⁷⁴, Younès rappelle la rupture opérée à la fin du siècle des lumières, lorsque le système de mesure ne se référence plus au corps de l'homme mais au corps de la Terre – « la mesure ne pouvant plus être appréciée corporellement comme elle l'était auparavant » (p197). Depuis lors, le mètre règne sur la conception architecturale, déplaçant la pratique hors de la réalité, et prenant toute sa place au corps. Pour inverser le mouvement, Younès cherche la « dimension rythmique de l'habiter » (2005 p197). Elle revient sur l'exemple de l'église de la Croix, son rythme entièrement dans le « mouvement fuyant [de la nef] vers la croix de l'autel », nef et autel initiant « deux dynamiques opposées se muant l'une l'autre » (2005 p204). Elle cite notamment les tracés régulateurs visibles sur les plans,

⁷⁴ Cet article intégré à l'ouvrage *Géométrie du monde. Philosophie, architecture, urbain*, Paquot & Younès (*sld*), 2005.

et dont l'architecte dénie assez bizarrement l'existence. Younès conclut que ces tracés, présents objectivement, ont régulé les conditions nécessaires à l'émotion esthétique, mais sont en quelques sortes dépassées par elle. Ils sont aussi présents dans le dessin qu'ils sont absents dans l'expérience, leur présence aussi essentielle que leur absence. Comment parvenir à un tel équilibre ? **Maldiney proposait que l'Ouvert soit le secret de l'architecture, par quoi s'opère la co-naissance de l'édifice et de l'habitant.** Younès introduit quant à elle les catégories de verticalité, horizontalité, frontalité et « profondeur » pour donner un contrepoids corporel aux dimensions classiques de la longueur, de la largeur et de la hauteur. Elle associe ces catégories aux « directions de sens » qui fonde notre structure spatio-temporelle, ces directions prises dans un « double mouvement rythmique de diastole et de systole » (2007 p12). Engagé dans la dynamique des corps, l'espace ne peut être statique.

<< 1.4.3 L'espace-mouvement

Formé en architecture, Rudolf Laban découvre dans la danse un domaine plus apte à poursuivre ses recherches sur les interactions de l'homme et de l'espace. Ses objectifs : élaborer une représentation graphique du corps qui prenne en compte sa structuration spatiale sans omettre sa mobilité, définir un modèle scientifique à partir de son ressenti personnel. Etablie sur ses connaissances scientifiques et

philosophiques, la *labanotation* (du nom de son auteur) déploiera une véritable cartographie du mouvement, n'engageant pas moins de deux petites révolutions :

- la mise en avant de l'action réciproque de l'espace et du mouvement ;
- le rapatriement du mouvement du dehors au dedans du corps.

Le corps ne danse pas *dans* l'espace, car l'espace est un mouvement en soi. Et la force qui permet de danser, et qui engage par-là la construction d'un espace-temps singulier, n'est rien d'autre qu'un « rythme de poids » selon Laban (2003 p35), soit la contraction et le relâchement des muscles entraînant un transfert, de poids justement, entre les membres.

< miroir de notre corps >

La théorie que Laban rédige en 1939 sous le nom de *Choreutique*⁷⁵ donne une place importante à la figure du cercle⁷⁶. Un symbole de l'harmonisation cosmique durant l'Antiquité, le cercle devient un support de représentation du corps dansant chez Laban. Son approche est très influencée par la philosophie grecque, dont il s'inspire des concepts de cristallisation et d'harmonie, et plus particulièrement de la gamme musicale de Pythagore et de la géométrie des solides de Platon.

⁷⁵ Le terme *Choreutique* dérive du grec ancien *khoreía* (χορεία), qui renvoie à une danse effectuée en boucle. Sa racine étymologique est par ailleurs identique à celle de la *chôra*.

⁷⁶ Carol-Lynne Moore qualifie ses schémas de « *rhythmic circles* » (2009 p141).

Les chemins qu'il repère comme ceux suivis naturellement par le corps apparaissent ainsi sous la forme de polyèdres réguliers. La symétrie est un autre élément important de sa théorie, laquelle s'appuie sur la mise en équilibre de trois axes, tous également actifs dans notre perception spatiale : haut-bas, gauche-droite, devant-derrrière⁷⁷. En danse, cette configuration spécifique à l'homme donne lieu à l'exécution de gestes miroir autour du centre de gravitation, son objet étant de produire un tout harmonique – « *the aim of this is not merely to hold the body in an upright position, but to achieve a unity of form, a wholeness, a completeness.* »⁷⁸ (Laban 1974 pp88-89).

Laban appuie ses théories sur les rapports harmoniques à l'origine de la gamme musicale, et, avant cela, sur le phénomène naturel de vibration. Un son émis par vibration d'une corde produit spontanément d'autres sons, ses harmoniques, qui correspondent aux vibrations de différentes portions de la corde. Ces portions entretiennent chacune un rapport précis avec la longueur totale, où Laban voit un parallèle à la façon dont on pourrait diviser l'espace défini par le réseau de points atteint par un corps immobile. Et comme en musique il existe des notes principales et des notes secondaires, il existe en danse des directions principales (verticale et horizontale) et des directions secondaires. Le talent du danseur dépend de sa sensibilité à ce que Laban appelle par

⁷⁷ « *our intellect distinguishes between three forms of symmetry in space : up and down, left and right, forward and backward, but when the body follows trace-forms it appreciates only left-right-symmetry.* » (Laban 1974 p81).

⁷⁸ « Le but de ceci n'est pas simplement de maintenir la stature verticale du corps, mais aussi de produire une unité de forme, un tout. » (Traduction de l'auteure)

analogie à la musique des « rapports harmoniques ». Tous, même non danseurs, aurions une tendance naturelle vers ces rapports qui privilégient l'économie d'effort et les trajectoires directes. Laban énonce ainsi une « gamme standard » de points balisant ces trajectoires hyper régulières (inspirées de la géométrie de Platon), et qui donnent sa forme au rythme.

Les formes que revêtent les rythmes dans l'espace dynamique sont extraordinairement multiples, mais néanmoins il existe une règle formelle, une rigueur si l'on peut dire, dans leurs configurations qui les rendent similaires, voire même identiques à ces merveilleux schèmes qu'engendre la vie et que la science dévoile. (2003 p266)

Focalisé sur l'élaboration d'une notation de la danse à partir de la musique, Laban fait des analogies, souvent littérales, entre les deux disciplines. Les notions de gamme, de ton, d'échelle ou d'intervalle sont directement déplacées de l'une vers l'autre. Parmi elles, le rythme reste très lié aux dimensions musicale et temporelle. Selon Laban, le rythme appartiendrait à la durée. Or, son intérêt allant vers l'aspect spatial et non vers l'aspect temporel (son système de représentation ne prévoit par exemple aucun découpage par unité de temps), il évacuera le rythme de la *labanotation* au profit du tempo, ce dernier s'exprimant plus facilement à travers des caractères musicaux basiques (rondes, blanches ou noires). Ce qui ne l'empêchera pas de faire quelques allusions à des rythmes géométriques ou « rythmes polygonaux » (2003

p99). Les différentes directions prises par les arrêtes du polyèdre donneraient effectivement au mouvement son rythme – « *Laban creates polygonal tracings that are rhythmic. The regular changes at set distances, marked by the angles of the form [...]* »⁷⁹ (Moore 2009 p89)

Dans une autre partie de son étude, Laban compare la musique et la danse sous un aspect plus anthropologique, lorsqu'il remarque que les deux répondent à un besoin communautaire naturel. **Les animaux agissent en groupe par l'exécution de mouvements similaires, de même les hommes, qui utilisent la musique et la danse sans autre intention que celle de bouger ensemble.** Laban s'étonne ainsi que l'homme « moderne » soit incapable de sentir un mouvement pourtant ininterrompu, autour de lui et en lui, quand l'homme « primitif » l'acceptait sans problème. Il identifie une sorte de disjonction entre le fonctionnement biologique interne et les modes de déplacement et de manipulation du corps, et dénonce à ce sujet l'extériorisation de l'expérience et son objectivation dans des systèmes abstraits qui nous **illusionnent**. On pourrait considérer ses propres tentatives graphiques comme de telles illusions, si celles-ci ne dériveraient pas d'un ressenti intérieur (dans son discours du moins). Laban prétend effectivement retrouver l'unité entre les mondes intérieurs et extérieurs de l'homme, que celui-ci a perdu à force d'analyser et de séparer.

⁷⁹ « Laban crée des tracés polygonaux de nature rythmique. Les modifications de trajectoires à intervalles définies, marqués par les angles du solide [...] » (Traduction de l'auteure)

< sens de fluidité >

Laban nous attribue un sixième sens : celui du mouvement. Ce sens du mouvement, aussi appelé « sens de la vibration » ou « sens de fluidité » (2003 p21), est le seul qui prolonge directement les ondes de notre environnement. Les autres sens sont affectés sans pouvoir interférer. De plus ou moins grande amplitude, ces phénomènes vibratoires ne s'interrompent jamais. Aussi, **il n'y a de séparation et d'immobilité que superficielles pour Laban, et sous elles, un « flux ininterrompu » (p75).** De même, **il n'y d'espace qu'en mouvement, de l'objet posé devant soi à soi-même qui court – « il n'existe pas de mouvement sans espace ni d'espace sans mouvement » (p173).**

La conception de l'espace comme lieu d'apparition des transformations peut être utile ici. Cependant, nous ne devons pas considérer ce lieu simplement comme un espace vide, séparé du mouvement, ni regarder le mouvement simplement comme un événement occasionnel, car le mouvement est un flux continu au sein de lui-même, ceci est l'aspect fondamental de l'espace. L'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace. (2003 p4)

Laban cite Henri Bergson, qui s'intéressait déjà à la vie intérieure des phénomènes et aux continuités sous-jacentes aux apparences. Dans *La pensée et le mouvant* [1938], **Bergson dénonce un système reléguant l'homme hors des objets qu'il observe et ne lui donnant accès qu'aux mouvements ponctuels dans l'espace. Il défend un autre mode de**

perception, de type empathique, par lequel le sujet devient l'objet, et inversement.

Quand je parle d'un mouvement absolu, c'est que j'attribue au mobile un intérieur et comme des états d'âme, c'est aussi que je sympathise avec les états et que je m'insère en eux par un effort d'imagination. [...] Bref, le mouvement ne sera plus saisi du dehors et, en quelque sorte, de chez moi, mais du dedans, en lui, en soi. Je tiendrai un absolu. (p178)

Bergson note une différence de nature selon qu'un phénomène soit interprété du dehors ou du dedans. Il prend l'exemple d'un individu levant le bras devant lui. L'individu est traversé par une sensation toute simple de continuité. Bergson, lui, observe un trajet constitué d'une infinité de points. Cette dichotomie intérieur/extérieur définit pour lui la notion d'infini – « ce qui se prête en même temps à une appréhension indivisible et à une énumération inépuisable » (p181). **Chez Laban, le basculement du dedans au dehors du corps apparaît à travers la relation de réciprocité espace-mouvement – « Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps » (2003 p241). Le mouvement de l'espace dans les corps est à l'origine du mouvement des corps dans l'espace.**

La division de l'espace en différentes dimensions, directions et placements est basée sur l'expérience du mouvement corporel. Le sens spatial est d'origine dynamique. En avant, à gauche, à droite, sont des expressions désignant des mouvements en relation avec le centre de notre corps. L'idée de dimensionnalité

suppose un centre duquel les six directions rayonnent. Les sites sont dépendants de l'action d'être placés quelque part autour du centre. (Laban 2003 p43)

La « dimensionnalité »⁸⁰ renvoie ici au rapport entre le corps et « l'espace qui se dégage de sa volonté » (2003 p45). Laban observe une force de motivation intérieure qui pousse un mouvement extérieur qui la prolonge, ce qu'il appelle une « perspective corporelle » (p162). Et quand il évoque « l'action d'être placé quelque part autour du centre », il ne s'agit pas d'une posture visuelle à tenir mais d'une gestion de forces intérieures. **Où la charge bascule depuis le centre de gravité qui nous retient vers une direction à poursuivre – « une volonté intérieure entraînant un transfert du corps » (p82). Cette « relation entre l'aspect extérieur du mouvement et l'attitude intérieure de celui qui bouge » (p100) engage un rythme de l'effort.**

L'exécution impliquera un rythme de poids, c'est-à-dire un rythme de compression et d'extension des muscles corporels perceptible et à côté de celui-ci un rythme de flux qui sera en certains endroits plus libre et en d'autres plus contrôlé. (2003 p35)

Le rythme de l'effort gère les transferts de poids entre les muscles, et génère les mouvements du corps. L'activité des muscles est binaire puisqu'elle alterne entre contraction et détente, le transfert de poids

⁸⁰ L'ajout du *-ité* semble nécessaire au rapatriement d'une donnée objectivée à son ressenti corporel : outre la « dimensionnalité » de Laban, rappelons la « temporalité » de Paz (*cf.* E1.2.1) et la *profondité* de Younès (*cf.* E1.4.2).

est fluide puisqu'il transite continument entre les membres – « *in this evolution of movements the weight of the body is brought into flow* »⁸¹ (Laban & Lawrence 1947 p66). Le rythme de l'effort agit entre mesure et flux. Ce flux pourra varier entre des états de contrainte et de libération, selon qu'il concerne une qualité de mouvement interruptible instantanément (le bras qui se lève) ou au contraire se refreinant dans la durée (une course à pied). Il sera plus naturel pour l'enfant, l'homme primitif, le professionnel de la danse, ou le paresseux (qui se laisse porter par le moindre effort).

C'est l'organisme qui produit le flux de poids et ainsi une configuration spécifique d'espace-temps. Les fonctions nerveuses et musculaire collaborent pour mener les membres du corps, ou le corps entier, à un changement rythmique de position qui constitue le mouvement. (2003 p39)

Le flux s'associe ici à un rapport de proximité et d'éloignement au corps – « la sensation de proximité opposée à celle de l'éloignement (la distance) dans le temps comme dans l'espace » (2003 p241). Plus l'objet est éloigné, plus volontaire est la direction prise par les membres et plus grande est la force engagée. Mais la fluidité ne sera jamais aussi prégnante que lorsque l'objet du mouvement se rapproche jusqu'à être *en soi*, où ne s'exerce plus aucune rupture. Laban cherche à représenter ce mouvement interne qui précède le mouvement externe, mais qui,

⁸¹ « dans ce type de mouvement, le poids du corps est emporté par un flux continu » (Traduction de l'auteure)

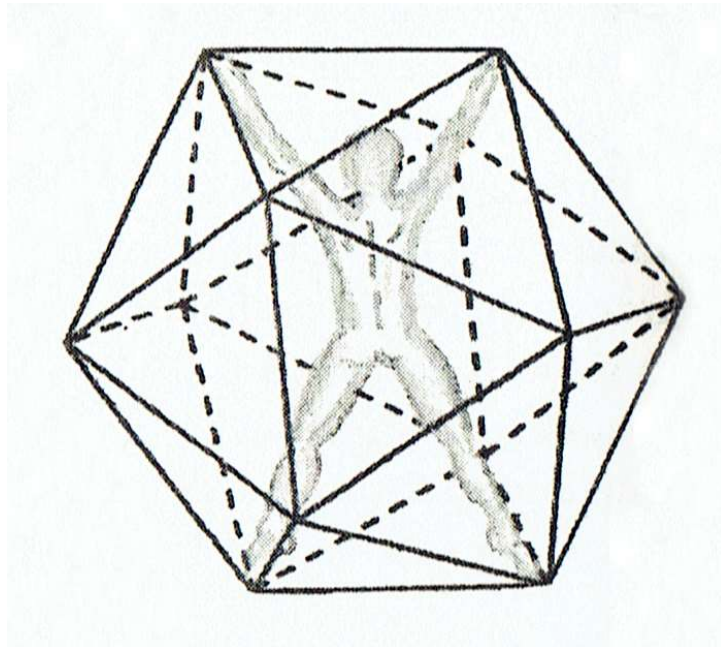


fig. E₁1

contrairement à lui, reste invisible⁸². Une difficulté qu'il dépasse en représentant le mouvement externe comme une « continuation vitale » (p46) du mouvement interne.

< architecture vivante >

Laban dessine deux sphères autour du centre de gravité de l'individu, qui renvoient chacune à deux aspects complémentaires du mouvement : la kinesphère à sa manifestation physique et la dynamosphère à l'intention qui le porte⁸³. **La kinesphère reprend les points extrêmes que les membres peuvent atteindre depuis une « position de référence » (2003 p82) : le corps debout (fig. E11).** Cette position de référence est déplacée vers une autre par un transfert de poids, entraînant du même coup le corps et sa kinesphère. Ce transfert se manifeste par l'alternance des pas, chaque fois une chute interrompue par la suivante. D'où la nécessité de continuer pour ne pas tomber – Laban parle d'un équilibre « dissous dans le flux » (p169) et décrit une rythmique d'oscillation entre mobilité et stabilité, équilibre et déséquilibre, effort et repos.

Tous nos pas et gestes de bras sont des transformations
rythmiques où alternent la stabilité et la mobilité. (2003 p173)

⁸² « Observer le flux du poids dans un organisme en mouvement est plus difficile qu'observer la grande ligne de la configuration de l'espace-temps que l'organisme en son entier ou en partie trace dans l'air. » (Laban 2003 p40)

⁸³ Carol-Lynne Moore liste une série de couple d'opposés pour décrire la kinesphère et la dynamosphère : quoi / comment, physique / psychologique, forme / énergie, directions opposées / qualités bipolaires, extérieur / intérieur (2009 p181).

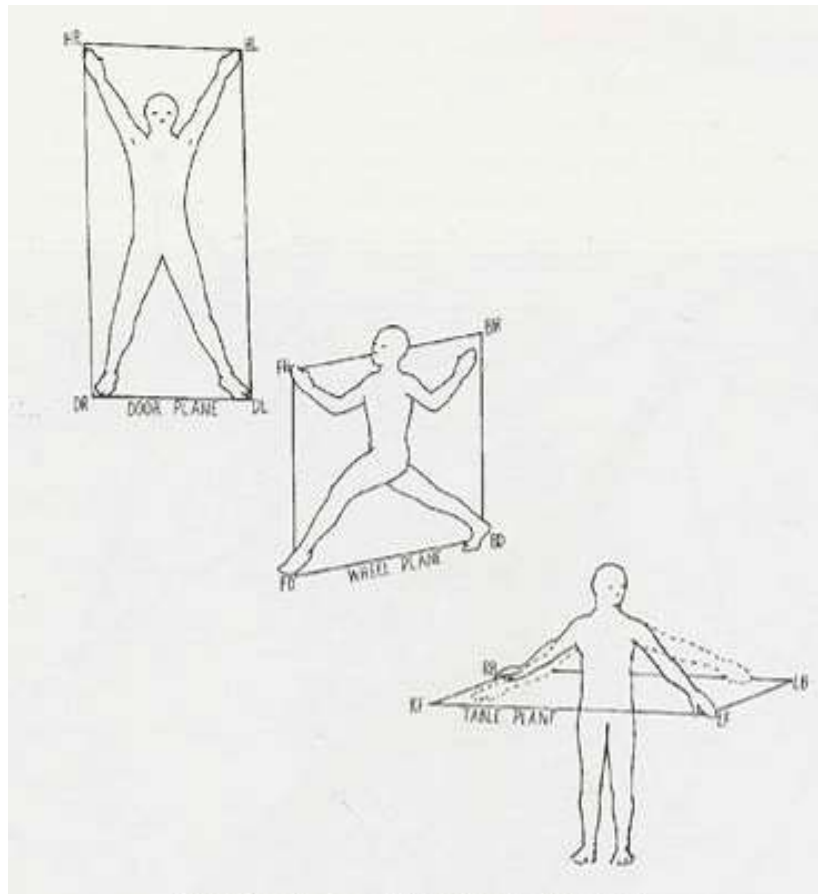


fig. E.2

Une force de gravitation s'exerce sur cette dynamique d'alternance, de sorte qu'une majorité des forces tirent vers le bas. C'est pour cette raison que la kinesphère se double de la dynamosphère, qui traite des intensités du mouvement. Car si le mouvement est caractérisé par le trajet qu'il emprunte, il l'est aussi par l'énergie qui le propulse et fait son empressement, son hésitation ou sa lourdeur. Ces éléments dynamosphériques sont à la fois secondaires, parce que non visibles, et primaires, parce qu'initiateurs du mouvement. La dynamosphère montre la force qui va *diriger vers*, et ainsi s'associer à la théorie de l'effort que Laban construisait autour du rythme.

La kinesphère et la dynamosphère établies, il faut définir les modalités de leur interaction. Cette interaction passe par le découpage du mouvement selon les grands axes corporels. Laban en relève trois, qui vont donner trois plans spatiaux (fig. E₁₂) :

- l'axe frontal ou dorso-ventral qui s'inscrit dans le plan vertical de la porte et tient debout ;
- l'axe latéral ou droite-gauche qui s'inscrit dans le plan horizontal de la table et équilibre ;
- l'axe sagittal ou antéro-postérieur qui s'inscrit dans le plan de la roue et meut.

