

<https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article94>

Idiorrythmie ou eurythmie ?

Réponse à Yves Citton

- Recherches
- Rythme et pouvoir au XXIe siècle
- Pour une éthique et une politique du rythme



Date de mise en ligne : mercredi 11 août 2010

Copyright © Rhuthmos - Tous droits réservés

Sommaire

- [Pour une éthique et une politique de l'art](#)
- [Le rythme entre rhétorique et poétique, musique et littérature, essentialisme et historicité \(...\)](#)
- [Art et critique](#)
- [De quelques contresens sur l'histoire, le monde contemporain et la musique répétitive](#)
- [Idiorrythmie ou eurythmie ?](#)
- [Les deux sources de la théorie du rythme](#)

Il me faut tout d'abord remercier Yves Citton d'avoir accepté de republier sur RHUTHMOS, son essai « Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques » que les lecteurs trouveront [ici](#). L'intérêt pour le rythme, la critique du monde contemporain qu'il y esquisse, son orientation générale vers une éthique et une politique qui partiraient « du milieu », l'inscrivent pleinement dans le projet de RHUTHMOS. L'originalité et la qualité de la réflexion qu'il propose, et incidemment le rôle qu'il fait jouer à mes travaux, demandaient depuis longtemps une lecture. Je suis heureux que cette republication m'ait donné l'occasion de la mener à bien. Cet article a paru en août 2010. Depuis, Pierre Sauvanet nous a fait la gentillesse de se joindre à ce débat à travers un [texte](#) où il précise sa propre position. Je l'en remercie également.

Pour une éthique et une politique de l'art

Le trait qui me semble caractériser le mieux l'essai d'Yves Citton est sa volonté de tirer une éthique et une politique de la pratique artistique. Il y fait avec le jazz ce que j'ai moi-même tenté à diverses reprises avec la littérature [1]. Il prend pour point de départ les différentes manières selon lesquelles un certain nombre de batteurs, choisis pour leurs caractéristiques stylistiques, à *la fois* s'insèrent dans le groupe jazzant et s'en distinguent.

Yves Citton part du style. Toutefois, au lieu de prendre, à l'instar de la musicologie d'autrefois, celui-ci comme l'expression d'un génie propre à chacun de ces musiciens, ou encore comme la simple reprise d'une tradition, il s'intéresse avant tout au modèle d'interaction - et d'individuation - qu'il implique. A travers le style, ce n'est pas une intériorité déjà constituée qu'il cherche à rejoindre, ni du reste une extériorité qui s'imposerait comme toujours déjà là, mais bien un « entre-deux » au sein duquel se jouent ensemble les identités fluanes de l'individu et du groupe. Chaque style de jeu est une forme attribuée à la relation du singulier et du collectif, forme qui donne en retour un faciès particulier à l'un et à l'autre : « Le rythme - en tant qu'il est fluement et envoûtement - est en réalité toujours à situer dans un *entre-deux* (ou dans un *entre-plusieurs*). Comme les phénomènes de résonance et de magnétisation, les réalités rythmiques sont à situer non à l'échelle de l'individu, mais à celle du *milieu* (ou du *champ*). Que ce milieu ait les dimensions d'un corps, d'un wagon de train, d'une salle de classe ou de spectacle, d'une équipe sportive, d'une entreprise commerciale ou de l'économie mondialisée, la rythmisation (comme la résonance et comme l'improvisation) résulte toujours de tensions transindividuelles en quête d'ajustements et de rééquilibrages. » Avec beaucoup de justesse, Yves Citton place ainsi l'éthique et le politique, « au milieu », entre l'expression et l'application : « *L'improvisation mérite moins d'apparaître comme relevant d'une puissance d'expression que d'une puissance de constitution : non seulement elle favorise la production collective de singularités, mais elle promeut une solidarité active entre ces singularités.* »

Chacun de ces modèles est ensuite transposé dans la vie quotidienne, par une expérience de pensée dont il faut saluer ici le caractère suggestif.

D'une part, ces modèles font apparaître dans nos vies une diversité beaucoup plus grande que celle à laquelle les sciences sociales, mais aussi une partie de la philosophie, nous ont habitués. Grâce à cette expérience, on s'aperçoit que la vie concrète dans les sociétés modernes échappe largement aux dichotomies simplistes, qui la voient organisée le plus souvent en termes d'opposition binaire entre individu et communauté, au mieux en termes de multiplication des cercles d'appartenance. L'analyse montre au contraire une diversité, que l'on pressent infinie au moins en droit, de formes de relation et d'individuation.

D'autre part, ces modèles se présentent comme autant de formes libres, créatives et résistantes aux modèles dominant le monde contemporain. Malgré la puissance du réseau des convenances et des relations stabilisées, des formes de vie alternatives peuvent y apparaître et s'y développer. Loin d'être écrasée par le poids des structures et des systèmes, la vie continue à proliférer et à multiplier ses formes d'interaction et d'individuation. Tel est, au fond, le message optimiste que livre l'essai d'Yves Citton.

Sous sa plume, l'art - plus particulièrement ici le jazz - apparaît ainsi à la fois comme une *critique des savoirs* et comme un *laboratoire éthique et politique*. Et sur ces deux points, je suis en complet accord avec lui car il me semble indiquer à la réflexion une direction fructueuse et tout à fait indispensable.

La façon très particulière qu'il a d'aborder ces deux questions, les moyens qu'il met en oeuvre et certaines de leurs conséquences me semblent en revanche moins convaincants. Je vais essayer de dire maintenant pourquoi.