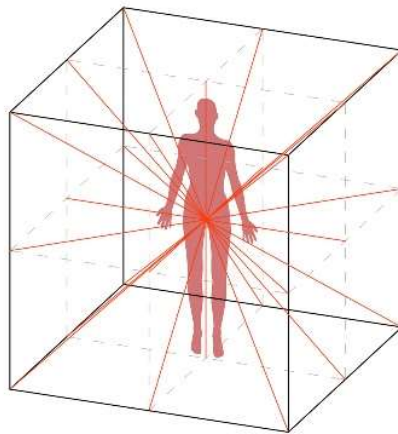
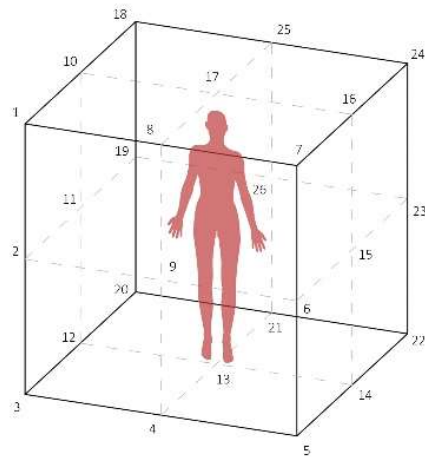


fig. E.3

Les trois axes se croisent à l'orthogonal pour former une « croix tridimensionnelle » (2003, p86). Ils sont complétés par trois niveaux spatiaux :

- le niveau défini par les pieds sur le sol ;
- le niveau défini par le nombril à mi-hauteur du corps ;
- le niveau défini par les mains levées au-dessus de la tête.

Ces plans et ces niveaux s'inscrivent au sein d'un cube orthonormé défini par vingt-six points et traversé par vingt-six directions se croisant au centre de gravité du corps (fig. E₁₃). Ces directions sont, d'après Laban, celles suivies « naturellement » par le corps, et le cube un « principe fondamental de notre orientation dans l'espace » (2003 p181). Ce dernier, et la série de solides platoniciens qui en dériveront, réduit le mouvement à des tracés géométriques réguliers dont l'icosaèdre convient le mieux à notre manière de bouger.

Notre corps est construit d'une manière qui nous permet d'atteindre certains points de la kinesphère avec plus d'aisance que d'autres. Une étude approfondie de la relation entre l'architecture du corps humain et ses trajets dans l'espace facilite la découverte des schémas harmoniques. Par la connaissance des relations harmoniques dans l'espace, nous pouvons contrôler et créer le flux de notre motilité. (2003 p98)

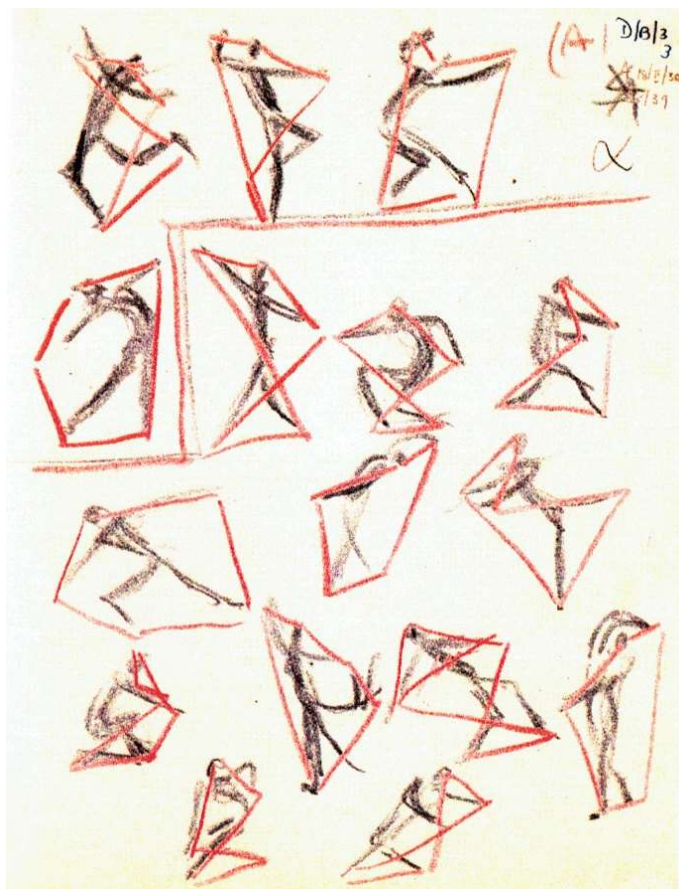


fig. E₁₄

En représentant le mouvement, Laban brise sa continuité. Il reconnaît d'ailleurs que la discrétisation est une conséquence de l'analyse dont le professionnel doit être conscient⁸⁴. Parce qu'il est impossible d'en représenter le flux, il est nécessaire d'en fixer certaines étapes. Mais le nombre illimité des positions intermédiaires doit toujours rester présent à l'esprit, ce que Laban manifeste par des lignes épaisses entre les repères, et qu'il appelle des « formes-traces » (fig. E14).

L'espace kinesthésique est créé par l'agencement des formes-traces autour du corps. En sentant l'espace dynamique, le corps n'est pas conscient d'abord des emplacements fixes, mais est emporté par des impulsions dynamiques continuellement changeantes. (2003 p156)

Laban poursuit en affirmant que le ressenti lors de l'exécution du mouvement n'est jamais géométrique : les « formes-traces » appartiennent à l'analyse et non à l'expérience. Cela étant, Laban observe une coïncidence parfaite entre les rapports harmoniques et le corps en mouvement qu'il décrit comme une « architecture vivante » (2003 p77). Il compare d'ailleurs sa méthode à celle de l'architecte, incapable de représenter tout un bâtiment en une seule vue. C'est pourquoi il l'éclate en une série de coupes et de plans dont les rapports spatiaux seront activés par le mouvement du tiers.

⁸⁴ « Nous créons des découpages artificiels qui interrompent le flux véritable du mouvement uniquement pour le besoin de l'analyse. » (Laban 2003 p215)

Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante, vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des formes dans l'espace, et nous appelons ces formes des 'formes-traces'. (2003 p77)

Plusieurs métaphores, parfois littérales, rapprochent les structures du corps humain et de l'édifice chez Laban. La plus récurrente est celle de l'alignement de l'axe vertical et du centre de gravité, nécessaire au maintien de la stabilité. **Laban explique que verticale et horizontale sont particulièrement appréciés par les architectes parce qu'en équilibre mutuel. L'expression « architecture vivante » parle de ce balancement continu entre des forces de tension et de compression. Car si Laban apprécie les beaux rapports, c'est qu'il voit en eux un potentiel dynamique.** Ses « gammes harmoniques » incitent au mouvement par des jeux de tension et de détente. Pas d'« harmonie fixe » donc, mais uniquement des « rapports d'accords harmoniques » (Schwartz 2000 p50), ceux-là même que les architectes de l'Antiquité utilisaient, et auxquels Laban ajoute la fluidité du mouvement humain.

*When movement is mapped within a geometrical geography, the resulting angles of the trace-forms impose a rhythmic structure
On the flowing curves of bodily motion through regularly
occurring changes in direction.*⁸⁵ (Moore 2009 p87)

⁸⁵ « Lorsque le mouvement est représenté au sein d'un espace géométrique, les différentes directions prises par les angles des formes-traces donnent leur structure rythmique aux courbes fluides du mouvement humain. » (Traduction de l'auteure)

Abandonner 1.5 >>>

Abandonner le sens des mots pour celui d'un corps tout de sensations. Vers la fin des années 1950, plusieurs théoriciens de l'architecture se penchent sur l'expérience psycho-physique du corps. Parmi eux, l'historien de l'art Rudolf Arnheim (*The dynamics of architectural form* 1977), le philosophe Pierre Kaufmann (*L'expérience émotionnelle de l'espace* 1967), et les architectes-théoriciens Christian Norberg-Schulz (*Existence, Space & Architecture* 1971) et Stenn Eiler Rasmussen (*Experiencing architecture* 1962[1959]). Arnheim se concentre principalement sur les mécanismes perceptifs à l'œuvre dans l'apparition de la forme⁸⁶, et Norberg-Schulz sur la dialectique de l'existentiel et de l'architectural au sein du concept d'espace. Où le rythme n'est que peu, voire pas, mentionné directement, mais où les concepts développés proposent un terrain fertile pour la problématique. Rasmussen consacre toutefois un chapitre entier au rythme et y réfère plusieurs fois dans son ouvrage, le faisant passer de la plus grande rigueur à la plus grande liberté à travers divers domaines de l'art et du quotidien.

⁸⁶ *The dynamics of architectural form* fait suite à une première étude sur les mécanismes visuels associés à l'œuvre plastique (*Art and Visual Perception*, 1954), dont il reprend les outils en les adaptant à la discipline bâtie.

< < 1.5.1 Les espaces de l'homme

L'espace n'est pas un objet en soi. Il tendrait pourtant à le devenir dès l'Antiquité. Platon et Aristote initient sa théorisation, Euclide l'homogénéise dans une géométrie universelle, et, quelques siècles plus tard, Descartes le fixe dans un système de coordonnées orthogonales. Après eux, ne reste de l'espace qu'un grand vide sans existence. Comme pour le rythme, un tournant décisif s'opère lorsque le phénomène sensible intègre les discours philosophiques. Mais les découvertes du tournant 19^e-20^e siècles rebattent les cartes. La relativité enseigne que rien de ce qui peut être affirmé avec certitude ne correspond à la réalité. Le système euclidien notamment, qui séduit pour sa simplicité et son universalisme, est dénoncé pour avoir réduit une réalité qui ne pourrait être saisie dans sa totalité qu'à travers une infinité de représentations conjointes.

< un prolongement exaltant >

Dans *The dynamics of architectural form* (1977), **Arnheim distingue deux conceptions de l'espace :**

- l'espace comme un contenant au sein duquel flottent des objets fixes ;
- l'espace comme la résultante du mouvement d'objets interreliés.

Ces deux conceptions cohabitent depuis le début du 20^e siècle.

La première voit l'espace comme un réceptacle d'objets et entre eux, du vide. Elle est héritée de Platon et engendre le modèle cartésien et son système de coordonnées tridimensionnelles. **La seconde voit l'espace dans la relation *entre* les objets – « *fields in between* »⁸⁷ (p16).** Etudiée par les scientifiques et les psychologues, elle est activée inconsciemment au cours de l'expérience perceptive. La continuité de notre environnement visuel s'impose comme une évidence, bien qu'elle soit un produit de notre perception. Les objets nous apparaissent par le biais de leurs interrelations et du mouvement que l'on effectue entre eux. Dans ce cadre, l'espace est une extension des éléments en présence – « *an exhilarating extension of man into surrounding space* »⁸⁸ (p78). Arnheim parle d'une énergie dégagée *entre* les objets, qu'il associe à la réfraction de la lumière ou à l'attraction gravitationnelle de l'un vers l'autre.

*Looking at the two is an eminently dynamic experience, in which the space between the buildings is an inseparable part of the image. Far from being empty, that interstitial space is pervaded by gradients. If the width of the interval were to change, i.e., the buildings were to be looser together or farther apart, the slope of the gradients would change concomitantly.*⁸⁹ (pp17-18)

⁸⁷ « les intervalles entre eux » (Traduction de l'auteure)

⁸⁸ « un prolongement exaltant de l'homme dans son espace environnant » (Traduction de l'auteure)

⁸⁹ « Considérer les deux est une expérience éminemment dynamique, par laquelle l'espace entre les bâtiments devient une part intégrante de leur représentation. Loin d'être vide, cet espace interstitiel est tout imprégné de nuances. Si sa valeur venait à changer, et les bâtiments à s'éloigner l'un de l'autre, la courbe de ces nuances varierait simultanément. » (Traduction de l'auteure)

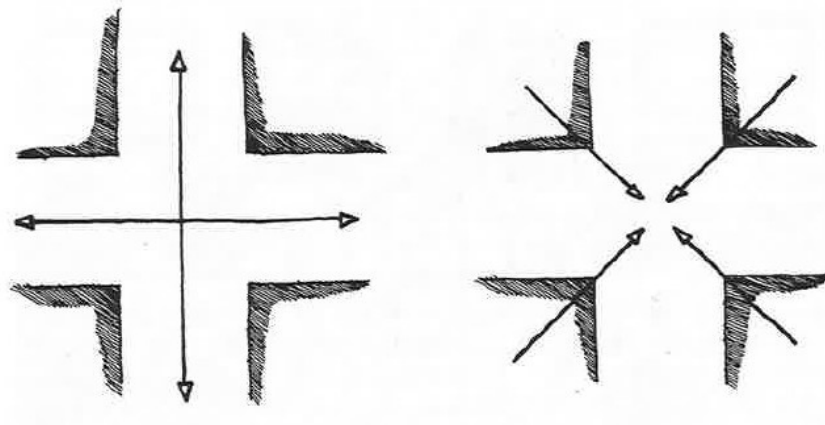


fig. E₁5

Arnheim ne veut pas donner une existence propre aux espaces interstitiels – « *interspaces* » (p18), en dehors des objets qui les déterminent. En revanche, il admet que l'esprit engrange toujours plus que les apparences visuelles, et puisse par conséquent donner une forme à ce qui n'en a pas. Quatre points répartis à équidistance et selon des rapports orthonormés suggère un carré invisible à l'œil. L'exemple est transposable à l'échelle de la ville : quatre bâtiments autour d'une intersection suggère une place, tout en accompagnant les deux directions principales traversant cette même place (fig. E₁₅). Pour que les forces rallient facilement le centre aux contours, il est nécessaire que l'ensemble entre dans le champ perceptif, et donc que les distances ne soient ni trop élevées ni trop faibles. On pourrait alors penser l'intervalle comme une simple donnée quantitative, auquel cas il serait vide, mort. **Arnheim insiste sur la manière dont l'intervalle qualifie les relations entre les éléments et les intègre à une dynamique** – « *not simply as metric distances but dynamically* » (p19). L'intervalle n'a pas une existence à lui, mais il n'est jamais vide, et c'est nous qui le remplissons. De quoi ?

Arnheim fait une analogie à la musique dont les silences non plus ne sont jamais vides. Ils font partie intégrante de la ligne mélodique et donne leur qualité aux sons qui les bordent. Et plus que par les sons, c'est par les silences que le morceau acquiert son rythme.

*During such an interval the tone preceding it acquires its rhythmic weight and meaning by lingering on for the time prescribed by the structure of the composition. These time intervals may be entirely devoid of sound, but they are not empty. They are pervaded by tension.*⁹⁰ (p20)

Comme en architecture où il ne se limite pas aux mètres, l'intervalle ne se limite pas aux minutes en musique. L'intervalle "plein" de tensions n'a que faire de la mesure qu'on lui donne, la donnée chiffrée qu'on lui associe. Dans la ville, il va influencer la façon dont nous apprécions le bâtiment en relation à ses voisins (celui-là inclus dans celui-là ou ces deux-là se repoussant). Nous nous trouvons nous-mêmes impliqués dans ces relations puisque physiquement situés dans l'intervalle, et moteur de leur franchissement.

Il y aurait en outre quelque chose de l'ordre de l'affectif dans cette relation, la façon dont je qualifie cet intervalle à partir de la façon dont je m'y sens. Cette dimension affective est essentielle car elle motive le trajet de A à B. Elle est développée par Eugène Raskin (*Architecturally speaking* 1966[1954]), qui situe le rythme dans la relation empathique avec l'objet. Lorsque l'œil passe de figure en figure, qu'il s'attarde plus longuement sur ou entre certaines, les distances s'associent

⁹⁰ Le ton précédent un intervalle acquiert sa valeur rythmique en s'étendant sur la durée prévue par la structure de composition. Ces intervalles temporels pourront être complètement dénués de sons, sans être vide pour autant. Ils seront alors emplis de tensions. » (Traduction de l'auteure)

naturellement à des durées, et la vision à l'audition – « *a pattern that is perceived visually into a rhythm that is felt as though it were being heard* »⁹¹ (p60). Il ne s'agit d'ailleurs pas tant de distance ou de durée, de vision ou d'audition, mais simplement de soi.

*The most immediate reaction to rhythm is to fall in with it... You become part of it in a process which is not so much imitative as absorptive. The mood of the rhythm then becomes your mood.*⁹² (Raskin 1966[1954] p60)

< être au monde >

L'homme entretient un rapport fondamental à l'espace, lequel n'a rien d'abstrait à son origine puisqu'il n'est qu'au travers du corps. Dès lors que l'on oriente son intention *vers*, on crée une relation entre l'*en soi* et l'*hors soi*. L'espace naît du besoin de se mettre en relation à l'Autre. Il implique de relier des positions distinctes, et de faire de chacune une part de l'autre. Cette relation-spatialisation se fait toujours par équilibre de forces complémentaires. Dans *Existence, Space & Architecture* (1971), Norberg-Schulz observe cet « équilibre dynamique »⁹³ (p9) entre plusieurs couples d'opposés tels qu'intérieur

⁹¹ « d'une composition perçue visuellement vers un rythme ressenti comme s'il avait été entendu » (Traduction de l'auteure)

⁹² « La réaction la plus spontanée face à un rythme est d'y plonger... Vous en devenez partie intégrante, à travers un processus qui n'est pas tant imitatif qu'immersif. L'état d'esprit du rythme devient alors votre propre état d'esprit. » (Traduction de l'auteure)

⁹³ « *dynamic equilibrium* » (Traduction de l'auteure)

et extérieur ou continu et discontinu. Il poursuit sur les deux modèles spatiaux actifs au cours de l'expérience humaine : « *perceptual space* » et « *space schemata* » (p11), que l'on pourrait traduire par « espace perceptif » et « espace symbolique » (cf. E_{1.3.1} : la « faculté de symbolisation » de Leroi-Gourhan). L'espace perceptif parle du rapport intime de l'individu à son milieu. Il implique la proximité physique et varie sans cesse. L'espace symbolique est commun à un groupe d'individus. Il constitue une base fixe et abstraite. Les deux se combinent dans l'esprit pour former une représentation spatiale qui nous soit personnelle tout en restant transmissible : c'est l'espace existentiel de l'homme. L'homme agit, sent, pense, mais aussi, il crée de l'espace. Il le crée justement pour représenter sa façon d'agir, de sentir et de penser.

*We do not simply perceive a world which is common to all of us, as naïve realists maintain, but different worlds which are a product of our motivations and past experiences.*⁹⁴ (p10)

En distinguant le perceptif et le symbolique, Norberg-Schulz veut évacuer les deux grandes tendances de la psychologie de la perception et de la géométrie euclidienne qu'il juge trop superficielles. L'espace

⁹⁴ « Nous ne percevons pas simplement un monde qui nous soit commun à tous, comme le maintiennent certains réalistes naïfs, mais des mondes différents qui sont les produits de nos intentions et de nos expériences passées. » (Traduction de l'auteure)

doit être la concrétisation d'un « être au monde »⁹⁵. La notion d'espace architectural est introduite à la suite, comme une sorte de représentation des espaces perceptif et symbolique. Norberg-Schulz avance ici une idée, partagée par Rasmussen, que le bâtiment doit imiter les mouvements de l'homme pour les accompagner le plus "naturellement" possible – « *Architectural space certainly has to adapt itself to the needs of organic action as well as facilitating orientation through perception.* »⁹⁶ (pp11-12) Il appuie ses propos sur des travaux en sociologie, anthropologie, psychologie et philosophie (Piaget 1968 ; Bachelard 1964 ; Merleau-Ponty 1962), et relève qu'**Heidegger (1954) est le premier à affirmer la nature spatiale de l'existence. Pour ce dernier, il est impossible de dissocier l'homme et l'espace, qui n'est ni un objet extérieur ni une sensation intérieure. L'espace est le mode d'habiter de l'homme**, et certainement « pas un vis-à-vis » (1958[1951] p186). Heidegger cite un vers d'Hölderlin – « l'homme habite en poète », à partir duquel il différencie un *habitat* fonctionnel et un *habiter* vécu. Il poursuit sur le rapport de l'homme à un Tout auquel il appartient, et note que c'est au peuple grec qu'il revient d'avoir introduit la mesure : « Les Grecs ont été jusqu'ici le peuple qui donne la mesure et établit le rang »⁹⁷.

⁹⁵ « *being in the world* » dans le texte de Norberg-Schulz (p7).

⁹⁶ « L'espace architectural doit s'adapter aux besoins et actions du vivant, de même qu'il doit faciliter l'orientation à travers les modes basiques de perception. » (Traduction de l'auteure)

⁹⁷ D'après la traduction de Guillaume Faniez (2012).

L'inséparabilité des deux entités "homme" et "espace" est le propos de Pierre Kaufmann (lui aussi influencé par Merleau-Ponty), qui publie en 1967 *L'expérience émotionnelle de l'espace*. L'expérience de l'espace passerait-elle par l'émotion ? La réponse semble négative si l'on s'arrête aux géométries euclidiennes, toutes d'objectivité et de neutralité. Mais **pour Kaufmann, rien de moins objectif, rien de moins neutre que l'espace. Son propos est de montrer qu'il n'est d'espace que traversé des tensions que nous créons quand notre corps en rencontre un autre. Il n'existe donc pas de corps isolé mais seulement des corps spatiaux, définis par les relations qu'ils entretiennent avec les autres.** Ce que Kaufmann appelle un « corps vécu », selon un concept qu'il reprend de Husserl. Le « corps vécu » prend conscience de lui-même à travers celui de l'autre. En observant l'autre, le corps apprend de ses propres modes d'action, qui sans quoi lui resteraient invisibles. Notons cette ambivalence entre ce que l'on ressent à l'intérieur de soi mais dont on ne voit pas l'effet faute d'y être, et ce que l'on voit chez l'autre mais dont on ne ressent pas la cause faute de ne pas y être (cf. E_{1.4.3} : l'espace-mouvement de Laban).

Kaufmann développera sur le rôle de l'affect dans cette expérience. Bien qu'il ne s'agisse pas du sujet principal ici, il faut remarquer que l'émotion est spatiale chez Kaufmann parce qu'elle implique de sortir de soi, d'ouvrir son intérieur pour le rendre accessible aux autres. En naissant dans l'intime et en s'exprimant au grand jour, l'émotion fait le lien entre un dedans et un dehors, et en cela devient spatiale. Aussi, on retrouve chez Kaufmann cette idée, effective dans l'écriture de Ponge

et de Michaux (cf. E_{1.2.3}), que le poète est celui qui retourne aux origines : « Au futur poète il appartient de retrouver dans le monde ce qui n'est pas du monde, le principe de la création. » (1999[1967] p253). Et de poursuivre sur l'idée que créer consiste à partager un espace personnel, que ce soit par la parole en poésie ou par la vision dans les arts plastiques, peinture, sculpture, mais aussi architecture. La dernière est par ailleurs décrite comme un dessaisissement de l'espace propre par Baldine Saint-Girons dans une exégèse du livre de Kaufmann – « C'est que j'éprouve le sentiment actif d'une aliénation au corps propre et à l'espace que j'occupe : dans l'impossibilité de me situer une fois pour toutes, je suis tenaillé par un conflit entre le désir de recevoir de l'Autre mon espace et celui de déployer par moi-même un espace qui m'appartiendrait spécifiquement. » (2006 p215) Où l'édifice devient un élargissement de l'espace personnel par la confrontation à d'autres corps que le sien.

Un intérêt de l'étude de Kaufmann est encore de tendre à la réunion de ces deux mondes : l'espace comme une réalité préexistante et extérieure à soi et l'espace comme conscience inatteignable et intransmissible. De même chez Saint-Girons, l'architecture parvient à ne basculer ni dans l'un ni dans l'autre, en plaçant son visiteur dans une position de vacillement inconfortable. Au sein de l'édifice, celui-ci est tenté de s'oublier complètement pour se laisser porter aveuglément, en même temps qu'il résiste par l'opposition d'une manière d'habiter qui lui appartienne. Et si l'architecture maintient cette ambivalence dans le réel, la littérature spécialisée ne lui reconnaîtrait jamais que l'un

ou l'autre aspect selon Norberg-Schulz : soit l'homme est rejeté de l'édifice, soit il prend toute la place. L'auteur d'*Existence, Space & Architecture* propose alors cette alternative : substituer le concept d'espace par des concepts ayant trait à l'architecture et au corps, tels que ceux de parcours et de direction⁹⁸. Ces concepts ont l'avantage de référer aussi bien à l'espace existentiel de l'homme qu'à l'espace architectural au sein duquel il évolue. Ils peuvent donc être utilisés pour décrire le mouvement en soi et l'enveloppe autour de ce mouvement.

< *experience it* >

Comment percevons-nous ce qui nous entoure ? Dans *Experiencing architecture* [1959], Rasmussen soulève qu'il est toujours difficile de trouver les mots adéquats pour dire ce genre de choses. Il insiste sur la difficulté d'expliquer ce qu'est un bâtiment, et notamment ce qui fait de ses parties un tout indivisible. Et peut-être pour cette raison, il préfère une architecture simple, fonctionnelle, ordinaire, le bâtiment comme un "outil" qui ne doit pas chercher à se démarquer ou à être beau. Seule l'expérience importe – « *On the whole, art should not be explained ; it must be experienced.* »⁹⁹ (p9) Aussi, l'architecture redevable de clarté, elle fait intervenir du rythme et de l'harmonie, tous les deux relevant d'un certain ordre chez Rasmussen.

⁹⁸ « *path* » et « *goal* » dans le texte de Norberg-Schulz (p14).

⁹⁹ « Après tout, l'art ne devrait pas être expliqué ; il doit simplement être expérimenté. » (Traduction de l'auteure)

The fact that rhythm and harmony have appeared at all in architecture – whether a medieval cathedral or the most modern steel-frame building – must be attributed to the organization which is the underlying idea of art.¹⁰⁰ (p14)

Cette définition d'un rythme mathématique dénote complètement du rythme tel qu'il est décrit quelques pages plus loin, quand Rasmussen rapporte l'expérience d'un artisan chargé de mouler à la main les anses des tasses manufacturées *Wedgwood*. L'artisan parle d'une sensation aussi complexe et indescriptible qu'elle lui est satisfaisante. Cette sensation naît de la caresse de la forme « douce » de la tasse, qui forme un négatif dans le creux de sa main, dont elle devient le prolongement naturel.

He knew no words for more complicated sensations ; otherwise he might have said that he liked the rhythm in cup and handle. But thought he could not express this, he experienced it.¹⁰¹ (p20)

Incapable de décrire tout à fait un objet sans s'y projeter, l'homme n'a jamais accès à l'essence de la chose, seulement à la représentation qu'il s'en fait au cours de l'expérience. Rasmussen relève notamment son empathie pour les colonnes qui supporte le poids de la construction,

¹⁰⁰ « Le fait que le rythme et l'harmonie soient appliqués à l'architecture – qu'il s'agisse d'une cathédrale médiévale ou de la construction à ossature métallique la plus moderne – doit être attribuée à la notion d'organisation, sous-jacente à tout formes d'art. » (Traduction de l'auteure)

¹⁰¹ « Il n'avait pas de mot pour une sensation aussi complexe. Faute de quoi, il a déclaré apprécier le rythme de la tasse et de son anse. Mais bien qu'il n'ait pu l'exprimer, il l'a expérimenté. » (Traduction de l'auteure)

poids qu'il prend sur ses propres épaules – « *our identifying ourselves with the objects by imagining ourselves in its stead.* »¹⁰² (p36) La dimension empathique est toute différente selon que l'on considère la musique ou l'architecture, le sonore ou le visuel – « *it is a mistake to believe that proportions in the visual world can be experienced in the same way as the harmonic proportions of music.* »¹⁰³ (pp125-126). Cette différence tient au fait que les sons sont ancrés profondément en nous, d'où une sensibilité accrue, et une réaction physique directe aux bonnes et aux fausses notes. Mais n'est-il pas vrai que l'on ressent des sensations de bien-être ou de mal-être au sein de certains lieux, sans savoir expliquer pourquoi ? Cela ne rassemble pas la musique et l'architecture pour Rasmussen. Ce qui les rassemble en revanche, c'est... le rythme. Dommage, ce rythme est synonyme de régularité.

*[bays] may convey an impression of musical harmony to the beholder – not however, of musical tones but of the regularity which we call rhythm*¹⁰⁴ (p126)

Des analogies à la musique, Rasmussen en fera plusieurs. Il affirme d'ailleurs que le terme de rythme dérive des arts impliquant du temps et du mouvement, tels que la musique et la danse. La difficulté de le

¹⁰² « notre identification à l'objet par la projection de nous-même à sa place » (Traduction de l'auteure)

¹⁰³ « c'est une erreur de croire que les proportions de l'environnement visuel s'expérimentent de la même façon que les proportions harmoniques de la musique. » (Traduction de l'auteure)

¹⁰⁴ « [les baies] donneraient au percevant une impression identique à l'harmonie musicale – non pas des valeurs de tons mais de la régularité que l'on appelle rythme » (Traduction de l'auteure)

définir en architecture viendrait alors du fait que le rythme y passe par un tiers, tel l'arrangement d'une façade, avant de s'en retourner à sa véritable nature. **Tous affirmeront que cette façade est composée rythmiquement, mais peu pourront l'expliquer par des mots. C'est que cette affirmation vient du corps. C'est que, dit encore Rasmussen, on peut décrire aisément *ce qui* déclenche le rythme mais pas *ce que* déclenche le rythme.** Le rythme, nul ne peut l'avoir devant soi. Nous ne pouvons qu'être impliqué en lui, engagés en lui et par lui (cf. E1.3.3 : le rythme « ouvert » de Maldiney). Pour connaître le rythme, il faut en faire soi-même l'expérience.

*You can explain what it is that creates rhythm but you have to experience it yourself to know what it is like. A person listening to music experiences the rhythm as something beyond all reflection, something existing within himself. A man who moves rhythmically starts the motion himself and feels that he controls it. But very shortly the rhythm controls him ; he is possessed by it.*¹⁰⁵ (p134)

¹⁰⁵ « Vous pouvez expliquer ce qui a déclenché le rythme, mais vous devez en faire l'expérience pour comprendre ce que ça provoque. Une personne écoutant de la musique expérimente un rythme dépassant tout acte de réflexion, dont l'existence est totalement autonome. Un homme se déplaçant en rythme initie un mouvement qu'il a l'impression de contrôler. Mais très vite, le rythme prend le contrôle et le possède. » (Traduction de l'auteure)

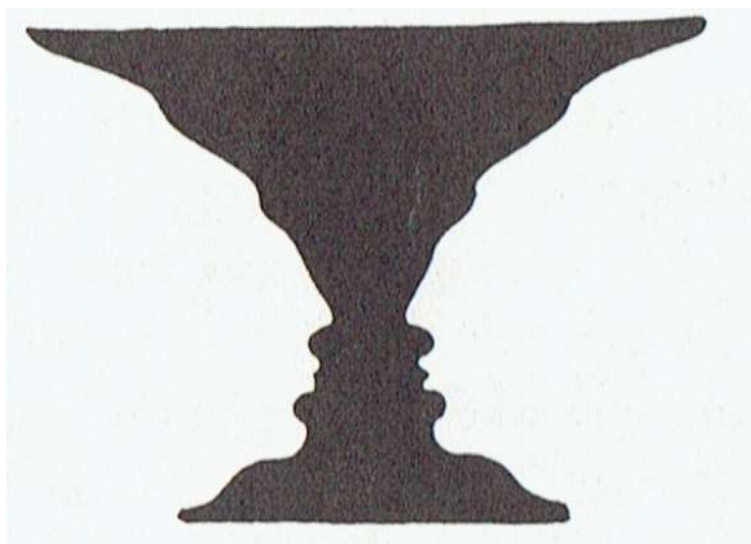


fig. E.16

< < 1.5.2 L'espace psychologique

L'espace ne se donne pas comme ça. Il se construit en même temps que la relation entre un individu et un objet. Chaque objet développe sa propre structure spatiale qu'il oppose aux alentours. Mais ce n'est pas l'objet qui oppose, c'est un individu qui met en relation, en se mettant lui-même en relation. **L'homme est au centre de son propre monde et à cela il ne peut rien. Sa position reste pour lui la seule référence. Et les tentatives d'objectivation, d'abstraction, d'universalisation de l'espace, si elle donne l'apparence d'une structure commune, ne disent rien de l'espace vécu.** A quoi sert alors ce langage, plein de sens pour mon esprit, mais vide de sens pour mon corps ?

< flexibilité mentale >

Arnheim s'intéresse à un schéma connu des psychologues : la figure et le fond. Ce schéma pourrait corroborer la vision cartésienne s'il était celui de figures sans relation entre elles ou au fond duquel elles se détachent. Il en constitue en fait une remise en cause puisqu'il n'attribue aucun rôle a priori : tout élément possède un potentiel de figure ou de fond, dépendant du point de vue¹⁰⁶. Une simple inversion

¹⁰⁶ Dans *L'Être et le Néant*, Jean-Paul Sartre aborde l'inversion entre figure et fond dans notre champ de perception : « Aucun objet, aucun groupe d'objets n'est spécialement désigné pour s'organiser en fond ou en forme : tout dépend de la direction de mon attention. Lorsque j'entre dans le café, pour y chercher Pierre, il se fait une organisation synthétique de tous les objets du café en fond sur quoi Pierre est donné comme devant paraître... Chaque élément de la pièce, personne, table,

du regard peut convertir les figures en fond et le fond en figures. L'exemple le plus connu est celui du vase de Rubin, dont les contours dessinent un profil humain de part et d'autre (fig. E16). Il est possible de voir alternativement le vase et les profils, mais jamais les deux simultanément. Parfois, la répartition figure/fond est plus suggérée. Arnheim remarque ainsi que, dans l'édifice renaissant, les fenêtres sont disposées sur la façade comme les yeux sur le visage : des figures aux contours précis et un fond qui les supportent. A l'inverse, les bâtiments de Frank Lloyd Wright dessineraient une trame sans distinction de figure et de fond, d'où leur caractère dynamique – « *filled with in-and-out motion* »¹⁰⁷ (p227).

Arnheim parle d'un espace positif et d'un espace négatif au sujet de la figure et du fond – « *the influence of these negative spaces, which counterbalance the positive ones like a perceptual antimatter* »¹⁰⁸ (p70). Cette expression traduit bien leurs effets réciproques : l'espace positif se dilate, pousse l'espace négatif qui se rétracte, et se faisant aspire l'espace positif. Dans cette relation, le contour joue un rôle éminemment important puisqu'il constitue le lieu de la bascule. N'appartenant ni à l'un ni à l'autre, il condense les tensions que chacun des deux espaces exerce sur l'autre. Il est important qu'aucun ne

chaise, tente de s'isoler, de s'enlever sur le fond constitué par la totalité des autres objets et retombe dans l'indifférenciation de ce fond, il se dilue dans ce fond. » (Sartre 1976 p44)

¹⁰⁷ « rempli de mouvements intermittents » (Traduction de l'auteure)

¹⁰⁸ « l'influence de ces espaces négatifs, qui contrebalance leurs homologues positifs comme une sorte d'anti-matière perceptive » (Traduction de l'auteure)

prenne totalement le dessus : leur action réciproque donne au système son équilibre et permet que les choses ne flottent pas. Les psychologues parlent de « *contour rivalry* »¹⁰⁹ (p73), Deleuze en observe les effets dans les tableaux de Bacon (cf. E_{1.3.2}), Arnheim les voit partout dans la ville, où les bâtiments et les rues changent de statut au gré des parcours.

*Under what conditions, then, does the street assume figure character ? [...] Only when the street has just the right breadth can it establish itself as a visual object with a vectorial field of its own, which actively resists the forces issuing from the buildings on either side.*¹¹⁰ (pp80-81)

Arnheim remarque une disproportion de taille entre les corps de l'homme et du bâtiment¹¹¹. Cette disproportion implique que le bâtiment ne puisse jamais être perçu dans son entièreté par l'homme, et que la forme du premier évolue au gré des déplacements du second – *one's knowledge derives primarily from what one observes in the course of purposeful locomotion.* »¹¹² (p154) Relevant les deux aspects physique et psychologique de la perception visuelle, Arnheim remarque que tout un mécanisme de l'esprit est nécessaire à faire des

¹⁰⁹ « rivalité périphérique » (Traduction de l'auteure)

¹¹⁰ « Sous quelles conditions la rue assume-t-elle le statut de figure ? [...] La rue doit présenter des dimensions justes pour être reconnue en tant qu'objet visuel possédant son propre champ vectoriel, lequel résistera alors aux forces émanant des bâtiments alentours. » (Traduction de l'auteure)

¹¹¹ « *the disproportion in size between man and his buildings* » (Arnheim 1977 p127)

¹¹² « la connaissance personnelle dérive principalement de ce que chacun observe au cours de déplacements conscients et volontaires. » (Traduction de l'auteure)

images captées une forme. Il appelle « *mental flexibility* »¹¹³ (p118) cette capacité d'imaginer une configuration depuis un autre point de vue que le sien. Du cube posé devant nous, nous ne voyons que trois faces, desquelles nous déduisons les six autres¹¹⁴. Et quand nous retournons le cube et découvrons qu'il s'agit en fait d'un volume irrégulier, notre esprit réorganise instantanément les images enregistrées pour en former une nouvelle. Mais **alors qu'il suffit de tourner le cube sur lui-même pour en dévoiler les faces cachées, il est nécessaire de se mouvoir autour et dans le bâtiment pour s'en représenter la forme. Cette forme est tributaire du parcours et de sa reconstruction mentale par l'individu.**

*When we employed head movements to survey a building, we make it move and thereby give it the quality of an event rather than see it merely as a static object. And since moving the head is more of a physical activity than the mere roving of the eyeballs in the immobile head, scanning by head movement is not simply an extension of static contemplation but makes the viewing of architecture a part of our body's daily activity.*¹¹⁵ (pp129-130)

¹¹³ « flexibilité mentale » (Traduction de l'auteure)

¹¹⁴ Arnheim cite Bachelard pour qui notre rapport au monde se construit à partir de la structure verticale et centrée qui nous caractérise. Nous transposons notre propre schéma régulier, symétrique, ordonné aux choses qui intègrent nos champs d'action et de perception.

¹¹⁵ « Lorsque nous effectuons des mouvements de la tête pour examiner un édifice, nous le faisons bouger avec nous et, ce faisant, lui donnons les qualités d'un évènement plutôt que celles d'un simple objet statique. Les mouvements de tête s'apparentant davantage à une activité physique que la rotation des orbites au sein d'une boîte crânienne immobile, leur mise à contribution dépasse la contemplation

Plus que tout objet que l'on pourrait tenir entre nos mains, **le bâtiment engage une « interaction intense »¹¹⁶ avec le corps**. Cette interaction repose sur la complémentarité entre la mobilité de l'homme et l'immobilité de l'architecture – « *architecture as we know is the stable counterpart to man's mobility* »¹¹⁷ (p148). Elle ne s'arrête pas à l'aspect visuel mais engage tout le corps – « *the particular kinesthetic rhythm produced by the alternation of riser and tread, i.e., the ratio of laborious lifting versus victorious advancing* »¹¹⁸ (p152). Ce rythme « kinesthésique » est lié à un phénomène d'alternance chez Arnheim, que l'on retrouve dans d'autres passages où l'auteur fait allusion au rythme : « *rhythmical alternation between windows and spaces* »¹¹⁹ (p125) ou « *open and closed spaces alternate rhythmically* »¹²⁰ (p227). Mais contrairement à ces exemples où il n'est question que de disposition plastique, l'alternance prend un caractère plus dynamique dans la première citation, en motivant le déplacement par la succession des pas et par l'équilibre des directions verticale et horizontale à travers les volontés de « s'élever » et d'« aller de l'avant ».

statique pour faire de l'observation de l'architecture une part intégrante des activités quotidiennes du corps. » (Traduction de l'auteure)

¹¹⁶ (Traduction de l'auteure) de « *intense interaction* » (Arnheim 1977 p148).

¹¹⁷ « l'architecture telle que nous la connaissons est le contrepoint stable à la motricité humaine » (Traduction de l'auteure)

¹¹⁸ « le rythme kinesthésique particulier de l'alternance des pas, le ratio entre la difficulté de s'élever et la victoire d'aller de l'avant » (Traduction de l'auteure)

¹¹⁹ « l'alternance rythmique des fenêtres et des intervalles » (Traduction de l'auteure)

¹²⁰ « les espaces ouverts et fermés alternent rythmiquement » (Traduction de l'auteure)

< le lieu et le parcours >

Norberg-Schulz commence par étudier l'espace existentiel, où l'espace architectural prendrait ses racines. L'espace existentiel comprend les deux aspects de l'abstrait et du concret. L'abstrait est une image géométrique déduite des interactions entre soi et toute chose qui intègre l'environnement propre. Le concret est ce qui va activer cette image. Le lieu et le parcours (*place* et *path*) sont deux éléments majeurs de l'espace existentiel. On pourrait encore les traduire par "où être" et "où aller", comment se situer au monde et comment s'y déplacer. Le lieu est plus lié à la verticale et le parcours à l'horizontale. Norberg-Schulz passe en revue plusieurs civilisations archaïques pour montrer comment la constitution des premières villes s'appuie sur ces deux éléments (cf. E_{1.3.1}: les premières villes comme symbolisation de la relation de l'homme au monde chez Leroi-Gourhan). Il cite également les mots de l'architecte Aldo van Eyck (p33) : « *Man is both center bound and horizon bound.* »¹²¹

L'homme centre son monde autour de lui. Il le construit à partir des directions suivies spontanément par son corps. De l'enfance à l'âge adulte, il prend conscience d'appartenir à un réseau polycentrique. Car il n'est pas l'unique centre. Plusieurs centres coexistent autour de lui mais ne possèdent pas la même attraction. Chacun s'associe à un lieu

¹²¹ « L'homme est simultanément lié à un centre et à un horizon. » (Traduction de l'auteure)

physique où une action a eu... lieu – « Rien n'aura lieu que le lieu » dit Mallarmé dans son *Coups de dés* (1897). Ces centres, ou lieux, sont appelés « *places* » par Norberg-Schulz. Ils sont reliés entre eux par des parcours – « *path* », qui traversent plusieurs centres dont un seul se déplace : l'homme. Le parcours est toujours continu, peu importe le nombre de lieux traversés. Ces lieux sont les événements qui adviennent sur le parcours, et qui créent une tension entre les points de départ et d'arrivée, le connu et l'inconnu. Ils constituent la réalité du parcours, bien que l'on accorde souvent plus d'importance aux deux extrêmes (selon une remarque de Kevin Lynch (*The Image of the City* 1960) reprise par Norberg-Schulz).