Le rythme entre rhétorique et poétique, musique et littérature, essentialisme et historicité radicale

Le premier point qui mérite discussion concerne la définition même de ce qui fait une « manière » ou, comme le dit aussi Yves Citton, un « style » d'interaction et d'individuation, puisqu'il n'y a pas pour lui de distinction à faire entre le style musical et le style éthico-politique qui l'accompagne.

Ces manières sont à première vue très diverses : Yves Citton en distingue sept - sans prétendre d'ailleurs dresser une liste définitive - dont il fait l'analyse une à une et qu'il met à chaque fois en regard d'une forme de vie au quotidien. Chacune d'entre elles se caractérise par un certain nombre de *variations* ou d'*écarts* par rapport à certaines pratiques qui définissent traditionnellement le jazz : la périodicité régulière, le swing, l'alternance chorus/jeu d'ensemble, etc.

Certains batteurs associent, par exemple, « périodicité » et « fluence » ; ils excellent à « *danser autour* de pulsations qu'il affirment fortement » [2]. D'autres privilégient « *l'angulaire* sur le fluide » ; leur jeu « *marque des différences* plutôt que des continuités ». D'autres encore introduisent des « *micro-retards* » et font « *durer certains temps forts* au point de chevaucher les scansion rythmiques attendues ». Certains procèdent par « *greffages disruptifs* » : « *le mouvement qui surimpose ses variations aux structures* tend alors à s'autonomiser localement par rapport aux retours de la périodicité » ; ces batteurs « *tendent à concevoir leur jeu comme une multiplicité de micro-solos harcelant [leurs] partenaires* ». Une autre manière consiste à « *dérouter une structure rythmique donnée*, pour la réorienter sur des voies différentes ». Une autre encore se manifeste par des accès de « *résistance momentanés* au swing » qui porte par ailleurs le morceau. Enfin, certains batteurs « *suspendent la cavalcade habituelle* du swing pour ouvrir des espaces de lyrisme habité par des modes de pulsation plus lâches, plus lents, plus flexibles, plus fluides ». Reprenant un terme de Pierre Sauvaget, Yves Citton appelle « *errythmiques* » ces manières d'errances rythmiques qui « *effacent toute périodicité* immédiatement repérable pour installer l'auditeur dans un univers de mouvements ralentis au point de tendre à la suspension, n'esquissant que des structures vagues et fluentes ».

Tous ces exemples, sauf, et j'y reviendrai, dans la septième entrée de sa typologie, nous montrent qu'Yves Citton aborde, en fin de compte, la question du rythme artistique - et ses corollaires éthique et politique - à partir d'un schéma qui lui vient de la rhétorique et de la stylistique. De même que les tropes et le style qu'ils composent sont définis comme des écarts ou des composition d'écarts par rapport aux normes de la langue, de même le rythme naîtrait d'un ensemble de décalages ou de déviations par rapport aux normes métriques sous-jacentes : « Tous les batteurs observés, fait-il remarquer, s'ingénient à sculpter des variations singularisantes autour de toute affirmation de périodicité. »

Or, cette conception n'est pas sans défauts, quand il s'agit de rendre compte du rythme et de sa prolifération artistique, éthique et politique. Si la mesure constitue la condition de possibilité nécessaire des variations qui font naître celui-ci, il ne faudrait attribuer une manière rythmique qu'à certaines matières d'expression où la métrique est déterminante. À l'inverse, de très nombreuses formes d'expression artistique modernes, mais aussi de nombreuses pratiques sociales et politiques - qui souvent les unes et les autres ont fait l'histoire dans leur ordre - devraient être considérées comme dénuées de tout rythmicité. Et c'est en effet le reproche que l'on faisait au XIXe siècle à Wagner, mais il faudrait aussi étendre cette critique à toutes les musiques, de plus en plus nombreuses au cours du XXe siècle, qui ont été composées en fonction de ce que Boulez appelle le « temps lisse ». En littérature, cette conception condamnerait de la même manière à l'arythmie toutes les expériences, qui ont eu lieu depuis Baudelaire, Hugo et le symbolisme, pour s'émanciper de la métrique et donner au flux du langage des rythmes qui ne soit plus liés au simple jeu de la norme et de l'écart. Le poème en prose, le vers libre n'auraient pas de rythme. Enfin, socialement, il faudrait aussi remettre en question toutes les expériences auxquelles Yves Citton est si justement attaché parce qu'elles prétendent inventer de nouvelles manières de s'individuer et de se subjectiver singulièrement et collectivement, sans constituer de simples écarts par rapport aux normes dominantes.

On ne peut accuser Yves Citton de plaider pour une éthique et une politique normatives. Pourtant - et c'est là l'aspect paradoxal de son essai -, la conception du rythme qu'il défend repose, en son fondement même, sur un primat de la norme. Comme la conception rhétorique et stylistique de la littérature à laquelle elle se rattache, elle constitue une théorie congruente avec la conception qui voit l'individu comme une entité capable de s'éloigner ou de transgresser les règles sociales mais qui ne saurait exister sans ce cadre normatif. Il est difficile dans ces conditions de pouvoir rendre compte des interactions complexes entre corps, langage et social qui expliquent les différents visages pris par l'individuation singulière et collective. Difficile également d'expliquer la prolifération des modèles d'interaction et d'individuation, dont la multiplicité foncière est en fin de compte réduite à un jeu relativement restreint d'écarts ou de variations par rapport aux normes en vigueur.

Je vois comme un reflet de cette difficulté première dans l'apparition tardive et très marginale du « temps lisse » boulezien dans la septième et dernière entrée de la typologie élaborée par Yves Citton. Celle-ci arrive comme par raccroc dans un ensemble auquel elle a du mal à s'intégrer, sinon sous le chef d'un rejet complet de la mesure, c'est-à-dire de son affirmation la plus forte. Cette manière lisse, qui ne fonctionne plus, précisément, sur le mode de l'écart mais du tout autre, met alors en péril la règle affirmée auparavant selon laquelle « tous les batteurs observés s'ingénient à sculpter des variations singularisantes », car de « variations » il n'est, dans ce dernier cas, évidemment plus question. On voit ici le prix à payer pour le choix d'une approche rhétorique et stylistique du rythme. Le modèle de l'écart entraîne une surévaluation des *styles* éthiques et politiques qui brodent autour de la norme, aux dépens des *manières*, pourtant beaucoup plus diversifiés, qui s'en libèrent et inventent des formes rythmiques à chaque fois spécifiques.

Une telle conception du rythme me semble relever de choix à la fois pratiques et théoriques contestables.

Le premier concerne la pratique artistique privilégiée par Yves Citton. On peut penser, tout d'abord, que le jazz exige, de par sa nature propre, une définition par l'écart et la norme, et qu'une aventure qui inventerait totalement librement ses manières de fluer ne serait plus reconnue comme du jazz, mais tomberait du côté de la musique contemporaine - ce qui semble se vérifier empiriquement. De manière plus profonde, on peut aussi remarquer que le

jazz et la musique en général échappent au sens. Arts du son, ils n'ont que des rapports indirects avec le langage qui n'y est pris en compte que de manière secondaire. C'est pourquoi, la logique rhétorique et stylistique s'y impose peut-être plus facilement que dans le cas de la littérature, où son inefficacité à expliquer la valeur artistique - et donc éthique et politique - des oeuvres, a été démontrée depuis longtemps.

Le deuxième choix concerne le rapport de dépendance assumé de l'analyse d'Yves Citton à l'égard des conceptions philosophiques essentialistes du rythme. Comme Pierre Sauvanet, dans la lignée duquel il place son essai, il introduit un peu de jeu dans la définition traditionnelle : le rythme ne se limite pas, selon lui, à la mesure, qu'il complexifie par des désajustements, des retards et des avances, des variations et des diversifications. Toutefois, on l'a vu, toutes ces broderies ne peuvent apparaître que par rapport aux accentuations qui se succèdent et en constituent les conditions de possibilité. Le nombre reste la raison du rythme. Or, une fois placé sous l'égide du nombre et de la mesure, le rythme devient un concept formel applicable universellement et indifféremment à tous les phénomènes. Les rythmes du cosmos, du bios et de la sphère socio-historique peuvent être subsumés sous les mêmes concepts, aux dépens de leurs spécificités propres. Certes, Yves Citton ne va pas jusque-là, mais cette logique essentialiste mine souterrainement ses analyses. Le coeur de la conception platonicienne du rythme n'est pas remis en question.

Le troisième choix concerne le type de théorie utilisé pour approcher les phénomènes artistiques. Yves Citton se place, on l'a vu, dans une tradition de pensée rhétorique et stylistique, qui, même si elle a pu parfois coloniser la poétique, a toujours été en conflit avec ses orientations profondes. Les questions de la valeur et de la spécificité de l'art qui orientent la poétique depuis Aristote sont à l'opposé de celles des effets immédiats et de l'action qui intéressent la rhétorique depuis son origine. Ce choix explique peut-être pourquoi, bizarrement, bien qu'il soit lui-même un spécialiste du fait littéraire, Yves Citton écarte de son travail tout ce que la linguistique et la poétique ont apporté ces cinquante dernières années à la théorie et à l'analyse du rythme. Benveniste et Meschonnic sont les deux grands absents de son essai.

Les choix de la musique comme art paradigmatique, de la philosophie essentialiste comme alliée et de la rhétorique/stylistique comme théorie de l'artisticité sont tout à fait cohérents les uns avec les autres, mais ils dessinent une constellation qui dirige, à mon avis, la théorie du rythme dans une impasse. Pour ma part, je soutiens que cette théorie ne peut déboucher sur une éthique et une politique satisfaisantes, c'est-à-dire qui donne toute sa place à la diversité et à la spécificité partageables des expériences, que si elle prend pour modèle la littérature, s'appuie sur une philosophie de l'historicité radicale et opte clairement pour une poétique émancipée de la rhétorique et de la stylistique.

Ces divergences de fond expliquent pourquoi Yves Citton me semble assez loin de la cible lorsqu'il me reproche de concevoir, en m'inspirant de Benveniste, le rythme comme « manière de fluer », et d'abandonner, d'après lui au profit d'un certain flou et d'une certaine abstraction, ce qu'il pense être le caractère précis et concret du concept de rythme forgé dans les analyses musicales : « Aucun des deux [Pascal Michon et Roland Barthes] ne paraît s'être senti obligé de solliciter précisément les analyses de la notion de rythme produites par l'analyse musicale, et ils s'en tiennent en général à une définition assez lâche et abstraite de ce qui constitue "un rythme" ».