Aujourd'hui, les villes sont déjà construites. Nous arrivons au monde dans des villes qui nous précèdent. Mais en les habitant et en les parcourant, chacun reconstruit sa propre ville. Aussi, l'homme a besoin de lieux signifiants et de parcours menant facilement entre eux, autrement dit, il a besoin de conceptualiser son environnement en une image mentale. La réalité bâtie ne doit former un système ni trop simple, ni trop complexe. Trop simple, l'homme s'ennuie, trop complexe, l'homme se perd. L'activité physique d'aller à travers la ville doit être stimulatrice d'une activité intellectuelle basé sur la construction d'un schéma mental inconscient, qui ne soit pas une copie littérale du réel. Pour ce faire, il est nécessaire que les choses soient fixes. **L'homme est le seul qui bouge, les alentours sont fixes et reliés par lui. C'est lui qui active le champ de l'horizon, et non le contexte bâti. La mobilité de l'homme ne nécessite pas la mobilité de son**

environnement. Au contraire, l'homme bouge d'autant mieux que son environnement est stable¹²².

Norberg-Schulz représente le parcours par une ligne ondulée et ponctuée de petits cercles indiquant la localisation des lieux. Les ondulations peuvent prendre toutes sortes de formes, selon la manière du mouvement nécessaire à rallier les extrémités. Elles définissent notre façon d'être au monde et concernent de près la problématique du « rythme et de la mesure »¹²³. Peu importe qu'il soit une marche, une course ou une danse, le mouvement constitue une façon de prendre possession de son environnement. Il est « incessant et continu, mais possède un rythme et une forme. »¹²⁴ Ce passage (un paragraphe de 22 lignes) est le seul qui aborde directement la notion de rythme au sein de l'ouvrage. L'auteur y remarque que **le rythme n'est pas que dans les déplacements de l'homme. Il est en lui, dans des sensations de faim et de soif. Il est autour de lui, dans le défilement des saisons notamment. Norberg-Schulz n'ira pas plus loin : du rythme comme du mouvement, les deux fondent notre manière d'habiter le monde.** Mais sa définition de l'espace architectural en tension entre les deux éléments du lieu et du parcours, inspirés de la morpho-motricité de l'homme, n'en parle pas moins de rythme.

¹²² Le scénographe Adolphe Appia (1921) distingue les « formes inanimées » et les « formes corporelles » dont l'emport sur les premières crée un « espace vivant ». L'espace devient « vivant » dans la force de résistance qu'oppose son environnement à l'homme. C'est ainsi que le sol lance le pas.

¹²³ « *pace and rhythm* » dans le texte de Norberg-Schulz (p35).

¹²⁴ « *This movement is incessant and continuous, but it has rhythm and form.* » dans le texte de Norberg-Schulz (p35).

< contre-mouvement >

Dans *Experiencing architecture* [1959], Rasmussen dissocie nettement la perception visuelle d'une perception prenant tout le corps. Il relève à juste titre le caractère limité de la première qui ne pourrait prétendre à une compréhension totale, et rythmique, de l'objet sur lequel elle porte – « *the entire concept and rhythm of a specific era* »¹²⁵. Concernant l'architecture, il est nécessaire d'habiter entre ses murs, de se sentir dirigé d'une pièce à l'autre, de se sensibiliser à ses textures, ou encore de refaire une expérience qui sera différente à chaque fois¹²⁶, et où aucune vue ne prévaut¹²⁷. Cela étant, l'auteur remarque que voir n'est pas une activité passive. Recoller les morceaux et en dégager un tout signifiant demande un effort cérébral. Comment faire de bribes éparses un tout qui n'en renie aucune ? Rasmussen parle de deux façons d'aborder la chose. La première consiste à focaliser sur les morceaux et à s'adonner à un jeu de construction, tel un puzzle. Cette option n'est pas la bonne (il prend l'exemple du mot que l'on n'épelle pas lettre à lettre avant de capter l'idée qui s'en dégage). La seconde consiste à inverser le focus et à considérer ce qu'il y a entre les morceaux, un lien matériel parfois, du vide le plus souvent. Cette option est la bonne puisqu'elle considère la « réalité » de l'action (p46). Elle

¹²⁵ « la totalité de l'esprit et du rythme des lieux » (Traduction de l'auteure)

¹²⁶ « *It is not enough to see architecture ; you must experience it.* » (p33) / « Il ne suffit pas de voir l'architecture ; il faut l'expérimenter. » (Traduction de l'auteure)

¹²⁷ « *Nowhere do you stop and say : 'It should be seen from here.'* » (p40) / « Il n'est pas un endroit où vous vous arrêtez pour déclarer : 'ça devrait être vu d'ici.' » (Traduction de l'auteure)

exige toutefois un changement important du mode de perception, tel que l'illustre le vase de Rubin. Entre le vase et les visages, Rasmussen relève un troisième élément à observer : la limite qui les sépare – « *the line which forms the boundary between black and white* »¹²⁸ (p102). Cette limite n'appartient ni à l'un ni à l'autre, mais aux deux à la fois. Elle est le lieu où s'opèrent la transformation. C'est elle que doit considérer l'architecte, elle qu'il doit retracer pour rendre visible le changement.

*The rhythmic alternation of strikingly concave and convex forms produces an effect of order and harmony. There is a fitting interval between the contrasting shapes so that the eye can get its fill of the one before passing on the counter-movement of the next.*¹²⁹ (p57)

Rasmussen parle d'une alternance entre deux phénomènes opposés par leur forme : des bosses et des creux. Le fait que l'un succède à l'autre donne à l'agencement son caractère rythmique. Mais le plus intéressant vient ensuite, quand Rasmussen relève qu'**un intervalle sépare chaque bosse et chaque creux, cet intervalle rendant possible la transition entre eux. Comme avec le vase et les deux visages, un effort**

¹²⁸ « la ligne qui marque la frontière entre le noir et le blanc » (Traduction de l'auteure)

¹²⁹ « L'alternance rythmique de formes qui apparaissent clairement comme concaves ou convexes produit un effet d'ordre et d'harmonie. L'ajustement d'un intervalle entre ces figures opposées permet en outre à l'œil de s'imprégner du premier avant de passer au contre-mouvement du suivant. » (Traduction de l'auteure)

est nécessaire pour passer de l'un à l'autre. Les deux mutuellement exclusifs ne peuvent être perçus en même temps. Rasmussen remarque qu'une telle composition demande une perception active. Plus, il parle de contre-mouvement. Ce contre-mouvement est celui que l'œil projette dans la forme observée. Si le rythme agit dans l'alternance régulière, il pousse également au dépassement de ses ruptures.

Rasmussen recentre plus loin sa définition du rythme sur les variations autour de la régularité¹³⁰. Se référant à une illustration où des oiseaux sont posés sur quatre câbles superposés (fig. E17), il voit le rythme dans la combinaison de la vie et de la géométrie – « *within the rectilinear pattern the continuous flashing and fluttering of the birds* »¹³¹ (p127). Les câbles découpent entre eux trois portions égales, les oiseaux se dispersent en différentes postures dont on devine les mouvements passés et à venir. La variation autour du thème se manifeste encore dans la disposition des ouvertures de la chapelle de Ronchamp (Le Corbusier 1955). Où Rasmussen décrit le rythme à travers la distribution aléatoire des éléments, une configuration rare en architecture qui privilégie souvent le plus simple schéma : *vide-plein-vide-plein-vide-etc.*

¹³⁰ « *subtle variation within strict regularity* » dans le texte de Rasmussen (p127).

¹³¹ « au sein de la configuration orthogonale, la dispersion libre des oiseaux »
(Traduction de l'auteure)

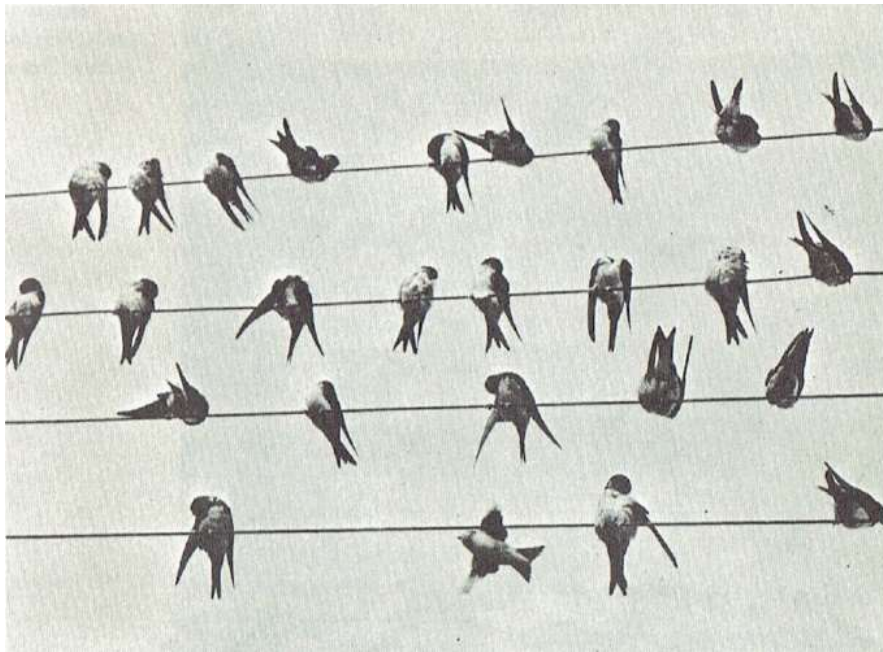


fig. E₁₇

*The rhythm one, two, one, two, will never become obsolete.*¹³² (p130)

Cette régularité n'existe pas dans la nature mais seulement dans les artefacts. Rasmussen l'observe dans les façades respectivement « répétitives » et « monotones »¹³³ du palais Quirinal à Rome (1583) et du Rockefeller Center à New York (1939). A quoi tient la valeur rythmique d'un agencement si pauvre ? Rasmussen déplace le focus de l'objet isolé à l'objet contextualisé. Le palais Quirinal et le Rockefeller Center participent à la construction d'un cosmos dans le chaos de la colline romaine et du tumulte new-yorkais : un ordre, une respiration qui contrebalance le désordre alentour. Un ordre qui n'en est plus vraiment un puisqu'il entre en conflit avec tout ce qu'il jouxte, et qui pourrait même être appelé "désordre" si un ordre supérieur venait à se former autour.

Embrayant sur la musique et la danse, Rasmussen remarque le besoin de répéter dans ces arts où le mouvement physique est impliqué. Pour aider le mouvement, rien de tels que des impulsions courts et régulièrement espacés. Où le muscle trouve un repos entre deux efforts pour mieux repartir. Rasmussen souligne qu'une telle mécanique permet de ne pas tout recommencer chaque fois : le changement se fait "naturellement" quand il emmagasine, dans ses arrêts, l'énergie

¹³² « Le rythme de type un-deux-un-deux ne sera jamais obsolète. » (Traduction de l'auteure)

¹³³ « *continuous repetition* » et « *great monotony* » dans le texte de Rasmussen (p130).

nécessaire à continuer. Musique et danse ont le mouvement en elles : les sons s'enchaînent comme les corps s'activent. Mais qu'en est-il du mouvement en architecture ? **L'architecture, souligne Rasmussen, demande du temps et du mouvement pour être découverte. A ce mouvement physique s'ajoute un mouvement cérébral, entre la captation d'une image par les yeux et sa mise en forme par l'esprit. L'architecture demanderait en outre un effort psychologique plus grand que les autres disciplines, puisqu'elle implique de faire sien le mouvement de l'objet.**

< < 1.5.3 L'espace physique

Le bâtiment n'est pas un objet que l'on manipule. Il est illusoire de le considérer comme une entité autonome, à l'instar d'une peinture ou d'une sculpture. **Non, le bâtiment ne bouge pas entre les mains de l'homme, c'est l'homme qui bouge entre ses murs. Aussi, on peut attribuer à l'architecture une qualité dynamique, mais il faut préciser que celle-ci relève de l'homme. Un homme dont les dispositions physique et mentale vont modifier son expérience du bâtiment – l'allure à laquelle il marche, le niveau auquel il maintient son regard, la mémoire qu'il convoque. Comment l'homme intègre-t-il l'architecture à son existence quotidienne ? Comment s'opère le « *perceptual***

continuum »¹³⁴ décrit par Arnheim (1977 p127) malgré la rupture d'échelle ?

< l'axe vertical >

Dans la relation de l'homme au monde, **une direction prime : l'axe vertical qui tient droit des pieds à la tête, du sol au plafond, de la terre au ciel. Plante qui pousse ou homme qui marche, tous viennent au monde dans un acte d'élévation.** Cet acte est tributaire d'un certain effort puisqu'il défie la pesanteur.

*To come into existence means to detach oneself from the earth, be it by the organic growth of plants or the upward thrust of mountains or by their human equivalent, building. In daily visual experience, a thing or creature shows it by raising above the ground, and a vertical axis is a particularly characteristic aspect of its shape.*¹³⁵ (p34-35)

Un référent universel, la notion de verticalité n'en est pas moins relative. Arnheim remarque que tout ce qui nous apparaît vertical n'en converge pas moins en un centre (le noyau terrestre). Question de point de vue, le nôtre est collé à la surface de la terre. **A ceci s'ajoute la notion de gravité. Si haut et bas suivent la même direction, le ressenti**

¹³⁴ « continuum perceptif » (Traduction de l'auteure)

¹³⁵ « Venir au monde implique de se détacher de la surface terrestre, qu'il s'agisse de la croissance d'une plante, de l'ascension d'une montagne ou de leur équivalent humain : l'édifice. On l'observe dans l'expérience visuelle quotidienne à travers l'élévation des objets et des créatures au-dessus du sol. L'axe vertical en est une caractéristique majeure. » (Traduction de l'auteure)

physique diffère du tout au tout. Monter constitue un effort contre notre poids, un combat contre la gravité. Descendre s'éprouve au contraire comme un retour à la zone confort. Ces états de fait déterminent notre façon de percevoir et de construire le monde. Arnheim remarque ainsi que la matière se fait de plus en plus abondante à mesure que l'on se rapproche du sol. A sa surface, la ville se fait plus compacte, pour laisser plus d'espace au fur et à mesure qu'elle s'élève. Un article qu'il publie en 1998 (*Building as Thoughtful Vision*) relève en outre que la dimension gravitaire est la principale avec laquelle l'architecte travaille.

*The human animal is relatively small and confined to the ground, and since his locomotion is accordingly slow, he builds for himself environments in which the local distances are small.*¹³⁶
(p125)

Après le vertical, l'horizontal constitue le second axe anthropologique majeur, parce que le seul qu'il soit possible de suivre sans subir la gravitation. **Arnheim définit ainsi le plan vertical comme celui de la vision et le plan horizontal comme celui de l'action de l'homme** – il cite à ce sujet les mots de Norberg-Schulz (1971) : « *man's concrete world of action* »¹³⁷ (p33). Il se réfère également au psychologue Joseph

¹³⁶ L'animal humain est relativement petit et proche du sol, et son mode de déplacement lent. D'où le fait qu'il se construise des environnements au sein desquels les distances sont faibles. » (Traduction de l'auteure)

¹³⁷ « l'environnement concret de l'action humaine » (Traduction de l'auteure)

Church à propos de « la différence entre un espace donné comme champ de déplacement et un espace présenté visuellement, comme contenant d'objets autres que lui-même. »¹³⁸ (p154) **Différentes, les perceptions visuelles et motrices n'en sont pas moins interreliées dans l'expérience du quotidien. Les yeux conduisent le véhicule corporel en balisant les possibles et en focalisant la cible. Ils participent à la conscience du mouvement en enregistrant le défilement des éléments au sein du champ de vision.**

Haut et bas, gauche et droite, devant et derrière structurent une relation simple et directe entre l'homme et son milieu. Arnheim prend l'exemple d'une tour dépassant du paysage urbain, point de repère pour l'étranger qui s'y dirige à travers ce qu'il estime une ligne droite, sans se laisser affecter par la structure complexe qu'il va traverser. Autrement dit, il va *réduire* son expérience par un raccourci mental : l'unité avant la diversité, le plat avant le volume, le régulier avant l'irrégulier, le rectiligne avant le dévié, *etc.* Et parfois, lorsqu'il n'identifie plus aucun repère, l'individu se perd. Il ne se sent plus appartenir à un système qu'il considère complet sans lui. **L'expérience de la ville se construit ainsi sur un réseau de points signifiants pour l'individu. Parmi ces points, un seul est en mouvement : l'individu lui-même. Plus la ville forme un tout ordonné, plus facilement elle est incorporée, et plus son expérience tend à l'universalité. A l'inverse, plus**

¹³⁸ (Traduction de l'auteure) de « *on the difference between space given as a field of locomotion and space given visually or as a container for objects other than oneself.* »

sa structure est complexe, plus l'image que s'en font les individus variera au gré des parcours. Et si l'ordre le plus simple satisfait le mode de fonctionnement humain, aller contre sa nature peut parfois la stimuler¹³⁹.

< l'environnement concret de l'action >

Les directions haut-bas, devant-derrrière et gauche-droite sont relatives à notre morphologie. Haut et bas sont liés à notre station verticale, devant-derrrière et gauche-droite à notre dynamique horizontale. Devant et derrrière correspondent à notre asymétrie sensitive : la majorité des organes de perception sont mono-orientés et le principal, visuel, va vers l'avant. Gauche et droite correspondent à la division symétrique du corps, et notamment de ses membres principaux : les deux jambes qui permettent notre inscription spatio-temporelle par la marche, les deux bras et les deux mains qui permettent la fabrication

¹³⁹ La fonction oblique de Claude Parent et Paul Virilio (1964) s'oppose à la dominance de la verticale et de l'horizontale – « la fin de la verticale comme axe d'élévation, la fin de l'horizontale comme plan permanent, ceci au bénéfice de l'axe oblique et du plan incliné » (Virilio 1966). On pourrait croire ici à une négation du corps, tout au contraire, il s'agit de le stimuler (fig. E18). L'inclinaison du plan de sol inscrit un rapport inédit entre le corps et son support : l'instabilité exacerbe la sensation de ce sur quoi les pieds reposent. Le déplacement est plus libre, en même temps que la sensation de porter sa propre charge se fait plus forte. Rejeter les directions naturelles du corps pour l'obliger à des postures qui ne lui sont pas familières, c'est engager un rapport actif à l'espace, pour une pleine prise de conscience du corps et de son contexte. Virilio approfondira par ailleurs le basculement opéré par la fonction oblique entre l'espace homogène de la géométrie antique et un espace contemporain hétérogène, où priment l'accident et la division. La fonction oblique refuse l'opposition pour penser la liaison à travers des notions telles que le polycentrisme et le continuum.

d'objets. Norberg-Schulz donne ainsi à la verticale une fonction d'enracinement dans le sol. A l'inverse, il décrit l'horizontal comme le lieu d'une action libre – « *the horizontal directions represent man's concret world of action.* »¹⁴⁰ (p21) Une importante différence est que la verticale est unidirectionnelle – notre corps piqué entre la terre et le ciel, où l'horizontale est multidirectionnelle – notre corps qui se déplace où bon lui semble, en l'absence d'obstacle. L'architecte et moine bénédictin Hans van der Laan oppose de la même manière une verticale mono-orientée du fait de la pesanteur et une horizontale non orientée, ou multi-orientée, en l'absence de toute contrainte. Cette liberté est toutefois cadrée par des éléments physiques, architecturaux principalement. L'architecture oriente l'espace anthropologique.

L'espace architectural correspond à la concrétisation de l'espace existentiel décrit plus tôt par Norberg-Schulz comme une *contre-forme* à la forme originaire. Les notions de « lieu » et de « parcours » (« *place* » et « *path* ») assurent le passage entre les deux espaces. Le lieu est celui de l'identification et de l'action potentielle de l'homme. Norberg-Schulz insiste sur la *possibilité* d'action, et non sa nécessité. Le lieu architectural peut tenir du symbolique. Il n'est pas forcément lié à une occupation ou à une fonction. Il peut être reconnu collectivement comme fédérateur. Il peut constituer une pause dans l'horizon d'action. Il peut-être un centre géométrique, ou un simple repère visuel. Il peut... endosser de nombreux rôles, probablement la raison pour laquelle on

¹⁴⁰ « les directions horizontales correspondent à l'environnement concret de l'action humaine » (Traduction de l'auteure)

le retrouve dans toutes les civilisations. Il s'associe souvent au sacré, l'église et son clocher constitue l'exemple le plus fréquent de ce que peut être le lieu à l'échelle de la ville. Mais Norberg-Schulz précise qu'il en existe beaucoup d'autres acceptions.