À cela s'ajoute le fait qu'il ne cite aucune des entreprises concrètes, historiques et sociologiques, qui ont été menées au cours des dix dernières années, pour analyser, à partir du point de vue linguistique et poétique, les différentes formes d'imbrication des rythmes du langage, du corps et du social. Je me permets de le renvoyer ici à *Rythmes, pouvoir, mondialisation* et aux *Rythmes du politique*. Ces travaux montrent qu'une telle conception du rythme n'est pas sans précision et qu'elle permet une réelle prise critique sur les phénomènes, en particulier ceux auxquels nous avons affaire aujourd'hui. S'il reste encore beaucoup à faire, on y distingue déjà une méthodologie susceptible d'identifier les manières de fluer et d'en mesurer les différentes qualités.

Du reste, ses propres analyses ne sont pas elles-mêmes sans limites et cela sur au moins deux plans. Le diagnostic qu'il présente en préambule de son essai est loin d'être faux, mais il se cantonne aux aspects morphologiques du monde contemporain. « Alignement des périodicités », « déstructuration des rythmes collectifs locaux », « dissolution des rythmes individuels », « succès croissant des rythmes machiniques », toutes ces transformations concernent avant tout l'organisation de la succession des interactions. Elles ne disent rien ou presque des autres niveaux des rythmes de l'individuation : le langage et le corps. Quid, dans cette analyse, des techniques rythmiques qui façonnent la corporéité et la discursivité des individus singuliers et collectifs ?

Sa conception du rythme souffre, par ailleurs, d'une tendance à l'abstraction et à l'universalisation, qui bride ses propres efforts pour saisir les spécificités éthiques et politiques des manières de jouer du jazz. Bien que souvent très suggestives, ses analyses ramènent finalement la diversité au schéma simple de la norme et de l'écart analysé plus haut. Il est vrai qu'il n'est pas le seul dans ce cas et l'on ne voit pas, pour le moment, de travaux historiquement pertinents qui aient été construits sur une base rhétorique, essentialiste et musicale.

Art et critique

Le deuxième point qui me paraît devoir être discuté concerne le rapport entre pratiques artistiques et critiques. À la suite de Maurizio Lazzarato, Yves Citton remet en question l'idée, devenue poncif depuis le livre d'Ève Chiapello et Luc Boltanski, selon laquelle la « critique artiste » aurait sonné, et sonnerait nécessairement, le glas de la « critique sociale » [3].

Sur ce plan, je le suivrai jusqu'à un certain point. Il a raison de remettre en question la naïveté de ceux qui associent l'« artistique », d'une part, l'« individualisme », l'« hédonisme » et le « décoratif », de l'autre. Comme je l'ai également noté, il y a quelques années, le terme de « critique artiste » utilisé par Boltanski et Chiapello est lui-même très révélateur de l'ignorance sociologique concernant la nature de la pratique artistique [4]. Il reprend un poncif ancien mais persistant - que l'on trouve chez Marx aussi bien que chez Weber ou aujourd'hui Habermas - selon lequel les transformations de l'art, à partir du Romantisme et surtout du milieu du XIXe siècle, relèveraient d'une simple *réaction esthétisante* au désenchantement du monde et à l'extension de la rationalité instrumentale [5]. L'art, au fond, serait réductible aux artistes et ceux-ci, à leur tour, à la bohème, au dandysme et à la marginalité. L'art moderne constituerait une simple quête réactive et paradoxalement individualiste visant à retrouver, par la création d'un monde imaginaire et esthétique coupé du réel, une authenticité et une chaleur communautaire perdues, voire un rapport avec le sacré. Toute politique qui s'inspirerait de la pratique artistique serait donc condamnée par avance à promouvoir un individualisme et un hédonisme sans portée critique par rapport au capitalisme.

Or, il n'y a pas de vision plus fautive de l'art et tout particulièrement de l'art depuis le XIXe siècle ; on confond celui-ci avec le *comportement* des artistes, ou du moins de certains d'entre eux. D'une manière qui n'est pas sans rapports avec la lecture des *Fleurs du mal* par le procureur Pinard, on réduit la pratique artistique au dandysme et à l'idiosyncrasie de son auteur. Une étude des *oeuvres* elles-mêmes montre que l'art ne constitue pas un refuge, ni un culte d'un passé perdu, mais plutôt une pratique qui ne cesse de rompre avec le dualisme esthétique - d'origine plutôt philosophique et sociologique qu'artistique - qui oppose l'art et la vie, l'artistique et l'éthico-politique. Loin d'être indifférents à leur temps et au devenir des hommes, les artistes, spécialement depuis le XIXe siècle, ne cessent de rendre compte et de participer aux mouvements de subjectivation et de désobjectivation qui se produisent dans la société. L'art est un laboratoire qui nous en apprend souvent plus que bien des livres de sociologie et il ne peut y avoir de critique sociale accomplie sans redonner son sens historique et positif à la recherche de la modernité et du sujet qui s'esquisse dans les pratiques artistiques [6]. Il serait bon que la sociologie se penche un jour sérieusement sur un préjugé qui l'empêche de reconnaître la valeur éthique et politique de l'art, et qu'elle s'interroge enfin sur l'effet que cette incompréhension entraîne quant à ses propres définitions du sujet, de l'éthique et du politique.

Yves Citton a tort, toutefois, de croire que les critiques visés et leurs successeurs actuels seraient indemnes de tout reproche. Un bilan de l'apport de cette génération à une politique de l'art relèverait bien des surprises, tant la question de l'art y a été mythifiée sans jamais y être l'objet d'une réflexion spécifique satisfaisante. Chez Foucault, cette question, après avoir été abordée dans les années 1960 à partir de définitions empruntées à Blanchot et Tel Quel, a en partie disparu dans les années 1970. Elle réapparaît indirectement comme critère dans son éthique des années 1980, mais c'est au nom du concept daté et piégé de « style ». Ce que Foucault cherche à cette époque, c'est une « stylistique de l'existence ». Chez Derrida, la situation semble différente : l'art est partout. Mais cette généralisation a tendance à faire disparaître sa spécificité. D'une manière inverse - mais pas contraire - à ceux qui opposent l'art et la vie réelle, Derrida postule trop rapidement leur continuité. Or, ce préjugé *a priori* favorable à l'égard des puissances de l'art a tendance à se retourner contre elles, dans la mesure où il en donne une image exagérée, parfois pas si éloignée d'un certain idéalisme. C'est peut-être Deleuze, dans sa réflexion sur le cinéma, qui apporte le plus de ce point de vue. Un bilan critique reste encore à faire à ce sujet.

Quant aux disciples de ces penseurs, la situation est encore plus problématique. Non seulement, le rôle que joue l'art dans leur travail est désormais très limité, mais leur puissance critique est souvent très faible. Faut-il avoir compris que les formes de critique développées lorsque le monde était systémique et administré devaient être entièrement revues en fonction des caractéristiques du nouveau monde fluide, nombre d'entre eux sont en effet devenus des alliés plus ou moins conscients du capitalisme flex-réticulaire. Les cas les plus visibles sont ceux qui sont tout simplement passés avec armes et bagages - et sans aucune vergogne - dans le camp néo-libéral. Mais le problème n'est pas moins profond pour tous les intellectuels qui développent aujourd'hui des formes de pensée politique fondamentalement individualistes et sans autre boussole qu'un utilitarisme plus ou moins dénié. Peu nombreux, finalement, sont ceux qui réussissent à conserver, sans tomber dans la caricature et la répétition maladroite, l'énergie qui propulsait autrefois les pensées dont ils se proclament les héritiers.

De quelques contresens sur l'histoire, le monde contemporain et la musique répétitive

Le troisième point qui nécessite débat concerne l'image très ambiguë qu'Yves Citton donne de mon propre travail. Tout en reprenant certaines des critiques qu'il contient vis-à-vis du monde contemporain, il présente celui-ci comme si j'y soutenais un point de vue historique binaire et « pessimiste » qui verrait dans les évolutions des sociétés, depuis la fin du XIXe siècle, « à la fois un gain d'autonomie considérable et une perte de repères communs, avec pour résultat d'éroder voire d'abolir les structures rythmiques collectives qui encadraient la construction de nos identités ». Un monde fluide peuplé d'individus sans consistance aurait succédé au monde structuré traditionnel et à ses formes d'individuation cristallines.

C'est pourquoi il m'attribue, par un contresens très étonnant, une position que je n'ai jamais défendue : « Il me paraît toutefois faire fausse route, avec la plupart de "la gauche" officielle, en cherchant le remède à ces maux du côté d'une rigidification de nos sociétés (réinstaurant "la disciplinarisation, la rationalisation et l'administration étatique" érodée par la mondialisation et visant une "eurythmie" qu'il faudrait préférer à l'idiorrythmie » (la note renvoie aux *Rythmes du politique*, p. 20, 274 & 298). Face à cette surprenante manière de me construire en adversaire, qui me semble trahir une certaine déstabilisation de son propre point de vue, je ne peux répéter ici que ce que j'ai dit précisément à la page 298 que cite Yves Citton : « D'un point de vue eurythmique, il ne suffit pas, en effet, de déterminer librement ses rythmes de travail et plus largement de vie, il faut encore que ces rythmes soient eux-mêmes de qualité, c'est-à-dire qu'ils augmentent l'intensité et la richesse de la vie des individus singuliers et collectifs concernés. » Si elle renvoie les partisans de l'idiorrythmie à leurs limites, cette affirmation, on le voit, est évidemment sans lien avec une quelconque exigence de « réinstauration de la discipline, de la rationalisation et de l'administration étatique érodée par la mondialisation »...

La fable dualiste que m'attribue Yves Citton était la vision qui dominait en Allemagne entre les années 1880 et 1940 et qui motivait le passéisme d'une partie des théories rythmiques de l'époque [7]. Ce n'est pas du tout la mienne et je n'ai pas cessé depuis mon premier livre de la dénoncer. Toute conception de ce genre ne fait que reprendre le *paradigme historiciste dualiste* traditionnel dont j'ai fait la critique détaillée depuis longtemps [8].