Le parcours ne nécessite pas forcément une action concrète (bien qu'il ait été décrit plus tôt comme le mouvement entre deux lieux). Norberg-Schulz explique qu'il peut constituer une liaison symbolique, une direction suggérée mais pas toujours pratiquée. Le parcours s'inscrit entre l'horizontalité de l'axe et la verticalité des points traversés. Selon sa forme, il tendra plus au statique (cas d'un parcours circulaire) ou au dynamique (cas d'un parcours rectiligne). **La tension entre centralité et axialité constitue la base de toute architecture selon Norberg-Schulz, quelle que soit son époque. Cette tension tient le bâtiment en un tout. Comme l'association de forces complémentaires engage de l'espace, la réunion d'opposés anime la dialectique du lieu et du parcours** (départ et arrivée, ouverture et fermeture, centrifuge et centripète). Il est intéressant de remarquer que le tout ne procède pas de l'équilibre ou de la fixité, mais au contraire d'une énergie contenue et prête à exploser.

Norberg-Schulz relève trois types d'organisation urbaine (p78) : linéaire, circulaire et aléatoire. Ces trois types sont observables depuis les civilisations archaïques jusqu'à la ville contemporaine, dont la complexité implique leur entremêlement. Une problématique principale de la ville contemporaine est celle de la rue. Liée hier à

l'échelle humaine et à son développement, la rue est aujourd'hui hors d'échelle et vouée au trafic automobile. Et surtout, elle est standardisée. Norberg-Schulz admet qu'une certaine uniformité soit nécessaire à son identité. Mais cette uniformité ne doit pas être uniformisation. Norberg-Schulz parle alors de variation autour du thème, qu'il observe dans le schéma commun aux maisons appartenant à une même rue, et que chacune adapte dans le détail (p83). Où interviennent les notions de continuité comme permanence dans la série, et de discontinuité comme rupture dans la série. Ce type de variation n'existe plus dans une ville moderne fracturée par les grands tracés. A l'inverse, **Norberg-Schulz plaide pour une architecture humaine. Comment une architecture devient-elle humaine ? En affirmant son identité tout en permettant que des individus différents y trouvent la leur. Ce qui requiert une « unité dans la pluralité »¹⁴¹ (p114), que Norberg-Schulz associe à l'accueil d'un mouvement libre au sein du stable et du structuré, dans le prolongement de l'espace existentiel de l'individu.**

< autour de la vie >

Rasmussen parle d'un « sens du rythme »¹⁴² propre aux différentes cultures et époques. Ce rythme donne le sentiment d'appartenance à

¹⁴¹ « *unity in plurality* » dans le texte de Norberg-Schulz (p114).

¹⁴² « *People who live in the same country at the same time often have the same sense of rhythm.* » Rasmussen (p135) / « Les individus vivant dans le même pays à la même époque partagent souvent le même sens du rythme. » (Traduction de l'auteure)

une communauté, participe au fait que l'on se sente ici à sa place et ici un étranger. Il relève notamment de l'attitude corporelle et de la présence à l'espace – « *They move in the same way, they receive pleasure from the same experiences.* »¹⁴³ (p135) Un changement de paradigme aurait marqué le 20^e siècle, avec la popularisation de la notion de *flow*. Plus qu'un effet de l'accélération des sociétés modernes, il s'agirait d'une autre manière d'être au monde, qui touche jusqu'à la manière de nager. Rasmussen prend l'exemple du crawl, dont la continuité et l'asymétrie s'opposent au découpage et à la symétrie de la brasse. L'auteur note toutefois que le premier n'est pas une invention récente puisqu'il est emprunté à un ancien peuple d'Océanie : la fluidité du crawl serait antérieure à la mesure de la brasse. On remarquera également que si elle n'y est pas instantanée, la symétrie n'en imprègne pas moins le crawl, le mouvement suivant pour équilibrer le précédent, et ainsi de suite.

A chaque époque, son rythme. Rasmussen cite le mouvement ascendant des grandes cathédrales gothiques, l'équilibre des figures géométriques au sein des églises renaissantes, ou encore la tension de la courbe baroque. Il mentionne également le néo-classicisme pour ses emprunts au style renaissant et son échec à en reproduire les liaisons organiques. C'est là que Rasmussen fait la distinction entre le rythme

¹⁴³ « Ils bougent de la même façon, prennent plaisir dans les mêmes expériences. »
(Traduction de l'auteure)

« libre » et « naturel » d'une part, et le rythme « métrique » et « cérémoniel »¹⁴⁴ d'autre part.

*The inflexible rhythm, the measured beat, had spread to buildings where it was anything but natural. But about 1800 people began to realize something was wrong and architects worked out new forms with a rhythm different from that of official architecture – a rhythm which might be called a 'natural' one. They designed asymmetrical buildings [...]*¹⁴⁵ (p145)

Selon les cultures et les époques, le rythme « libre » et le rythme « métrique » entretiendront différents rapports : de l'exclusion mutuelle à la complémentarité. Dans les cultures archaïques, ils s'associent respectivement à deux moments distincts : le premier dans le flux des déplacements quotidiens – « *flowing motions* »¹⁴⁶ (p145), le second dans les pratiques artistiques – « *angular and abrupt* », « *austere and asymmetrical* »¹⁴⁷ (p145). Au cours de ces pratiques, il s'opère comme un raidissement du *flow* naturel. Rasmussen appelle « cérémoniel » ce par quoi le rythme devient cet acte conscient et volontaire, capable de rassembler les membres de la communauté. Son

¹⁴⁴ « *one that is free, the other metrical ; one natural, the other ceremonial* » dans le texte de Rasmussen (p145).

¹⁴⁵ « Le rythme inflexible et le battement de la mesure se sont étendus aux édifices où ils étaient tout sauf naturels. Mais vers 1800, les gens ont réalisé que quelque chose n'était pas juste, et les architectes ont commencé à imaginer de nouvelles formes, dont le rythme différait de celui de l'architecture officielle – et que l'on pourrait qualifier de 'naturel'. Ils ont dessiné des bâtiments asymétriques [...] » (Traduction de l'auteure)

¹⁴⁶ « mouvements fluides » (Traduction de l'auteure)

¹⁴⁷ « angulaires et rigides », « austères et asymétriques » (Traduction de l'auteure)

aspect fédérateur requiert l'élimination de tout superflu, pour un retour au plus simple et au plus neutre.

Rasmussen considère le haut potentiel rythmique de la répétition de formes simples. Parce que le rythme n'est pas dans l'objet mais dans celui qui en use. Or, l'homme use le mieux de ces formes simples et répétitives, entre lesquelles il se meut librement. Ce qui n'empêche pas l'emploi de courbes et d'obliques, si celles-ci ont trait au mouvement de l'homme. Rasmussen apprécie ainsi le travail d'Alvar Aalto, dont l'aspect organique pourrait s'apparenter à une imitation des formes de la nature. Ce n'est pas ce que pense l'auteur, qui oppose le rythme « naturel » du Pavillon Finlandais (Aalto 1939) – « *His buildings are formed around the life to be lived in them* »¹⁴⁸ (p152), au rythme « géométrique » du magasin Morris de Frank Lloyd Wright (1948) – « *no natural rhythm flowing through them* »¹⁴⁹ (p150). Les lignes fluides du second, qu'on dirait organiques, seraient en fait le résultat de tracés précis. Wright échoue à produire un rythme naturel parce qu'il copie littéralement un modèle : les verreries exposées au sein du magasin. Aussi, **deux bâtiments aux apparences similaires pourront entretenir un rapport au rythme très différent, selon qu'ils aient été conçus dans le respect d'une convention ou dans la pensée du mouvement**¹⁵⁰. A New-

¹⁴⁸ « Ses bâtiments se forment autour de la vie qui s'y développera » (Traduction de l'auteure)

¹⁴⁹ « aucun rythme naturel ne fluctue en eux » (Traduction de l'auteure)

¹⁵⁰ « *The design of buildings, which must be stationary, should be based on the movement that will flow through them.* » (p150) / « La création d'édifices, qui ne pourront être que statiques, doit se baser sur le mouvement qui les traversera. » (Traduction de l'auteure)

York, les deux versions du rythme s'observent sur quatre roues. Rasmussen décrit le défilement des avenues lors d'une virée à Manhattan. Au volant de sa voiture, il compte les arrêts à chaque feu rouge, et les avenues de la grille – ce qu'il nomme « *measured beat* »¹⁵¹ (p147). En dehors de l'île, les autoroutes ne présentent pas d'intersection mais des échangeurs, où le flux des voitures ne s'interrompt jamais – ce qu'il nomme « *flowing rhythm* » (p147). Rasmussen réunit les deux opposés de « *beat* » et de « *flow* » (“mesure” et “flux”) au sein de son expérience new-yorkaise. Et les quatre roues de l'automobile n'empêchent pas qu'il en sente les effets comme le sang couler dans ses veines.

¹⁵¹ « le battement de la mesure » (Traduction de l'auteure)

Critiquer 1.6 >>>

Critiquer l'ordre établi. Il est incontestable que la proportion ait occupé une place importante, si pas la plus importante, dans l'histoire de l'architecture. Après avoir côtoyé le divin durant l'Antiquité, puis témoigné d'un nouveau savoir scientifique durant la Renaissance, la proportion refait surface au cours du siècle dernier, notamment sous la plume de Georges Jouven (1951), André Lurçat (1955) ou Louis Meunié (1968). Comment expliquer ce retour à une vision passée de la discipline, alors même que la religion ne contrôle plus la société, et que les découvertes scientifiques ont bouleversé les acquis ? Par besoin d'un retour à l'ordre suite aux mouvements modernes et d'avant-garde ? Peut-être. En résulte, dans tous les cas, une conception bien spécifique du rythme, proche des notions de Symétrie et de tracés régulateurs. Mais cette Symétrie n'est pas la symétrie comme on l'entend aujourd'hui. De même, ces tracés ne sont pas aussi statiques qu'ils paraissent, comme le démontrera Moisseï Guinzbourg (*Le rythme en architecture* 1923). La vision classique, sous ses apparences de fixité, anticiperait la dynamique du rythme.

< < 1.6.1 La double étymologie

Parmi les ratios les plus utilisés en architecture, le plus répandu (ou prétendu tel) est le nombre d'or¹⁵², très répandu durant l'Antiquité et remis au goût du jour durant le 20^e siècle par le poète, mathématicien, historien, avocat, *etc.* Matila Ghyka. Après s'être intéressé à l'utilisation du nombre d'or à travers les âges (*Le nombre d'or* 1931), Ghyka publie un ouvrage consacré spécifiquement à la problématique du rythme (*Essai sur le rythme* 1938) avec cette question : est-il correct d'employer le mot *rythme* au sujet des dénommés "arts de l'espace" ? Usant de propos complexes tout en va-et-vient et en contradictions, ainsi que de « vérités » établies sans plus d'argumentation scientifique, il n'en dresse pas moins un portrait du rythme bien plus riche que la simple formule mathématique. Ghyka pose ainsi une distinction entre rythme et proportion : le rythme successif et discontinu et la proportion instantanée et continue, le rythme musical et la proportion architecturale. Distinction qu'il établit (sans la fonder véritablement) à partir de ce qu'il considère comme une double étymologie, celle qui lierait rythme et nombre, *rhuthmos* et *arithmos*.

¹⁵² Le nombre d'or est celui par lequel un segment est divisé en deux segments inégaux, le rapport du plus petit au plus grand équivalent le rapport du plus grand à leur somme. Il peut se développer à l'infini et se représenter en une suite de rectangles ou en une spirale. Irrationnel, il équivaut à $(1+\sqrt{5})/2$ (environ 1.618), équivalent à la division de deux nombres successifs de la suite de Fibonacci : 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etc. Plus les nombres sont élevés, plus leur quotient se rapproche de la valeur exacte du nombre d'or.

< aussi bien Nombre que Rythme >

Ghyka part du constat que le rythme est « un mot emprunté aux 'arts de la durée' » (p9). Parmi ces arts, la musique est celui dont l'influence est la plus grande puisqu'il se situe au fondement des mathématiques et de la philosophie grecque. Aussi, les analogies à la musique sont récurrentes pour penser les autres domaines du savoir et de l'art, dont les arts plastiques. **Tout est histoire de proportions. Le rythme** notamment, que Ghyka décèle dans le *Timée* de Platon à travers les « correspondances morphologiques et rythmiques entre le corps de l'homme et l'Univers » (p19). Ces proportions sont encore définies à travers la *symétrie dynamique* de Pythagore. La symétrie qui, à l'époque, possède un sens tout différent de celui qu'on lui prête aujourd'hui (soit la réplication en miroir autour d'un point ou axe central), puisqu'elle désigne alors un « Agencement harmonieux, symphonique de surfaces reliées entre elles par une proportion caractéristique ou un enchaînement de proportions dérivées d'un même thème. » (p11) Et si cette symétrie est qualifiée de dynamique, c'est que les proportions sur lesquelles elle s'appuie sont irrationnelles. Elle use effectivement de nombres entiers, mais sous des rapports incommensurables, que Platon appelle paradoxalement « commensurables en puissance », et Vitruve « géométriques » (p16). Plutôt que de rythme, ce dernier traite d'eurythmie et de *symmetria*, les trois mots quasisynonymes « pour désigner un enchaînement de proportions 'réussi' » (p9). Une simple ligne ne peut les représenter, ce que peut en revanche une surface, ou une série de surfaces imbriquées

dont les rapports longueur-largeur sont égaux (autrement appelées des rectangles d'or). L'enchaînement de ces surfaces engage le mouvement, l'incommensurable introduit une certaine tension dans l'œuvre. **Vitruve (cité par Ghyka p14), exprime clairement les liens directs entre harmonie musicale, morphologie humaine et proportion architecturale à travers les rapports de symétrie.**

La symétrie consiste en l'accord de mesure entre les divers éléments de l'œuvre, comme entre ces éléments séparés et l'ensemble... Comme dans le corps humain... elle découle de la proportion – celle que les Grecs appellent 'analogia' – consonance entre chaque partie et le tout... Cette symétrie est réglée par le module, l'étalon de commune mesure (pour l'œuvre considérée), ce que les Grecs appellent le *Nombre*... Lorsque chaque partie importante de l'édifice est en plus convenablement proportionnée de par l'accord entre la hauteur et la largeur, entre la largeur et la profondeur, et que toutes ces parties ont aussi leur place dans la symétrie totale de l'édifice, nous obtenons l'eurythmie.

Les codes de la symétrie dynamique restent le secret des gens du métier durant l'Antiquité. Seul Vitruve les divulgue, mais dans un langage incompréhensible pour les profanes. C'est à partir de la Renaissance qu'ils sont diffusés largement, principalement dans les traités d'Alberti, où ils apparaissent sous les termes de *commodulatio* ou de *concinnitas*. Très appréciées durant cette époque, les

mathématiques perdent de leur intérêt vers la fin du siècle des lumières, qui verra deux grandes ruptures :

- la séparation sémantique du Rythme et du Nombre ;
- la perte du sens premier de *symmetria*.

Premier point, Ghyka explique que, dans l'Antiquité, « le mot [*rhuthmos*] signifiait aussi bien Nombre que Rythme. » (p10) Point intéressant, cette affirmation est mise en parallèle au fait que cette même période ait été la plus pertinente dans son approche de l'Esthétique (cf. E_{1.3.1} : rythme et esthétique fondamentalement liés selon Maldiney). Si Ghyka se place ici en désaccord avec la position de la linguistique (cf. E_{1.1.1} : Benveniste, pour qui le rythme est lié au flux dans son étymologie, et n'acquiert un aspect mesuré que par son emploi erroné dans le discours de Platon), il la rejoint ailleurs sur l'étymologie plus ancienne, en dérivant le *rhuthmos* de « je coule » (p80). Cela étant, **Ghyka dédouble à la même page la racine étymologique en deux termes, *rhuthmos* et *arithmos*, traduits aujourd'hui par rythme et nombre, et dont la signification aurait été très proche selon lui, à la seule différence que :**

- ***rhuthmos* parle d'une « suite de nombre » (p80) ou « coulée dénombrable » (p164), et des « relations de 'cadence' discernables entre les éléments de la suite » (p80) ;**
- ***arithmos* parle d'un « nombre isolé » (p80), et du rapport mesuré qu'il implique en tant que quotient de deux autres.**

Le rapprochement sémantique des deux termes par la simple accointance d'une orthographe ancienne doit être soumis à critique. Meschonnic parle ainsi de la lecture « superficielle et fictive » de Ghyka,

lecture qu'il associe à sa « fascination des nombres » (1974 p9), et qu'il fait remonter à la « spéculation pythagoricienne » (*ibid*). Selon Meschonnic, qui en revient à son propre domaine d'expertise, il existe bien un aspect quantitatif du poème, celui de la métrique, mais il en existe aussi un aspect qualitatif, celui du rythme. Les deux aspects se superposent, s'articulent, voire ne vont pas sans l'autre, mais ne doivent pas être confondus pour autant. La métrique n'est pas qualitative, le rythme n'est pas quantitatif (*cf.* E1.2.1). Or, c'est à une telle confusion qu'invite Ghyka quand il parle de la double étymologie du *rhuthmos* et de *l'arithmos*. Où l'on observe tout le danger de l'étymologie : la ressemblance formelle entre deux mots conduisant à la conclusion de leur parenté conduisant à une inflexion de leur sens, ce processus ne reposant sur aucune vérité scientifique.

La problématique apparaît également chez André Mocquereau, à travers une citation du moine Hucbald (850-930), que le musicologue (et moine lui aussi) reprend dans le cadre d'une étude portant sur le rythme grégorien (*Le nombre musical grégorien, ou Rhythmique grégorienne, théorie et pratique* 1908). Dans cette citation¹⁵³, Hucbald confond rythme et nombre en tant qu'« égalité du chant », le rythme renvoyant à la terminologie grecque et le nombre à la terminologie latine. Un seul phénomène et deux mots pour le désigner, ici dépendant de la culture y faisant référence. Si elle ne s'étend pas plus

¹⁵³ « Cette égalité du chant est appelé *rythme* en grec, et *nombre* en latin : parce que, sans aucun doute, toute mélodie doit être mesurée avec soin à la manière des mètres. [...] » Hucbald, cité et traduit par André Mocquereau, p19 in *Le nombre musical grégorien, ou Rhythmique grégorienne, théorie et pratique* (1908).

sur ce terrain glissant, l'étude de Mocquereau ne se consacre pas moins au rétablissement d'un certain aspect mesuré du rythme à travers le cas particulier de la musique grégorienne. Sa thèse : tout « libre, musical ou oratoire » que soit le rythme grégorien, celui-ci « ne saurait en aucune manière s'affranchir des lois de Rythmique générale qui exigent les divisions recommandées par les écrivains du moyen âge » (p10). Mocquereau entreprend ainsi de mettre en avant les subdivisions que cachent une musique de tradition orale et dont les mouvements de voix pourraient laisser supposer qu'il n'y existe aucun ordre. Et pourtant : les rythmes de la musique grégorienne doivent être battus pour être chantés, Mocquereau l'affirme. Plus loin, dans un chapitre consacré à la différenciation du rythme et de la mesure¹⁵⁴, Mocquereau considère un « organisme complet, parfait, [...] un être doué d'une vie propre et indépendante » et « un membre isolé [...] mort qui attend d'être uni au corps qui lui communiquera la vie » (p119). Ce qui nous renvoie finalement à **la double étymologie proposée par Ghyka qui, si elle ne doit pas être retenue en tant que telle, aura malgré tout le mérite de souligner la différence entre un *arithmos* renvoyant au « nombre isolé », donc figé dans son état, et un *rhuthmos* renvoyant à la « coulée dénombrable », donc articulé entre les idées d'ordre et de fluidité.**

Second point, Ghyka repère une inflexion dans la signification de la symétrie au cours du 18^e siècle, qui remplace son potentiel relationnel

¹⁵⁴ Chapitre X : « Le rythme et la mesure », pp118-123 in *Le nombre musical grégorien* (1908).

et dynamique par un rapport d'égalité fixé autour d'un élément **référence**. De même, l'architecture érudite n'y est plus considérée que pour sa forme : les praticiens s'adonnent alors au collage d'éléments empruntés à des époques antérieures, sans porter intérêt aux rapports mathématiques qui les tenaient. Au mieux, ces rapports sont utilisés pour simplifier la composition, il s'agit alors de rapports simples et sans aucun caractère dynamique. Au pire, aucune logique ne lie plus les éléments entre eux. Alors disparaît toute notion de Symétrie (avec un grand 'S') et, avec elle, de rythme comme dynamique d'enchaînement.