Il faut, au contraire, comprendre que toute « dérythmisation » de certains aspects de la vie est rapidement compensée par une rerythmisation de ces mêmes aspects, sous une autre forme. Ce qu'il faut mesurer, ce n'est donc pas une « perte de repères », une « déstructuration », mais une « transformation des modes d'individuation singulière et collective ». La clé éthique et politique, ici, n'est pas dans la déploration (ni du reste dans l'enthousiasme du jaillissement créatif), mais dans l'estimation précise de la qualité spécifique des rythmes nouveaux qui viennent remplacer les anciens. L'opposition *Gemeinschaft / Gesellschaft* sur laquelle se fondent encore nombre de prises de position actuelles est elle-même un mythe apparu en Allemagne à la fin du XIXe siècle, pour des raisons qui tiennent aux rapports entre les forces sociales en présence et à leurs représentations de la place de l'Allemagne dans le monde. Elle ne dit rien de la réalité des sociétés dites « traditionnelles », ni d'ailleurs de celle des sociétés dites « modernes ». Yves Citton semble d'ailleurs en avoir l'intuition (sans lier les deux aspects de son raisonnement) puisqu'il montre, avec raison, que l'idée d'une individualité forte, à la fois en soi-même et grâce à son jeu avec le collectif, n'était pas absente des cultures considérées par la plupart des anthropologues, sociologues et philosophes comme totalement « holiste ». Le jazz est peut-être, de ce point de vue, l'expression la plus claire - car puisant ses ressources directement dans les traditions africaines - de la fausseté du dualisme sociologique, et au contraire de l'existence de formes d'individuation puissantes dans les sociétés appelées « traditionnelles » [9].

S'il y a, aujourd'hui, des signes d'« asthénie rythmique », cela ne signifie donc pas qu'une arhythmie aurait remplacé un monde rythmé, mais que les rythmes qui organisent les processus d'individuation singulière et collective sont de telle nature qu'ils ne produisent que des individus séparés les uns des autres dotés d'une faible puissance d'agir et d'exister. Ce sont des rythmes de *faible intensité*, des manières de fluer qui tendent soit vers le mécanique, soit vers la liquéfaction propre au marché.

La solution que nous devons viser ne passe ainsi ni par la restauration réactionnaire des rythmes perdus que m'attribue si gentiment Yves Citton, ni par l'affirmation des idiorrythmes qu'il promet pour sa part, sans se rendre compte qu'il ne fait que reprendre un aspect du néo-capitalisme contemporain, sur lequel celui-ci compte du reste pour se perpétuer et développer encore son emprise. Il me semble très loin de la réalité lorsqu'il déclare : « *La revendication d'idiorrythmie emblématise les nouvelles formes de résistance à la molécularisation de nos sociétés, en ce qu'elle recherche des formes de vie capables d'intégrer des tensions dont elle agence le jeu sans chercher à les éliminer.* » Au-delà de l'utopie locale à laquelle Barthes l'avait sagement confinée, l'idiorrythmie est trop proche du programme néo-libéral pour constituer une réelle critique du monde d'aujourd'hui. Pas d'autre choix, donc, que de penser à fond ce que pourrait être une eurythmie nouvelle des corps, du langage et du social, par lesquels les singuliers et les collectifs pourraient exalter mutuellement leur puissance d'agir et d'exister.

Un autre contresens du même genre - et lié au précédent - porte sur mon analyse des musiques répétitives que l'on trouve dans les grands rassemblements de foule contemporains (stades, *raves parties*, etc.). « On peut toutefois se demander si une telle déploration des temps et des moeurs d'aujourd'hui (qui paraît impliquer une nostalgie pour les richesses rythmiques d'hier) ne succombe pas à quelques simplifications douteuses. Les musiques qui peuvent apparaître comme « primitivement » binaires (du *disco* au *techno* en passant par le *thrash metal*) méritent peut-être d'être analysées comme des formes de résistance, autant que d'abrutissement ; leur « simplisme » rythmique est souvent compensé par un riche travail sur les timbres ; derrière la répétition binaire et mécanique des boîtes à rythmes, les pratiques relevant du rap méritent à l'évidence d'être perçues comme des sculptages rythmiques éminemment inventifs du flot de la parole, dans lesquels les structures et les mouvements du phrasé transcendent complètement la périodicité (d'ailleurs souvent syncopée) de l'instrumentation ; rien ne dit que les mouvements de danse exécutés lors des *raves* soient plus rigideusement métrifiés que ceux des danses villageoises d'antan... ».

Dans *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, j'ai montré que certaines de ces formes musicales participent d'une transformation de la corporéité qui va dans un sens tout à fait favorable aux exigences du marché. L'analyse se limitait strictement aux musiques diffusées lors des *raves parties* et dans les stades. Il s'agissait d'y mettre en évidence une évolution particulière des rythmes métriques fondée sur leur accélération et de tenter d'en comprendre les effets en termes d'individuation. Je n'ai jamais - contrairement à Yves Citton qui manque ici de discernement vis-à-vis de mon travail mais aussi vis-à-vis des musiques en question - mis le *rap*, le *slam* ou même le *jazz* sur le même pied. C'est donc par un glissement purement rhétorique qu'il me fait associer ces différentes formes d'expression. La chute qui clôt ce passage polémique, me présentant implicitement comme un défenseur « des danses villageoises d'antan... », est assez drôle mais sans rapport avec mes textes - on pourrait, du reste, demander à Yves Citton ce qu'il a contre la bourrée... S'il m'avait lu avec un peu plus de précision, il aurait remarqué le soin que j'ai apporté à restituer la subtile dialectique à travers laquelle Kracauer et Benjamin approchent, au cours de l'entre-deux-guerres, les nouvelles formes d'art populaire de leur époque : les exhibitions rythmiques, les danses de salon, la musique de jazz et le cinéma. Il y aurait trouvé matière à une analyse peut-être plus nuancée des formes musicales contemporaines, y compris dans le jazz, qui sont loin de constituer toutes des formes de résistance ou de subjectivation. Kracauer et Benjamin voyaient pour leur part dans ces arts, autant des formes d'assujettissement et que des formes de résistance ou, tout au moins, d'expression de la négativité propre à la situation des classes dominées.