< périodicité perçue >

Ghyka liste plusieurs définitions du rythme, dont celle d'Aristoxène : « Le rythme est une mise en ordre déterminée des temps » (p80) (cf. E_{1.1.1} : l' « ordre dans le mouvement » que Benveniste relevait chez Platon), et celle du poéticien Pius Servien (*Essai sur les rythmes toniques du français*, 1925) :

Le rythme est périodicité perçue. Il agit dans la mesure où pareille périodicité déforme en nous la coulée habituelle du temps... Ainsi tout phénomène périodique perceptible à nos sens se détache de l'ensemble des phénomènes irréguliers... pour agir seul sur nos sens, et les impressionner d'une manière tout à fait disproportionnée à la faiblesse de chaque élément agissant... et peu à peu notre respiration, nos pulsations, nos

pensées et nos tristesses, tout danse sur le rythme effacé, mais persistant, que nous croyions ne pas entendre. (p83)

Des définitions qu'il rapporte, **Ghyka retient deux fondamentaux du rythme : sa périodicité et sa subjectivité.** Le rythme est toujours associé à quelque chose qui se répète, et qui contraste au caractère désordonné de son arrière-plan. Servien parle effectivement de « coulée » et d'« irréguliers » par opposition au rythme, suggérant que celui-ci amène un ordre au magma informe de notre quotidien. Ghyka remarque en outre que la périodicité se représente nécessairement par des signes discontinus. **Il cite Cicéron (p83), pour qui seuls les phénomènes représentables par des notations discontinues peuvent être qualifiés de rythmiques.** "Discontinu" renvoie ici à un phénomène de récurrence, par opposition à l'aspect continu des rapports de proportions tenant ensemble des éléments – parmi ces derniers, les gammes pythagoricienne, dorée et biologique, toutes liées à la symétrie dynamique et au fondement de notre cosmos. Ghyka repère ainsi un schéma géométrique similaire sous une mélodie à la harpe et sous le corps d'un animal, ou encore des interférences amusantes entre les domaines : la note ré attirerait les moustiques et le mi# provoquerait « le rut des chattes » (p131).

Loin du rythme non représentable et non périodique de la phénoménologie maldineyenne, **Ghyka n'en retrouve pas moins l'idée**

d'un rythme vécu et ancré dans le corps. Il relève ainsi les deux rythmes biologiques fondamentaux :

- le battement cardiaque, à l'origine des notions de mesure, d'ordre et d'échelle ;
- la respiration, qui suit le va-et-vient des phénomènes ondulatoires.

Chacun va donner naissance à un type de rythme : un rythme « homogène, statique, complètement régulier, cadence proprement dite ou *mètre* » pour le premier et un rythme « dynamique, asymétrique, avec lames de fond inattendues, reflet du souffle même de la Vie, ou *rythme* proprement dit » pour le second (p84). Le rythme du battement cardiaque est aussi celui du « jeu de marteaux de forge » ou des « tams-tams nègres », dont le « roulement » (p97) contient parfois un potentiel dynamique. Il y aurait donc un lien entre les deux rythmes, dont l'association aux muscles cardiaque et respiratoire laisserait d'ailleurs à penser qu'il s'agit en fait des deux aspects d'un même phénomène. Et il est intéressant de remarquer que, malgré ses apparences mathématiques, l'étude de Ghya se détache de la définition « mesurée » du rythme pour situer celui-ci dans une dynamique d'opposition à la statique. L'auteur pose ainsi la « distinction entre le mètre et le rythme, la cadence et la pulsation dynamique » (p84), et les sépare franchement dans le domaine musical : il y a la « trame de fond de la cadence (mesure) » et le « rythme dynamique à pulsation parfois asymétrique, comme dans la croissance des organismes vivants » (p98).

< cadencé ou non >

Ghyka affirme que le rythme relève d'abord des « arts de la durée », les « arts de l'espace » étant dominés par la proportion – « le rythme est plutôt vécu dans la durée, la proportion est plutôt instantanément perçue dans l'espace » (p164). En musique, le rythme se manifeste à travers les « suites discontinues » (p160) que l'on perçoit dans les jeux de durées, d'intensités et de hauteurs. En architecture, les « enchainements de proportion » (p163) sont perçus dans la simultanéité. Ghyka oppose encore le mécanisme musculaire qu'engage la musique au mécanisme cérébral de l'architecture, l'effet direct et inconscient du premier à l'effort de réflexion que demande le second. Mais il remarque que si l'on enlève à la musique ses composantes rythmiques, reste la « suite enchainée des intervalles successifs » (p160), dont l'action pourrait s'assimiler à celle de la proportion. A l'inverse en architecture, la « récurrence des mêmes proportions » introduit un « jalonnement discontinu » (p163), proche du phénomène rythmique. Ce phénomène, évident en musique, n'en est pas moins présent en architecture, où il est englobé dans un jeu de proportions.

Aussi, le rythme est d'abord musical et discontinu, la proportion est d'abord architecturale continue. Mais on trouve un peu de rythme en architecture, un peu de proportion en musique, le rythme induit par la proportion, la proportion induite par le rythme. Rythme et proportion ne sont pas mutuellement exclusifs, mais inhérents à l'autre. Et après

les avoir distingués, Ghyka les confond à travers un « rythme pur », comme effacement de l'un dans l'autre :

Lorsque les éléments périodiques dénombrables arrivent à s'effacer, à s'intégrer dans le jeu des proportions, on obtient, aussi bien dans la durée que dans l'espace, ce qu'on peut appeler le 'rythme pur'. (p169)

Ghyka en vient à considérer la dimension temporelle comme une continuation possible des trois dimensions spatiales (cette théorie en vogue à l'époque). Mais un élément reste différenciant selon lui : le « *tonus* psycho-physiologique » (p169) que posséderait le rythme sonore et ne posséderait pas son homologue spatial. Ghyka semblait pourtant avancer l'inverse quand il affirmait plus tôt que parler de rythme en architecture dépassait la simple analogie à la musique. Musique et architecture engagent toutes deux des « perceptions esthétiques » (p159), y a-t-il lieu de les assimiler ? Ghyka parle en tout cas d'un glissement insensible du « continu au discontinu, du réversible à l'irréversible, voire de l'espace à la durée, ou inversement » (p159).

Il est nécessaire ici de relever la complexité de l'argumentaire de Ghyka, qui use de termes par paire (régulier/irrégulier, continu/discontinu, musique/architecture, art du temps/art de l'espace, cadence/rythme, rythme/proportion, *etc.*), en les opposant et en les assimilant selon les contextes. Le rythme est tantôt une suite musicale perçue dans la durée, par opposition à la simultanéité de la proportion architecturale, tantôt la dynamique d'un rapport incommensurable, ce dernier

comparé « aux schémas ‘pulsants’ gouvernés par la ‘symétrie dynamique’ » de l’architecture (p175). A la même page, le rythme peut être « cadencé ou non », alors même qu’il était autre chose que la cadence à un chapitre précédent (p98).

Autres étrangetés, l’évènement musical saisi dans la durée est qualifié ailleurs de statique, alors que l’évènement architectural saisi dans l’instant est qualifié de dynamique ; le rythme relève d’abord de la musique car celle-ci opère par séries d’occurrences, mais le rythme le plus pur apparaît lorsque la périodicité disparaît. Autant de contradictions dues à un usage confusant de termes divers (rythme et proportion principalement, mais aussi cadence, périodicité, statique, dynamique, *etc.*), que Ghyka manipule entre un rythme « *stricto sensu* » (p164) sous sa forme la plus simple, et un « rythme pur », ou « proprement dit » (p175), sous ses formes les plus complexes. Soit deux états extrêmes du rythme, qu’il décline en cinq nuances allant de la répétition la plus basique (illustrée par la cadence) à l’absence totale de répétition (illustrée par la proportion) : « cadence uniforme », « cadence rythmée », « rythme cadencé », « suite rythmée à périodicité irrégulière », « rythme dépourvu de toute cadence ou périodicité apparente » (pp175-177). Où la définition s’élargit à un point tel que tout phénomène puisse être considéré comme rythmique. Non pas, affirme Ghyka, car le rythme nécessite une base de périodicité, qui n’est jamais si simple car même la « cadence uniforme » implique « plusieurs cadences pures entrelacées » (p175), et qui ne disparaît jamais totalement car même le « rythme dépourvu

de toute cadence ou périodicité apparente » implique « une périodicité, une suite cadencée virtuelle » (p177). Ce qu'il résume :

[...] *le rythme naît de l'action de la proportion sur la cadence.*

(p178)

Après quoi, Ghyka revient sur la part de subjectivité et de corporéité propre à tout phénomène rythmique à travers des allusions récurrentes aux phénomènes du vivant. Dans ses dernières pages, Ghyka cite les mots de deux philosophes éloignés de plus de vingt siècles : « l'homme est la mesure de toute chose » de Protagoras (p179) et l'« élan vital » (p179) de Bergson. Dans une même idée, il accole la continuité du « flot vivant psycho-physiologique » (p179) et la discontinuité des battements du cœur, allant jusqu'à affirmer le caractère « métaphysique » (p179) de la problématique du rythme (cf. E_{1.3.3} : le rythme *méta-physique* de Maldiney). Enfin, il fait une allusion au rapport fondamental liant rythme et esthétique en s'appuyant notamment sur les propos de Servien. Dans toutes ses complexités et contradictions, affirmations non fondées et vérités toutes faites (l'assimilation du nombre et du rythme durant l'Antiquité à travers le partage d'une même racine étymologique), expressions douteuses (« suprématie » de la « race blanche » p13) et autres hypothèses étranges (le mi# provoquerait le rut des chattes p131), **l'ouvrage de Ghyka aura permis de souligner que, même sous des apparences mathématiques solides, le rythme reste un phénomène subjectif et perceptif, signe de sa dynamique d'opposition interne.**

< < 1.6.2 La récurrence des formes

Les études de Ghyka auront une grande influence sur les intellectuels, notamment architectes, dont l'intérêt ira plus vers *Le nombre d'or* que vers *l'Essai sur le rythme*. Parmi ceux convoqués ici, Georges Jouven (*Rythme et architecture. Les tracés harmoniques* 1951), André Lurçat (*Formes, Composition et lois d'harmonie* 1953-1957) et Louis Meunié (*L'architecture et la géométrie. Symétries et rythmes harmoniques* 1968) prêteront pour le retour des grands principes classiques, à renfort de références religieuses et/ou pré-renaissantes. Des références fondamentales, certes, mais non moins restrictives quant à l'étendue de leur propos.

< se reproduire en soi >

Georges Jouven publie *Rythme et architecture. Les tracés harmoniques* en 1951, année de la première parution de l'article de Benveniste. Une anecdote sans doute, il est néanmoins intéressant de comparer ce que l'architecte et le linguiste disent simultanément d'un même concept. Architecte en chef des Monuments Historiques, Jouven reste très classique, ne serait-ce qu'à travers les études de cas sur lesquels il s'appuie, édifices sacrés pour la plupart. Son idée du Beau équivaut à la transposition sur terre des principes du divin, et celle du rythme, « divin » (p20) justement, est limitée à l'action de la symétrie et du nombre d'or. Cela étant, la valorisation du processus sur la forme et la

mise en avant du rythme temporel sur le rythme spatial (déjà repéré chez Ghyka) ne sont pas sans intérêt.

Deux expressions sont importantes dans le vocabulaire de Jouven :

- la « récurrence des formes dynamiques » désigne le tracé à la base de l'harmonie géométrique du système pythagoricien ;
- les « initiés »¹⁵⁵ désignent ceux qui connaissent le 'secret' des tracés et les utilisent.

Les tracés auxquels renvoient ces expressions consistent en « une figure géométrique dont le dessin coïncide avec les lignes principales d'un bâtiment » (p7). Jouven cite deux règles fondamentales quant au bon emploi de ces tracés, autrement appelée eurythmie :

- le respect de la symétrie, au sens où toutes les dimensions mesurées le sont en multiples entiers d'un même module (souvent chargé d'une valeur spirituelle) ;
- le respect de rapports « convenables » entre les éléments.

Jouven remarque la variété infinie des rapports architecturaux en comparaison à la limitation des intervalles musicaux consonants, qui se limitent à l'octave, la quinte et la quarte. Comme Meunié plus tard, Jouven néglige les diversités culturelles (encore peu populaires à l'époque, certes). **Il rapproche toutefois la musique et l'architecture pour leur emplois de nombres simples. Si la quantité de rapports est ce qui les différencie, le rythme est ce qui les relie.**

¹⁵⁵ Chez Claude Perrault (1613-1688), traducteur de Vitruve, les « initiés » sont appelés les « anciens ».

Nous verrons au contraire que le rythme, base des tracés géométriques, est commun à l'architecture et à la musique, ainsi d'ailleurs qu'à tous les autres Arts. (p15)

Mais qu'est-ce que le rythme selon Jouven ? La « base des tracés géométriques ». Et d'affirmer un peu plus tôt que la trame est à la base de ces tracés. Le rythme est-il alors une simple trame ? Jouven n'insiste pas plus sur la notion (pourtant le titre de son ouvrage), et se contente de reprendre en bas de page la définition de Ghyka – « le Rythme est périodicité perçue » (p19). Un grand saut puisque l'on passe de l'objectivité des formules mathématiques à la subjectivité des perceptions, sans plus de développement ici. Jouven passera ensuite par la description de quelques phénomènes naturels périodiques (de l'alternance des saisons aux battements du cœur), dans l'intention toute classique d'atteindre la Beauté par le biais des principes ayant guidés la création du Monde. Il compare par ailleurs celui-ci à un immense Rythme (la majuscule est de mise lorsque l'on touche au Divin), dont la nature passe de temporelle à spatiale entre les mains de l'homme. **Jouven rejoint ici l'idée de Ghyka selon laquelle le rythme temporel de la musique serait plus intuitif que le rythme spatial de l'architecture (p20). Faudrait-il alors démontrer la dimension temporelle de l'architecture pour espérer en démontrer la dimension rythmique ?**

La notion de « forme » est introduite comme moyen de transposer un rythme de temps en un rythme d'espace. La forme, selon Jouven, se construit à partir d'horizontales et de verticales dessinant un rectangle. Ce rectangle doit être « capable à l'imitation de la nature de se reproduire en soi, semblable à soi-même, en un mot capable de créer un rythme. » (p20) **Malgré une conception très mathématique de la chose, le rythme n'en est pas moins décrit comme un processus : celui par lequel la forme s'engendre à partir d'elle-même.** Cette « récurrence des formes » s'inspire en fait des études de Ghyka, dont l'expression de « périodicité perçue » sera reprise plusieurs fois. Jouven parle bien de perception, donc d'un phénomène se révélant progressivement au sujet.

[...] il y a périodicité perçue de la forme $\sqrt{2}$, donc un rythme. (p20)

Le rectangle $\sqrt{2}$ fait notamment partie des rectangles dynamiques de Jay Hambidge (*Dynamic symmetry*, 1920) : des rectangles « qui se divisent respectivement en 2, 3, 4, 5 rectangles de même forme que le rectangle origine, créant ainsi un rythme. » (p22) **Jouven associe très souvent les mots “récurrence” et “rythme”.** La récurrence renvoie à une logique de répétition en fractale : le même à des échelles différentes imbriquées les unes aux autres. Et ce que Jouven trouve *Beau* dans ce rythme, ce sont les rapports entre des formes qui, ensemble, font une forme plus grande. Il développe notamment cette

idée à travers la suite de Fibonacci¹⁵⁶, où deux termes successifs engendrent le suivant par leur somme. A nouveau, l'idée d'une progression continue à partir de soi, et par là, celle du potentiel dynamique du rythme.

[...] la création du rythme suffisant en effet à rendre belles par leur juxtaposition des formes qui, prises isolément, ne présentaient que des possibilités. (p64)

Jouven affirme que l'architecture, parce qu'elle emploie des « formes rectangulaires », se prête le mieux au « principe mathématique de la récurrence des formes » (p71). N'y a-t-il d'architecture que rectangulaire ? N'y a-t-il aucun enjeu rectangulaire parmi les autres formes d'art ? Les cas d'études de Jouven se limitent en tous cas à des édifices religieux et monumentaux, ce qu'il assume sans mal – « on se bornera, autant que possible à analyser des dessins d'Architecture monumentale. » (p37) Sans pouvoir prétendre à une définition large du rythme en architecture (mais est-ce possible ?), Jouven nuance encore un peu plus sa position lorsqu'il admet que les édifices mobilisant le tracé à toutes les échelles constituent des exceptions. Les tracés sont réservés aux Initiés (probablement la raison pour laquelle on ne les observe qu'au sein d'édifices exceptionnels), et disparaîtront au tournant des 18^e et 19^e siècles avec l'apparition du Romantisme. Et Jouven d'en nuancer l'importance (ou du moins l'utilisation), tout en affirmant leur efficacité au vu de leur simplicité d'esprit.

¹⁵⁶ Milija Bélic associe la suite de Fibonacci à une symétrie dynamique « basée sur le mouvement qui apparaît dans une progression continue » (2002 p109).

La perception des formes récurrentes, en effet, demande théoriquement à notre esprit un moindre effort que celle de formes quelconques et, par conséquent, nous procure un plus grand plaisir. (p75)

< heureux aspect des proportions >

Publié durant les révoltes culturelles de 1968, Meunié n'en est pas moins le plus rigide dans ses positions, son usage du terme de rythme strictement arrêté à celui de symétrie et de proportion. Meunié parle notamment de la « souffrance physique » provoquée par l'observation d'un bâtiment non respectueux des bonnes proportions, identique à l'écoute d'une composition musicale ratant tous ses accords. Ce qu'il nomme un essai « parmi tant d'autres » (p7) sur les rapports harmoniques veut rétablir les règles mises en place par les anciens – François Blondel (1705-1774), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Philibert Delorme (1514-1570) ou Vitruve (90-20 av. J.-C.).

Toute œuvre, toute composition postule un ordre, une règle de proportion ; autrement c'est le chaos. (p8)

Fidèle aux habitudes classiques, **Meunié use d'analogies entre musique et architecture**. Comme il est impossible de s'écarter de certains rythmes en musique ("rythmes" renvoie ici aux règles d'harmonie), il doit être impossible de s'écarter de certaines proportions en architecture. L'oreille sensible aux dissonances, l'œil doit être sensible aux **disproportions**. Meunié passe outre le fait que ce qu'il perçoit

comme consonant n'est rien d'autre qu'un produit culturel, différant selon les styles, les époques et les régions. Tout au contraire, il parle de ces artistes maniant les tracés géométriques sans même y songer, comme un « don de nature » (p8).

La même année, Lawrence B. Anderson publie un article¹⁵⁷ critique sur le rejet du module par le courant moderne au profit d'une continuité totale de l'espace, principalement entre intérieur et extérieur. Le texte d'Anderson intègre notamment un ouvrage dirigé par l'artiste-théoricien Gyorgy Kepes, et dont le titre laisse supposer son affinité aux propos de Meunié : *Module, Proportion, Symétrie, Rythme* (1968). Il y est effectivement question de rapports mathématiques (gammes pythagoriciennes, nombre d'or, Modulor, etc.), et plus particulièrement du module, de son origine et des raisons de sa popularité. Un objectif commun aux articles rassemblés est de comprendre l'efficacité d'un outil millénaire à un moment où la standardisation industrielle envahit tout. Cela étant, l'ouvrage montre une certaine ouverture d'esprit, ne serait-ce que par les profils variés de ses contributeurs – Philip Morrison pour la physique, Conrad Hal Waddington pour la biologie génétique, Richard Paul Lohse pour la peinture, John Cage pour la musique ou encore Rudolf Arnheim pour la psychologie de la perception. Un point commun aux différentes contributions pourrait être de rassembler dans un propos nuancé des positions *a priori* opposées. Ainsi,

¹⁵⁷ « Module : Mesure, structure, croissance et fonction », pp102-127 in Kepes (2018).

Morrison¹⁵⁸ pose l'hypothèse que tout phénomène qualitatif cache une information quantitative (exemple des pixels d'une photographie). Le passage entre les deux aspects implique de voyager à travers les échelles. Il imagine notamment une forme irrégulière produite à partir de l'agglomération d'unités régulières : du chaos à partir de l'ordre.

Dans un autre article, Waddington¹⁵⁹ s'intéresse aux structures fractales à l'origine des organismes naturels (bloc de corail ou peau du tatou). Il affirme que les dessins des formes biologiques sont rythmiques, et que cette rythmicité implique la répétition. Cette répétition peut être plus ou moins systémique, mais jamais totalement régulière ou totalement irrégulière. Waddington reprend les exemples d'Alfred North Whitehead (*Principles of Natural Knowledge* 1920), pour qui ni la « régularité excessive » du cristal, ni la « confusion de détail informe » du brouillard ne sont rythmiques (p23). D'autres exemples issus du vivant accompagnent sa démonstration d'un rythme en équilibre entre régularité et irrégularité, et responsable de l'état de forme d'un organisme à tout moment – « il s'avère extrêmement superficiel d'omettre le facteur du temps, puisque dans la grande majorité des exemples, les proportions d'une forme biologique changent à mesure qu'elle croît et se développe. » (p28) Et pour atteindre « la forme fluidement rythmique » (p28), il est nécessaire que des « excroissances » dérangent les « proportions régulières ».

¹⁵⁸ « La modularité des connaissances », pp1-19 in Kepes (1968).

¹⁵⁹ « Principe modulaire et forme biologique », pp20-37 in Kepes (1968).

Dans le domaine architectural, Anderson maintient une position plus classique, en plaidant pour un retour du module tel que le concevaient les architectes de la Renaissance¹⁶⁰.

Les architectes de la Renaissance italienne, avec leur passion intellectuelle pour la mesure et la proportion, désiraient vivement développer les possibilités rythmiques de leur modularisation. (p103)

Anderson réfère à l'architecture de Palladio pour rapprocher le rythme de la « suite de rapports proportionnels entre de grandes et de petites parties, une façade riche en événements plastiques, nécessité structurale en partie, mais dans une large mesure pure intrigue visuelle. » (p108) Engouffrons-nous dans cette brèche : le rythme architectural entre « suite de rapports proportionnels » et « intrigue visuelle ». **Il y aurait comme une ambivalence entre l'objectivité physique du rythme et sa subjectivité perceptive. On en retrouve d'ailleurs la pareille chez Meunié qui décrit l'Eurythmie comme l'« apparence satisfaisante » tirée d'un « heureux aspect des proportions ». Le rythme satisfait.** Il provoque une *sensation* de satisfaction. Mais pas plus qu'Anderson, Meunié ne va développer sur ce point. Son *Rythme* restera lié à la *Symétrie* (tous les deux prenant une majuscule pour signifier la filiation classique) dans « une base de

¹⁶⁰ « Module : Mesure, structure, croissance et fonction », pp102-127 in Kepes (1968).

mesures et de rapports » (p9). Après un court chapitre sur les tracés régulateurs, il fait suivre une série de plans (réunissant temples, cathédrales et chapelles), auxquels il superpose ses propres recherches graphiques. Sa conclusion va toutefois mettre en doute l'existence de ces tracés lors de la conception des édifices. On connaît effectivement nombre de textes anciens sur le sujet, mais pas de preuve matérielle de leur utilisation. A quoi Meunié arguera que l'existence des textes prouve à elle seule la réalité des tracés.

< la sensation d'un mouvement >

André Lurçat publie cinq livres sur les *Formes, composition et lois d'harmonie* entre 1953 et 1957, dont le quatrième dédie un chapitre au rythme. Bien qu'inscrit dans la même veine classique que Jouven et Meunié, Lurçat s'implique dans les mouvements modernistes de reconstruction d'après-guerre, d'où un classicisme plus modéré. **Le rythme reste bien un facteur principal d'harmonie dans le cadre d'une « ordonnance de formes » (p277).** Et qui dit harmonie, dit équilibre et cohérence des éléments entre eux, dit partage d'une « commune mesure » (p277). Pas de composition sans rythme, pas de rythme sans mesure. Pour autant, le rythme de Lurçat peut être régulier comme irrégulier. Mais il « provoque l'animation » (p394) du plan ou de la façade, et sauve ainsi l'architecture de la froideur et de la monotonie. Par quel moyen provoque-t-il l'animation ? Par la répétition. Lurçat

laisse de côté la récurrence des formes¹⁶¹, pour parler plus simplement de la répétition où le rythme trouve ces racines.

[...] qu'il soit uniforme ou décliné, le caractère du rythme correspond de très près à celui de la répétition ; c'est dire, en somme, qu'entre ces deux notions existe initialement une si grande parenté qu'elles en arrivent, dans leurs expressions les plus simples, à se confondre, ou à se superposer. (p393)

La répétition rythmique peut être simple ou soumise à des transformations plus complexes, faisant qu'on ne perçoit plus dans l'objet produit la répétition qui l'a initié. Un intérêt du processus répétitif, remarque Lurçat, est qu'il n'a ni début ni fin. Le système est expansif, ni centré ni hiérarchique. Paradoxalement, l'auteur refuse que le système puisse se continuer *ad infinitum* – « toute composition constituée de surfaces planes non fermées sur elles-mêmes, si elle utilise un rythme continu, doit nécessairement le terminer, l'épauler par un motif. Le roulement du rythme, sa continuité, doivent être nettement arrêtés [...] » (p422). Seule exception : lorsque la forme architecturale est repliée sur elle-même comme dans le cas d'un cloître. Alors, le rythme n'a besoin d'aucun évènement qui le commence ou le termine puisque le système tourne sur lui-même, et ainsi ne peut se perdre dans l'infini.

¹⁶¹ Lurçat abordera la récurrence des formes dans le livre V (1957) *via* l'expression de « progression arithmétique » (p33).

Régulier ou irrégulier, le rythme de Lurçat est avant tout discontinu, et s'observe le mieux dans la disposition des ouvertures en façade, où il s'exprime en divers éléments répétés (baies, colonnes, arcades ou ornements). Lurçat illustre ses propos de reproductions sur lesquelles il dessine des traits parallèles à intervalles variables : B-B-B-B-B-B, D-B-D-B-D-B-D-B-D-B-D, *etc*, le rythme de Lurçat s'épelle comme la poésie classique. La technique est la même qu'il soit considéré dans les deux dimensions ou dans les trois dimensions, où la répétition devient alors celle « des volumes et des espaces » (p414).

Liée à l'idée de répétition, la notion de temps est fondamentale pour le rythme. En architecture, elle agit à travers la succession d'images enregistrées par l'œil. L'occasion pour Lurçat de revenir sur la régularité du rythme – « La régularité d'une succession, qui toujours est origine d'un rythme – colonnade, rangée de statues, suite de fenêtres [...] » (p425) introduit la notion de durée comme « temps nécessaires pour lire une succession d'éléments » (p426). Lurçat anticipe ici sur les qualités perceptives du rythme, en rapprochant le degré de complexité plastique et la capacité de lecture de l'individu. Cette approche reste peu développée, mais on devine son influence à travers des expressions telles que « l'effet produit par le retour régulier d'un même motif » (p427). Le rythme quitte le tracé pour rejoindre l'effet. Soit, il reste régulier, mais il rejoint la sensation perceptive. Et il n'est d'ailleurs peut-être pas aussi régulier que le laissaient entendre les premières pages de Lurçat, puisque celui-ci défend finalement un « changement nécessaire dans la cadence » (p427).

De la régularité pour faciliter la lecture, du changement pour ne pas s'ennuyer. Lurçat reviendra même sur l'exigence de fermeture et d'irrégularité, en reconnaissant deux phénomènes rythmiques antagonistes : d'un côté, la succession d'arcades dont le « rythme unique et régulier [...] implique la sensation d'un mouvement continu qui [...] n'offre ni début ni fin » (p428), et de l'autre, la succession d'arcades dont les rythmes différents suggèrent « un mouvement discontinu » (p429). Il semble finalement exister toutes sortes de rythmes, d'où la conclusion de Lurçat : « le choix du rythme est des plus importants » (p429). Mais encore ?

< < 1.6.3 Le corps au tournant

Moisseï Guinzbourg publie *Le rythme en architecture* en 1923, année de publication de *Vers une architecture* par Le Corbusier. Très différents sur le fond et la forme, les deux ouvrages témoignent chacun à leur manière de la transition que connaît alors la discipline. Chez Guinzbourg, cette transition s'exprime à travers l'alternance d'analyses plastiques basées sur les règles de composition classiques et d'analyses perceptives basées sur la théorie de la forme en formation. L'architecte manipule son sujet entre les deux approches, sans jamais les confondre. Mais il faut remarquer qu'il reste l'un des rares, si pas le seul, à aborder dans un même ouvrage ces deux aspects de l'architecture – à la fois objet et expérience, et, par le même coup, du

rythme – à la fois de composition et de perception. Et si Guinzbourg n'entérine pas leur relation, il nous laisse envisager la possibilité qu'elle puisse l'être.

< réactions psychophysiques >

L'ouvrage de Guinzbourg commence par cette affirmation que le rythme définit « la véritable essence de toute œuvre architecturale » (p23). De toute œuvre architecturale et pas que, puisque le rythme, « régulateur suprême » (p26), est partout dans le mouvement, du plus profond de l'homme au plus lointain univers, du sang qui coule dans les veines aux étoiles qui fusent dans le ciel. Où Guinzbourg tire son épingle du jeu, c'est qu'il attribue très souvent un qualificatif au rythme, faisant qu'il n'y a pas *un* rythme mais un rythme simple et un rythme complexe, un rythme vertical et un rythme horizontal, un rythme principal et un (des) rythme(s) de transmission, un rythme activo-dynamique et un rythme passivo-dynamique (ou statique), un rythme symétrique et ... Le rythme pourrait être absolument tout, du plus ordonné au plus chaotique. Toutefois, Guinzbourg le maintient toujours à l'ordre, et y réfère quasi systématiquement à travers des couples d'opposés.

[...] sa véritable dynamique se manifeste le plus distinctement dans l'alternance régulière des pulsations rythmiques et des intervalles de l'œuvre architecturale dans son intégralité, dans

l'agencement et les nuances de ce remplissage régulier des intervalles. (p81)

*Le rythme en architecture s'appuie pour beaucoup sur des édifices de l'Antiquité (plusieurs temples grecs dont le Parthénon), ainsi que sur des auteurs et du vocabulaire classique (Vitruve ou Alberti, l'harmonie, la symétrie ou la proportion). Il s'en éloigne néanmoins lorsqu'il aborde les « réactions psychophysiques » pour poser cette hypothèse que **plus faible est l'effort de compréhension, plus puissant est le rythme. Autrement dit, plus la composition est simple et répétitive, plus facilement elle est assimilée et appréciée** (cf. E_{1.5.2} : hypothèse reprise plus tard par Rasmussen (1959) et Arnheim (1977)). Le percevant pris par la main dans sa lecture du phénomène a d'autant plus d'énergie pour en apprécier le rythme. Et il est d'autant plus stimulé que des rythmes « complémentaires » soulignent le rythme « principal ». A l'inverse, un trop grand effort perceptif conduit à l'arythmie. Guinzbourg prend l'exemple de figures géométriques irrégulières envers lesquelles serait ressentie de l'« hostilité », par opposition à la « sympathie » (p43) ressentie pour les figures régulières (fig. E₁₈). **Là où l'hypothèse est intéressante, c'est qu'elle associe directement la dimension plastique du rythme à sa dimension pathique. Pour qu'il y ait rythme, il faut une certaine qualité d'arrangement, dépendante de son accointance à notre appareil sensitif. Là où l'hypothèse est moins intéressante, c'est qu'elle réduit l'arrangement en question, au mieux à une répétition la plus basique, au pire à une symétrie parfaite.***

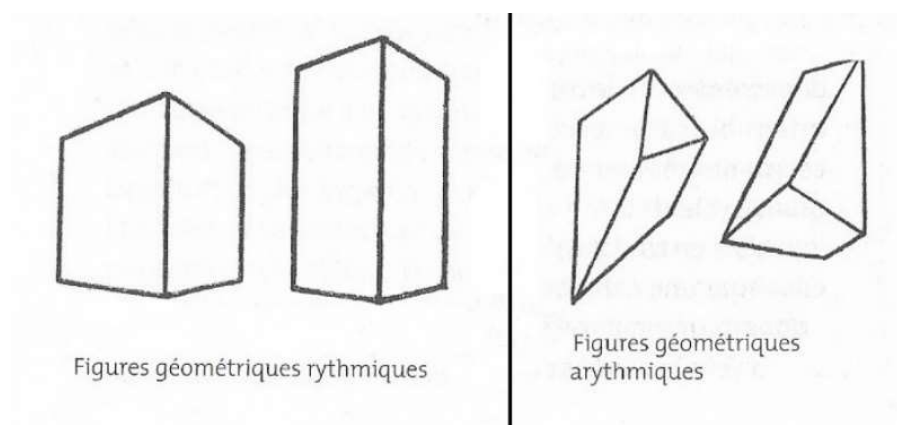


fig. E18

Le rythme de la symétrie, le plus organique, le plus simple – est le rythme de prédilection du volume fermé en architecture.
(p41)

La symétrie de Guinzbourg n'est pas celle des anciens, soit la capacité d'autoreproduction comme garante de la cohérence entre les parties et le tout (*cf.* E_{1.6.2}) Ici, c'est la définition moderne qui prime, soit la répétition à l'identique des éléments autour d'un référent central. Où les classiques s'intéressent au processus de croissance autonome, **Guinzbourg fait des analogies au corps humain et à son mode de perception principalement visuel. Nos deux yeux inverses comme le sont « de nombreuses parties de notre corps : nos oreilles, nos bras, nos jambes » (p39), nous serions plus attirés vers des objets conçus sur ce schéma.** Rudolf Arnheim faisait lui aussi le parallèle entre le schéma basique de l'organisme humain et celui que présenterait son "interlocuteur" idéal – « l'organisme a certains besoins biologiques généraux. Il requiert clarté et simplicité pour son orientation ; équilibre et unité pour sa tranquillité et son bon fonctionnement ; variété et tension pour sa stimulation. »¹⁶² Spécifiques aux modes de fonctionnement biologique, la simplicité, l'équilibre et la variété fonderaient notre perception du rythme, sans entraver son caractère dynamique.

¹⁶² Cette citation apparaît à la p218 de l'article « De la proportion », pp218-230 in Kepes, *Module, Proportion, Symétrie, Rythme* (1968).

< continuité de l'impression >

Guinzbourg s'attarde sur les mécanismes du dialogue entre corps biologique et corps bâti à travers une sorte de *gestalttheorie*¹⁶³. Il examine la manière dont nous concevons la forme à partir d'éléments très simples, d'abord des droites (verticales et horizontales), ensuite des courbes. Les formes étudiées sont des parallélépipèdes dans la première partie de l'ouvrage, des édifices architecturaux dans la seconde.

Et ce qui constitue telle ou telle particularité du rythme, sa valeur esthétique – c'est *l'articulation ordonnée des éléments dans leur défilement temporel*, en d'autres termes, *la conformité à une loi* dans le mouvement de ces éléments. (p28)

La synthèse opérée par l'esprit lors de ces opérations fait intervenir du temps et du mouvement. Le temps est celui nécessaire à la perception des éléments l'un après l'autre, avant que ceux-ci ne fassent un tout – « la corrélation entre ce que l'on perçoit à cet instant et ce que l'on perçoit à l'instant précédent », et avant que n'advienne la « sensation rythmique » (p27). Sensation rythmique qui opère à la manière chronophotographique – une « succession de moments statiques isolés » (p122), tout en se situant dans le mouvement d'emport et non

¹⁶³ Cet aspect de l'étude de Guinzbourg n'est probablement pas sans lien à sa proximité au département de psychophysiologie de la RAKhN (1923), lequel s'intéresse à l'impact des aspects rythmiques de la composition sur la perception esthétique (Simonot 2010).

dans les arrêts – la « *continuité* de l'action du rythme » (p66). **Pour qu'il y ait rythme, les éléments doivent encourager le passage de l'un à l'autre, l'intervalle doit être dynamique, le regard (puisque Guinzbourg insiste sur l'aspect visuel), ne doit jamais s'arrêter définitivement.** L'auteur souligne la dimension temporelle du rythme, qu'il relie à la dimension spatiale dans ses effets corporels. En nous, rythmes temporels et rythmes spatiaux se confondent. Les sensations provoquées par un rythme *a priori* spatial parce qu'architectural s'assimilent à celles provoquées par un rythme *a priori* temporel parce que musical.

[...] rythmes temporels et rythmes spatiaux, dans leur action physiologique, diffèrent très peu l'un de l'autre : où l'architecture est tout aussi musicale, que peut être architecturale la composition d'une œuvre de musique. (p71)

Paradoxe intéressant, Guinzbourg dit de Venise qu'elle est la seule qui « possède véritablement le rythme » (p94), justement parce que la ville est intemporelle. La chronologie entre événements passés et à venir, souvenir et anticipation, est abolie. La vie y est lente, flottante (l'omniprésence de l'eau y est probablement pour beaucoup, Guinzbourg cite le rythme du gondolier). A Venise, rien n'est monumental ou pictural, tout est mouvement ou rythme. Un rythme construit à travers les instants mais qui agit le mieux lorsque la notion de temps est pulvérisée. Venise inspirera encore d'autres architectes. Steen Eiler Rasmussen (1959) parle de ses couleurs et de sa lumière

particulière. Il décrit un feu d'artifice à travers toute la ville, des éclats qui renvoient les uns aux autres au sein de la basilique Saint-Marc. Saint-Marc dont les mosaïques intéressent André Buyère (1996) pour leur plus grande simplicité, la répétition ininterrompue et les renvois rythmiques continus dans lequel elles plongent le visiteur. Peut-être les trois auteurs auraient-ils pu réconcilier Maldiney avec cet édifice, qui n'y discernait que des éléments détachés sans lien entre eux (*cf.* E_{1.3.3}). Ce lien, il aurait pu le faire par la couleur et sa réfraction en lumière, par l'assemblage des carrés de mosaïque au sein d'un immense dessin, ou encore par l'expérience unique de la continuité qu'offre Venise. Des bâtiments ouverts, que l'on traverse pour suivre les canaux, que l'on franchit par des ponts, parfois un obstacle, une porte fermée, l'eau qui s'engouffre. Du mouvement, des allées et venues comme si la ville n'appartenait qu'à soi.

Parlant mouvement, Guinzbourg qualifie celui-ci de direct et corporel dans les arts de la musique ou de la danse, de suggéré dans l'articulation des éléments propres aux arts plastiques – la « continuité de l'impression dessinée » (p29). Il parle par exemple de « transmission rythmique du mouvement » (p67) des éléments secondaires vers les éléments primaires. Avant même de relever du corps propre, le mouvement est déjà contenu dans les rapports liant les éléments architecturaux entre eux, et que Guinzbourg associe au rythme. L'auteur revient par ailleurs sur l'étymologie du mot, comme Benveniste après lui (*cf.* E_{1.1.1}). Mais contrairement au linguiste, **cette étymologie ne pose aucun problème à Guinzbourg, qui la résume**

simplement : « Le mot 'rythme' signifie en grec 'l'eau qui coule'. » (p27)
Et de poursuivre sur l'idée d'écoulement qu'exprime une « alternance bien déterminée » ou encore la « progression » des éléments mis en rythme. Aussi, la relation ambiguë du rythme et de la mesure que l'on rencontre chez Benveniste se résout ici par une complémentarité des aspects quantitatif et qualitatif du mouvement. L'harmonie (qui remplace la mesure chez Guinzbourg) a trait à la « quantité du mouvement », le rythme à la « qualité du mouvement » (p35). L'harmonie est alors comme la recette secrète à l'origine du phénomène visible que constitue le rythme.

Ainsi, tandis que le rythme d'une forme dans l'espace exprime la loi de sa formation dynamique, l'harmonie de la forme détaille cette loi dans un rapport mathématique, donc : *l'harmonie est l'essence mathématique du rythme.* (p36)

Afin de mettre au jour cette essence du rythme, Guinzbourg met en place un système graphique de transcription des rythmes (fig. E19) : des alignements de bâtons (non sans évoquer les séries de – et U, symboles de la prosodie métrique). Ces bâtons sont quasi systématiquement verticaux, parallèles, équidistants entre eux ou en sous-groupe. Guinzbourg les appelle « sténographie du rythme » (p85). Il s'agit en fait d'une abstraction extrême de l'édifice, le plus généralement de sa façade, comme le montre sa mise en application à partir des chapelles Pazzi et Santa Maria della Pace (fig. E110). Où apparaît seulement ce qu'il considère être le rythme principal, celui que les « rythmes de

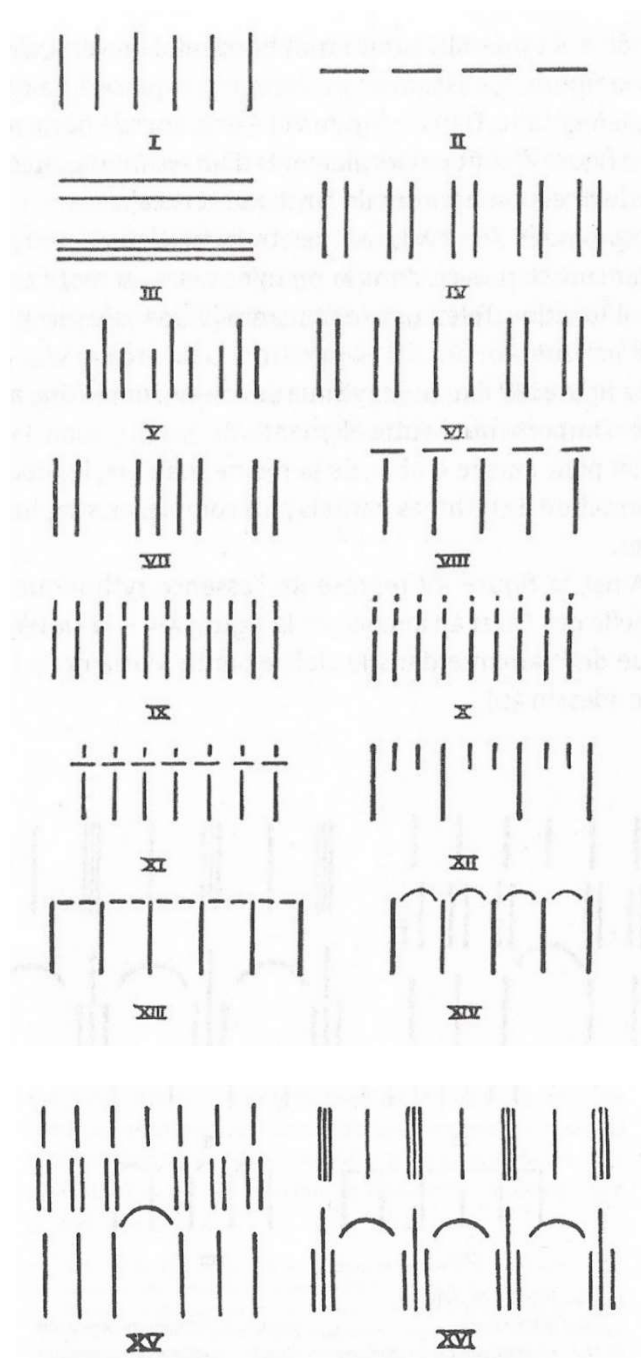


fig. E19&10

transmission » confortent (si la composition rythmique est bien construite). Mais une question : s'agit-il d'une représentation de l'harmonie ou du rythme ? On serait tenté d'y voir plutôt la première, malgré le nom que leur donne Guinzbourg. Cela révèle dans tous les cas la nature hybride du rythme, entre la forme et ce par quoi elle advient.