Idiorrythmie ou eurythmie ?

Le dernier point de divergence entre Yves Citton et moi concerne les concepts d'idiorrythmie et d'eurythmie. Ce débat n'est pas qu'une question de nomenclature. Alors que le premier de ces concepts engage une politique très particulière, le second reste entièrement ouvert.

Si, pour ma part, je milite pour qu'on refonde la théorie politique à partir de ce dernier, je ne lui donne aucun contenu particulier. Ce choix indique simplement la nécessité pour toute réflexion sur le politique aujourd'hui de choisir une définition des *bons rythmes* - c'est-à-dire des rythmes dont la *qualité* est telle qu'elle maximalise la puissance d'agir et d'exister des singuliers et des collectifs -, mais, en aucune façon, il ne précise en quoi cette définition pourrait consister. En ce sens, toute proposition de politique idéale est une proposition eurythmique. Et quand Yves Citton pose l'idiorrythmie comme valeur cardinale, il ne fait rien d'autre que de se donner une définition de l'eurythmie. Pour lui, celle-ci doit être une rythmique du soi. C'est tout à fait son droit, mais cela ne remet pas en question la nécessité de se prononcer sur ce qu'il considère les rythmes les meilleurs du point de vue de l'individuation.

C'est donc par un contresens sur ce que j'ai écrit qu'il m'attribue une fois de plus une position uniformisante : « La perspective d'eurythmie esquissée par Pascal Michon me semble moins séduisante que la prolifération d'idiorrythmies rêvée par Roland Barthes, dans la mesure où "le bon rythme" évoqué par le préfixe *eu-* suggère une uniformisation qui menace d'aplatir les différences, alors que c'est justement sur les *tensions* entre ces différences que repose l'enrichissement de nos formes de vie (à l'intérieur bien entendu de normes et de contraintes auto-imposées par la collectivité). »

Cette lecture de mon travail est d'autant plus surprenante qu'Yves Citton reprend quelques lignes plus loin, mais cette fois sans le dire, ma propre position : « Le rythme, on l'a vu, surimpose une structure *intégrative* qui unifie sans uniformiser, qui envoûte sujets et objets dans une même temporalité fictionnante. En tant que facteur de viscosité, il est une force de résistance indispensable à la *persistance* dans l'être. » On ne peut être plus proche des idées de *qualité* du rythme et de *forte rythmicité* développées dans mes différents ouvrages.

La nécessité de définir une eurythmie est d'ailleurs reconnue indirectement par Yves Citton lorsqu'il remarque : « En reprenant à leur compte la définition proposée par Benveniste qui conçoit le rythme comme une "manière de fluer",

Roland Barthes, Pascal Michon et (dans une moindre mesure) Pierre Sauvanet impliquent que le plus important n'est pas vraiment de savoir *d'où* le rythme "s'exprime" ni *dans quelle direction* il se dirige, mais plutôt d'observer *comment il s'écoule*. » Même s'il se trompe en attribuant à Barthes et à Sauvanet un aspect qui n'a été théorisé que dans *Les Rythmes du politique* - à savoir la question de la *qualité* des rythmes de l'individuation, pour le dire autrement la question difficile de leur *individuation* - c'est bien à partir de là en effet que l'on doit réfléchir.

Et c'est pourquoi, il a à la fois tort et raison d'affirmer : « Il s'agit moins de *retenir* un mouvement (vers la mondialisation, la fluidification, la dissolution des structures) ou de *maintenir* des acquis, que de *cultiver activement ce qui fait tension contre* la molécularisation de nos sociétés. » S'il s'agit bien de « cultiver activement de ce qui fait tension », ce qui est à la source même de toute qualité rythmique - et que je n'ai cessé de dire dans mes livres -, on ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas simultanément « maintenir les acquis ». On sait malheureusement quelles sont les forces qui diffusent un tel mot d'ordre - et l'on s'étonne qu'Yves Citton reprenne à son compte cette antienne libérale.

Pour ma part, j'ai montré, par une analyse précise du texte où Barthes l'a introduit pour la première fois, en quoi le concept d'idiorrythmie - qui reste, il faut le reconnaître, l'un des premiers essais d'éthique et politique du rythme non réactionnaire depuis Mandelstam -, me semble malgré tout un concept insuffisant pour nous guider éthiquement et politiquement aujourd'hui. Son principal défaut est d'être indexé sur le soi, le propre, l'*idios*. L'idiorrythmie est un idéal de liberté singulière qui ne s'embarrasse guère de la question du collectif, ni *a fortiori* de celle des institutions qui organisent la vie des collectifs, de l'État et des multiples formes de pouvoir inter- et supra-étatiques (FMI, ONU, UE, etc.). C'est, de l'aveu même de Barthes, une utopie *domestique*, qui ne peut s'appliquer - et pas sans mal comme il ne s'en cachait pas - qu'à des groupes très restreints. C'est du reste la limite commune des utopies construites par extension d'expériences micro-politiques ; elles ont tendance à passer sous silence les éléments macro-politiques de la réalité qui ne rentrent pas dans leur schéma. Le projet d'Yves Citton, dont on a vu plus haut, la richesse et le caractère évocateur, n'échappe pas à son tour à cette difficulté. Lui aussi, en tout cas dans son état actuel, ressemble plus à un projet de vie en petit groupe, dans la veine de celui de Barthes, qu'un projet extensible à l'ensemble d'une société, voire de nombreuses sociétés.