< vers l'avant >

Outre *Le rythme en architecture*, 1923 est aussi l'année de publication de *Grundbegriffe Der Kunstwissenschaft*. Dans cet ouvrage, l'historien de l'art August Schmarsow cherche à établir une *vraie* compréhension de la pratique artistique. Et c'est en interrogeant l'environnement psychophysique de l'homme qu'il entend en cerner les spécificités. En affirmant le rôle central du corps dans la production d'artefacts, Schmarsow ne s'éloigne pas tant du postulat classique, où les principes de Symétrie, de Proportions et de Rythme (les majuscules pour marquer la différence à la définition moderne) s'inspirent d'un corps idéal. Mais l'originalité de sa démarche tient dans le regard qu'il pose sur ce corps, non plus un objet, mais une entité sensible et motrice, capable de transformer son environnement. La plus convoquée par l'auteur, **l'architecture est « configuratrice d'espace »¹⁶⁴ : elle est l'art de mettre en forme les espaces. L'édifice reprend les trois dimensions**

¹⁶⁴ « *Raumgestalterin* » d'après les mots de Schmarsow, cité par Beyer, Cohn & Vladova (2010).

corporelles de la verticale, de la largeur et de la profondeur, la dernière étant la principale puisque « l'orientation de notre regard et de notre déplacement spatial vers l'avant ». Et quand la hauteur s'articule selon des lois de proportion et la largeur selon des lois de symétrie, la profondeur fait intervenir du rythme.

De l'activité commune de nos deux mains, de nos deux yeux résulte la symétrie, le principe de configuration de la dimension de la largeur ; de l'appréhension de l'axe vertical de notre corps propre, et d'autres corps, comme axe de croissance, résulte la proportionnalité des parties les unes au-dessus des autres, c'est-à-dire le principe de configuration de la première dimension ; mais de l'achèvement d'un mouvement, en liaison une fois avec l'un, une autre fois avec l'autre, ou bien avec les deux en même temps, résulte le principe de configuration de la troisième dimension, le rythme.¹⁶⁵

L'ouvrage de Schmarsow est issu d'un tournant que prend l'histoire de l'art vers la fin du 19^e siècle, où la philosophie du Beau est abandonnée au profit d'une « science de la perception » (Thibaut 2010 p88). Les processus artistiques se voient ancrés dans « l'épaisseur corporelle » (Thibaut 2010 p89), et leur analyse basée sur l'expérience physique et sensorielle de l'œuvre. Ses pionniers se nomment Schmarsow, mais aussi Aloïs Riegl (1858-1905) et Heinrich Wölfflin (1864-1945), leurs élèves Rudolf Wittkower (1901-1971), Siegfried Giedon (1888-1968) et Paul Frankl (1886-1958). L'édifice comme production artistique

¹⁶⁵ *Ibid.* p41.

exigeant le plus de l'homme par son échelle et par les déplacements auxquels elle oblige, il semble logique que des théoriciens désireux de rattacher leurs analyses à une cause senso-motrice fassent grand cas de l'environnement bâti. En revanche, si des notions telles que celles de sensibilité et de motricité sont mises en avant, le rythme n'occupe qu'une place accessoire, voire inexistante, au sein de ces études, par ailleurs peu suivies par la discipline. La publication par Wölfflin des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) trente ans après *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886) témoigne de ce retour précipité à une analyse formelle plus traditionnelle.

Celui qui nous intéresse ici, **le premier ouvrage de Wölfflin développe une approche synesthésique de l'espace, en posant l'hypothèse qu'il s'opère comme une résonance des formes massives au sein du corps de l'homme. Parce qu'il subit lui-même les forces de la gravité et de l'équilibre, l'homme entretient une relation d'empathie avec n'importe quel autre corps soumis aux mêmes conditions, un bâtiment par exemple.**

La psychologie de l'architecture a la mission de décrire et d'expliquer l'effet spirituel que l'art de bâtir est capable de susciter avec les moyens qui lui sont propres. (1886 p25)

Centrée autour d'un corps vécu et empathique, l'approche de Wölfflin montre toutefois ses limites : celles de l'objectivité. Aussi, l'historien l'abandonnera-t-il pour revenir à une analyse de l'œuvre comme objet extérieur à soi. Ce qui le mènera à élaborer une technique utilisée dans

ses leçons à l'université et reprise dans ces ouvrages: deux projecteurs de diapositives sont enclenchés simultanément pour permettre la comparaison directe des œuvres telles qu'elles apparaissent à un observateur immobile.

A sa suite, deux élèves de Wölfflin, Wittkower et Frankl, prendront des voies bien distinctes. Le plus célèbre, Wittkower recherche dans ses *Principes architecturaux à l'âge de l'humanisme* (1949) les influences néoplatoniciennes que cachent les bâtiments de Leon Battista Alberti et d'Andrea Palladio. Il met notamment en évidence la relation étroite entre l'architectonique des constructions et les théories musicales de l'époque dans la lignée classique. Moins connu, Frankl présente plus d'intérêt ici. Son *Principle of architectural history* (1914) fait usage de quatre catégories pour lier description historique et théorie critique de l'architecture postmédiévale: la composition spatiale, le traitement de la masse et de la surface, le traitement de la lumière, de la couleur et de tout autre effet optique, et la relation du dessin à l'usage. Proches de la dynamique de perception en vogue à l'époque, ces catégories considèrent les champs de forces qui opèrent au cours de l'expérience d'un édifice conçu comme un assemblage de matière et d'énergie. Frankl introduit ainsi la subjectivité dans une architecture dont l'homme fait partie intégrante¹⁶⁶. Une difficulté néanmoins, l'idée de *Kunstwollen*, qu'il emprunte à Riegl (cf. E.1.3.1 : le *vouloir* de la forme), va affaiblir le poids de l'individu derrière celui du

¹⁶⁶ « people are part of architecture » (Frankl 1973[1914] p159).

bâtiment et de son contexte culturel. Son dernier chapitre diluera encore un peu plus la force de ses idées, en accordant toute l'importance au mobilier qui fournit la pièce – « *the meaning of space derives solely from its furnishings* »¹⁶⁷ (p157).

On l'observe chez Wölfflin ou Frankl : l'intérêt de la théorie architecturale pour les aspects corporel et sensitif s'étouffe vite. Rudolf Arnheim (1977) note ainsi la regrettable absence de développement de l'étude paru sous le titre *Einführung, innere Nachahmung, und Organempfindungen* (1903), dans laquelle Theodor Lipps questionne l'émotion provoquée par l'expérience des formes à travers la notion d'*Einführung*¹⁶⁸. **L'*Einführung* correspond au versant "empathique" de l'esthétique, qui veut que l'on soit attiré par une œuvre parce qu'elle interpelle notre instinct le plus basique, et non parce qu'elle respecte une quelconque convention. Faisant le pont entre les deux aspects, Arnheim appelle « *dynamic proportions* »¹⁶⁹ le potentiel d'énergie que contiendrait les rapports mathématiques.**

*Proportions, which artists and architects judge so sensitively, would not provide us with any standard if they were only measurable quantities and not carriers of forces.*¹⁷⁰ (p221)

¹⁶⁷ « la signification de l'espace dérive de son ameublement » (Traduction de l'auteure)

¹⁶⁸ La notion d'*Einführung* est développée dans la thèse rédigée en 1873 par Robert Vischer, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*.

¹⁶⁹ « proportions dynamiques » (Traduction de l'auteure)

¹⁷⁰ « Les proportions, que les artistes et les architectes évaluent avec tant de sensibilité, ne seraient pas autant populaires si elles n'étaient que des quantités mesurables et non les porteurs de forces. » (Traduction de l'auteure)

Ces « proportions dynamiques » relèvent d'une expérience qui ne pourrait être que de l'ordre du qualitatif. Chez Arnheim, elles agissent dans la tension entre rigidité et flexibilité, contraction et expansion, ouverture et fermeture, *etc.* – « *straightforward or flexible, expansive or retiring, etc. [...] illustrating ways of being and behaving, found in nature and in man-made things, in physical and mental processes.* »¹⁷¹ (p253) L'ambivalence entre qualitatif et quantitatif fait écho à l'approche de Guinzbourg, notamment aux rythmes opposés qu'il observe à travers les bâtiments de son analyse (rythmes simple / complexe, rythmes vertical / horizontal, rythmes principal / de transmission, rythme activo-dynamique / passivo-dynamique, *etc.*). L'architecte considère une composition dynamique *en soi*, en alternant schématisation de l'objet observé et description des mécanismes propres au sujet observateur. Restée sans conséquence sur les auteurs lui succédant (*cf.* E_{1.6.2}), son approche interpelle : après les avoir représentés l'un après l'autre, pourrait-on représenter simultanément l'*en soi* de l'objet et du sujet ? S'il ne l'exprime pas ouvertement, l'ouvrage de Guinzbourg n'en suggère pas moins l'impossibilité de parler de rythme (en architecture) sans parler du corps.

¹⁷¹ « rigide ou flexible, expansif ou renfermé *etc.* [...] renvoient à des manières d'être et de se comporter que l'on rencontre dans la nature comme dans les fabrications humaines, dans les processus physiques comme mentaux. » (Traduction de l'auteure)

[Topo]

Le second volet de l'approche étymologique interroge le rythme tel qu'il apparaît dans la littérature architecturale du 20^e siècle. Faisant le constat que le concept y est peu, voire pas, représenté, il identifie deux tendances susceptibles d'expliquer ce manque :

- **une tendance où le rythme s'efface derrière l'expérience du corps physique et sensible ;**
- **une tendance où le rythme se subordonne à la Symétrie et autres principes régulateurs.**

La première tendance est initiée par un courant esthétique apparu à la fin du 19^e siècle à l'initiative d'historiens de l'art particulièrement interpellés par le phénomène architectural, tels que Theodor Lipps (1903), Paul Frankl (1914) ou August Schmarsow (1923). Un temps oubliées, leurs études trouvent un écho quelques dizaines d'années plus tard dans les travaux d'architectes théoriciens, parmi lesquels Steen Eiler Rasmussen (1959), Christian Norberg-Schulz (1971) ou Rudolf Arnheim (1977). Et plus d'un demi-siècle plus tard, le discours phénoménologique d'Henri Maldiney (2000) en semble lui aussi inspiré, particulièrement dans les dernières recherches qu'il consacre à l'architecture. Entre les deux époques, le danseur-architecte Rudolf Laban (1939) propose une représentation originale du corps en mouvement, comme une mise en images des propos tenus par ses homologues.

La seconde tendance est introduite dès l'Antiquité, reformulée à la Renaissance, et repopularisée au début du siècle dernier par l'homme de lettres et de nombres Matila Ghyka (1938). Très appréciée par les architectes, et non moins contestée pour son manque de rigueur scientifique, son *Essai sur le rythme* contribuera à remettre au goût du jour l'emploi de tracés régulateurs dans la conception des édifices, et probablement plus encore, dans leur analyse. On repère ainsi un nouveau courant classique de l'architecture après 1950, représenté par des architectes Beaux-Arts tels que Georges Jouven (1951), André Lurçat (1953-1957) ou Louis Meunié (1968).

Points communs entre toutes les études, l'annexion, voire la disparition, du rythme derrière des notions telles que perception, verticalité, et ouverture d'une part ; Symétrie, proportion et Nombre d'autre part. Où l'on retrouve la complexité à laquelle faisait référence Emile Benveniste lorsqu'il considérait le réseau langagier développé à partir du concept de rythme. C'était pourtant le *distinguo* annoncé entre les deux volets étymologiques : le premier cherche à cerner le mot et sa définition, le second la chose et son action. Aussi, le premier s'appuie sur les disciplines du langage, de la poétique et de la philosophie, le second se tourne vers l'art et l'architecture, pour mieux se frotter au cœur du sujet. Mais parce qu'il s'agit toujours de "discourir sur", de rapporter des faits, donc d'utiliser des mots, le phénomène observé ne pouvait être que déformé d'une certaine façon. Cela étant, quand les théoriciens convoqués en E_1 rêvaient à un rythme sans corps, qui ne se répète jamais et ne cesse d'apparaître

vierge, ceux convoqués en E_{1bis} le ramènent à la terre ferme et le calibrent de sorte qu'il nous soit visible. Pour ce faire, ils empruntent certaines voies, peut-être trop évidentes pour qu'on les ait repérées avant. L'une de ces voies passe par les deux directions anthropologiques : verticale et horizontale. La verticale est verticale car tirée depuis la plante des pieds jusqu'au sommet du crâne. L'horizontale est horizontale car balisée par les deux yeux et pratiquée par les deux pieds. Ces deux lignes définies, elles imprègnent tout ce que l'homme ressent et fait.

Durant l'Antiquité, c'est déjà du corps qu'il est question lorsque l'on parle de *metron*. Immergé dans un monde régi par un grand ordre divin, l'architecte grec doit donner de celui-ci une représentation. Alors il use du module, une unité basée sur les mensurations du corps et qui sert au dimensionnement de tous les éléments de l'édifice via les règles de la *symmetria*. L'édifice doit être à la *mesure* de l'homme, création divine s'il en est. Des siècles plus tard, ce n'est plus le pouvoir des dieux mais celui des nombres qui fascine Ghyka lorsqu'il ranime le vieux paradigme. Après avoir fait l'apologie du nombre d'or, Ghyka rédige un *Essai sur le rythme* (1938) au sein duquel il s'intéresse, quelques dizaines d'années avant Benveniste, à l'étymologie du mot. Les observations ne sont pas les mêmes que chez le linguiste, puisque Ghyka, tout en notant la filiation à *rhein* ("couler"), relie le rythme et le nombre au sein de ce qu'il présente, sans l'argumenter, comme la racine commune du *rhuthmos* et de l'*arithmos*. Profitant de la ressemblance formelle entre les deux mots, Ghyka présuppose leur

utilisation quasi indifférenciée durant l'Antiquité, les deux attachés à l'idée de "nombre", et seulement distingués par le fait que le premier renvoie à la relation dynamique menant une « suite de nombre » (p80), et le second au « nombre isolé » (p80) résultant du quotient de deux autres. Si de telles observations ne reposent sur aucun raisonnement scientifique et, ce faisant, ne peuvent être acceptées comme telles, il est intéressant de noter la distinction relevée par Ghyka (bien que peu développée dans son ouvrage) entre l'enchaînement dynamique du *rhuthmos* et le terme défini de l'*arithmos*, qui n'est pas sans rappeler celle posée par Benveniste entre une configuration fluide et un ordre arrêté, soit *rhuthmos* et rythme. Mais s'il repère une rupture dans l'histoire du rythme, c'est bien après Platon que Ghyka la situe : lorsque, vers la fin du siècle des lumières, Rythme et Nombre se séparent dans le domaine du langage, et qu'ils s'éloignent du même coup du sens premier de la *symmetria*, ou « enchaînement de proportions » (p9). Car c'est uniquement dans la dynamique d'un tel enchaînement que rythme, nombre et symétrie se rejoignent. A nouveau, l'étymologie n'étant pas une science exacte, de telles études ne pourront que contribuer à nourrir les débats sans pour autant les résoudre. Retenons donc simplement la récurrence des notions de nombre, et de dynamique, auprès du rythme, bien que sous des rapports très variables. Et remarquons avec le théoricien de l'art Milija Belic, reprenant lui-même les mots de Paul Klee, que l'architecture ne serait rien de moins que l'une « des disciplines les plus attachées aux mathématiques et aux nombres », ces derniers « pleins d'esprit

vivant » (2002 p153) – les dimensions subjective, perceptive et métaphysique du rythme, signes de sa dynamique d’opposition interne.

C’est probablement un même « esprit vivant » qui anime l’ouvrage de Moisseï la. Guinzbourg (*Le rythme en architecture*, 1923), le seul parmi les auteurs convoqués à réunir les deux tendances décrites plus haut (soit le rythme comme acteur de l’expérience et le rythme comme principe régulateur), sans toutefois exposer leur relation au grand jour. Son rythme renvoie tantôt à une composition de pleins et de vides, tantôt à une expérience perceptive et motrice, où l’architecte interroge les mécanismes par lesquels la forme prend forme dans l’esprit d’un individu confronté à des édifices architecturaux. Ces édifices sont tirés du répertoire classique (des colonnades antiques pour la plupart), et construits à partir de principes de régularité et de symétrie (qui perd ici sa majuscule et sa dynamique, pour ne plus être qu’une équivalence arrêtée entre deux parties).

A noter, le fait que Guinzbourg situe le rythme dans les domaines temporel et spatial, quand Ghyka et les architectes qui s’appuieront sur ses écrits (Louis Meunier notamment) en donnait la paternité exclusive au phénomène de la durée – opposant le rythme de la musique et la proportion de l’architecture. Peut-être dû à cette ouverture d’horizon, **le rythme prend de nombreux qualificatifs chez Guinzbourg, lui permettant d’associer celui-ci à des configurations d’aspects et de natures très diverses (vertical et horizontal, principal et de transmission, activo-dynamique et passivo-dynamique, etc.).** Mais ce

seront toujours les plus simples qui contiendront le plus haut potentiel rythmique, comme l'établit son hypothèse psychophysique.

Cette hypothèse du "plus simple" apparaît au sein d'ouvrages tels qu'*Experiencing architecture* (Rasmussen 1962[1959]), *Existence, Space & Architecture* (Norberg-Schulz 1971) ou *The dynamics of architectural form* (Arnheim 1977), où les notions de symétrie et de proportions sont en quelques sortes dépassées pour donner toute sa place à l'expérience perceptive, sans pour autant renouveler la définition du rythme (cette définition limitée à une alternance régulière chez Arnheim ou au cycle de la faim et des saisons chez Norberg-Schulz). Et paradoxalement, **le resserrement autour de l'objet architectural tend à montrer que le rythme n'y est pas, précisément parce qu'il a toujours été dans celui qui l'expérimente**. Ce que suggérait le premier volet de l'approche étymologique et que confirme le second : l'idée que le rythme n'est pas de l'objet mais du sujet. Ou plutôt, qu'il n'est ni de l'un ni de l'autre mais agit dans l'espace entre eux.

D'espace, il est question dans la problématique du rythme, mais pas de n'importe quel espace. Deux paradigmes spatiaux ont été relevés :

- le grand vide qui préexiste à tout et *dans* lequel les choses occupent une position stable, soit l'espace comme un fond sur lequel se détache des formes ;
- le produit du mouvement ininterrompu des choses qui n'occupent jamais que des positions relatives et temporaires, soit l'espace comme forme plurielle.

C'est le second paradigme qui intéresse le rythme : celui d'un espace dynamique et perceptif, où l'appréciation de l'intervalle entre deux points se fait depuis un troisième qui ajoute encore à la subjectivité de l'ensemble. Cet espace implique de considérer ce qu'il y a entre les choses pour s'y projeter soi-même. On trouve chez Laban cette inversion du regard, où **d'un environnement qui enserme l'homme, l'espace devient ce qui le meut depuis son plus profond intérieur. Bref, l'idée que tout un monde est déjà construit à l'intérieur de soi, et que ce que l'on croit une réalité extérieure à soi n'en est que le prolongement rythmique.**

Étymologie du rythme sqT

- ▲ Un effacement du rythme derrière les notions de Symétrie, de proportion et de mètre très tôt dans l'histoire de l'architecture, la récente perte de relevance de ces dernières ayant entraîné la (totale) disparition du concept dans la pratique contemporaine
- ▲ Bien que peu développé dans la littérature, un lien spécial entre architecture et rythme à travers l'importance que les deux accordent au vide – celui dégagé par les murs pour qu'on l'habite et que s'y exerce la transformation réciproque des éléments
- ▲ Une rupture entre l'homme et le monde par l'introduction de systèmes de coordonnées et de référentiels de mesure détachés du corps anthropologique, ayant notamment conduit à la coexistence de deux types d'espaces (physique/ontologique, abstrait/concret, conceptualisé/vécu)
- ▲ Une identité formelle entre les corps anthropologique et architectural à travers un schéma d'organisation dominé par l'opposition verticale/horizontale – la verticale statique et unidirectionnelle, celle de l'observation, l'horizontale dynamique et multidirectionnelle, celle de l'action
- ▲ Entre verticale et horizontale, la profondeur – anticipée par la première et explorée par la seconde, comme étant la dimension privilégiée du rythme, alors mieux exprimée sous le terme de *profondité* (mettant l'accent sur sa composante corporelle)

▼ La réintroduction d'une approche sensible au sein de la discipline par la prise en considération du phénomène vécu peut-elle permettre la réhabilitation du rythme en architecture ?

▼ L'identité de corps entre homme et édifice peut-elle être mise au service de l'élaboration d'un autre type de représentation de l'architecture, qui prenne en compte sa dimension expérientielle, et, *a fortiori*, rythmique ?