Cette difficulté est particulièrement sensible dans les conclusions qu'il tire du déplacement des sept manières jazzistiques d'organiser les interactions et l'individuation vers le contexte de la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de besoin de « s'insérer sans trop de heurts dans la circulation des biens, des informations et des affects, de façon stimulante pour nous et engageante pour ceux qui nous entourent », d'« imposer sa marque et sa forme propre (sa structure) sur les rythmes transindividuels qui nous traversent », de « *savoir ne pas se synchroniser* sur les demandes auxquelles nous faisons face, mais à ouvrir des micro-espaces de suspension qui fassent légèrement attendre nos partenaires », de « s'efforcer de faire de chaque intervention une création originale, imposant sa temporalité propre contre le cadre institutionnel qui devait l'accueillir », de « *s'installer* dans une contestation et dans une innovation devenues permanentes » ou de « prendre son autonomie envers la loi des pulsations collectives qui scandent notre vie commune », on voit que le point de vue défendu est toujours celui d'un acteur singulier. Seul, le projet de « casser, bloquer, *contrecarrer*, c'est-à-dire nier activement le rythme dont on participe dans le flot commun de notre existence » fait allusion à une possible action commune, en l'occurrence la grève. Chez Yves Citton, la politique est en fin de compte pensée massivement en termes d'éthique : elle donne le primat au singulier et à l'action individuelle au lieu de penser la tension, à laquelle il dit par ailleurs adhérer, entre singulier et collectif, éthique et politique. Où la tentative de « partir du milieu » retombe en fin de compte dans le dualisme pourtant condamné au départ.

Les deux sources de la théorie du rythme

Mes critiques à l'égard de l'essai d'Yves Citton ne sont donc pas mineures, mais il me faut toutefois, au terme de ce

compte rendu, lui rendre hommage. C'est en frottant des pensées différentes, bien qu'orientées vers des objectifs proches, que naissent les nouvelles idées. Et j'espère que sa contribution et la mienne pourront ensemble faire avancer un peu la réflexion sur ce que pourrait être une politique du rythme.

En guise de conclusion, je voudrais revenir, une fois de plus, sur le point essentiel qui me semble opposer nos démarches. L'ensemble des objections rassemblées par Yves Citton réactualisent en effet une difficulté principale de la théorie du rythme, difficulté qui a été l'une des raisons de la création de RHUTHMOS.

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 ; elle était dès le départ congruente avec la rhétorique et elle s'est par la suite diffusée dans la stylistique. 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. Cette conception, qui était déjà celles des métriciens grecs et latins, s'appuie sur deux principes : d'une part, le nombre - les latins traduisaient *rhuthmos* par *numerus* - et l'écart par rapport à cette norme numérique. À cela s'ajoute le fait qu'elle s'applique à tous les arts organisés dans le temps : la poésie, la musique et la danse, et par extension à toutes les autres formes artistiques non temporelles comme la peinture ou l'architecture. C'est à cette lignée que se rattachent le travail de Pierre Sauvanet et aujourd'hui celui d'Yves Citton.

La seconde émerge, de manière encore très hésitante, à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne. Grâce aux travaux de Clémence Couturier-Heinrich, on en voit désormais les prémices, chez Klopstock, Herder, A. W. Schlegel et W. von Humboldt [10]. Cette conception s'appuie sur une autonomisation de l'analyse *poétique* par rapport aux modèles métriques et musicaux. Aux yeux de ces théoriciens et de ceux qui leur succéderont, le couple nombre/écart ne permet pas de rendre compte de ce qui se passe dans la poésie - et plus généralement dans la littérature. Il faut donc donner 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. Dans cette tradition, le rythme prend le sens de « manière de fluer *du* discours » puis, encore plus largement, d'« organisation mouvante *des* discours ». On peut, bien entendu, utiliser cette définition pour étudier d'autres phénomènes - je l'ai moi-même montré à propos des fonctionnements du social et du pouvoir - mais le modèle reste lié au type très particulier d'organisation fluante que l'on trouve dans le langage et qui est mis en évidence par la linguistique et la poétique. C'est dans cette lignée que je m'inscris pour ma part et à partir de laquelle, me semble-t-il, il nous faut imaginer la politique et l'éthique rythmiques qui nous manquent encore cruellement.

[1] Sur ce thème d'une *politique de l'art*, on verra plus particulièrement les chapitres consacrés à la poétique de Baudelaire dans P. Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005 et ceux consacrés au concept de « poétique du social » dans *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010.

[2] Dans ce paragraphe, les italiques sont les miennes

[3] M. Lazzarato, *Le Gouvernement des inégalités. Critique de l'insécurité néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

[4] P. Michon, « Des états du langage dans le nouveau capitalisme », *Drôle d'époque*, N° 7, nov. 2000, p. 141-158.

[5] L. Boltanski et È. Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, p. 84.

Idiorrythmie ou eurythmie ? Réponse à Yves Citton

[6] P. Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005 ; *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010.

[7] O. Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, Thèse de l'univ. de Rennes, 2007.

[8] P. Michon, *Éléments d'une histoire du sujet*, Paris, Kimé, 1999 ; voir également *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010 ; et plus récemment : P. Michon, [Sujet et individu en Occident. Dumont, Elias, Meyerson, Vernant](#)

[9] Voir à ce sujet, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007

[10] C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2004. On pourra voir à cet égard ma [recension](#).