Une brève histoire de la théorie du rythme depuis les années 1970

mercredi 20 juin 2012, par Pascal Michon

Sommaire

- Le rythme dans les années 1970
- Le rythme dans la poétique de
- Le rythme dans les années
- RHUTHMOS et la mise en place

Une première version de ce texte a été présentée en anglais à l'Université de Roskilde (DK) le 6 décembre 2011.

Le site internet RHUTHMOS a été ouvert il y a un an et s'est développé avec succès dans de nombreuses directions. C'est pourquoi, lorsqu'Anne Elisabeth Sejten m'a demandé de vous le présenter, j'ai été un peu embarrassé car je ne savais pas par où commencer. Après quelques hésitations, je suis arrivé à la conclusion que la façon la plus simple de résoudre ce problème était de vous expliquer les origines de ma propre préoccupation pour le rythme et la manière dont elle s'est petit à petit transformée en un intérêt théorique plus large.

Le rythme dans les années 1970 et au début des années 1980 – Une nouvelle approche dans la théorie critique

Dans les années 1970, le structuralisme constituait une force déclinante. Pour beaucoup de disciplines, la question principale était de savoir comment s'en débarrasser et faire face aux nouveaux problèmes qui étaient en train d'émerger très rapidement à l'horizon. De nombreuses tentatives allaient dans ce sens, depuis de nouvelles sortes de marxisme jusqu'à l'entreprise de déconstruction derridienne, en passant par différents types de nietzschéisme. Parmi ces diverses orientations, j'étais en ce qui me concerne attiré par la manière dont Foucault et Deleuze réintroduisaient la temporalité, la créativité et la diversité dans une conception du monde, qui avait été considérée pendant trop longtemps comme systématiquement et structuralement organisée, et donc sans réelle possibilité de renouvellement. Mais j'étais aussi tenté par un auteur beaucoup moins connu : Henri Meschonnic.

Celui-ci s'était engagé depuis quelques années dans une entreprise de renouvellement de la poétique aussi intéressante qu'originale. J'avais déjà lu quelques-uns des livres qu'il avait écrits, mais je fus tout particulièrement séduit à la sortie de celui qui est considéré aujourd'hui comme son chef d'œuvre : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, publié en 1982. À ce jour, ce livre n'a pas encore été traduit à l'étranger et c'est dommage car il pose les fondations d'une approche entièrement nouvelle du rythme.

En fait, Meschonnic n'était pas le seul penseur français, à l'époque, à s'intéresser au rythme. Nous commençons seulement à comprendre que beaucoup de ceux qui s'étaient engagés dans le structuralisme mais qui s'étaient réorientés à un moment ou à un autre vers Nietzsche – en particulier Foucault, Barthes, Serres et Deleuze –, réfléchissaient en fait à ce concept, l'utilisant explicitement ou implicitement comme un moyen de surmonter l'effondrement du paradigme de la structure, du holisme en général, mais également de contrer l'essor de l'individualisme méthodologique ; peut-être aussi – c'est en tout cas mon opinion – comme un outil pour contrer la tendance de certaines formes de nietzschéisme et d'heideggérianisme à exagérer l'importance de la dispersion, de la différence et du chaos. Quelle que soit la réponse à cette question, il est à mon avis très significatif que Foucault ait écrit en 1975, à propos du rythme, l'un de ses plus beaux livres, *Surveiller et Punir* ; que Barthes ait commencé en 1977 son enseignement au Collège de France par un cours sur l'idiorrythmie intitulé *Comment vivre ensemble ?* ; que Michel Serres ait publié, la même année, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce* et que Deleuze et Guattari aient publié en 1980 *Mille plateaux*, livres dans lesquels le rythme est central. Le rythme est aussi déterminant dans *L'Image-mouvement* et *L'image-temps* publiés en 1983-85 par Deleuze seul.

Cela dit, lorsque *Critique du rythme* parut en 1982, Meschonnic se trouvait dans une position très particulière qui rend aujourd'hui sa contribution originale et attirante. Bien qu'il appréciait la critique sociale foucaldienne, il avait des sentiments très ambivalents l'égard de la sémiotique barthésienne et de sa réorientation vers le « plaisir du texte », et il était, pour de nombreuses raisons, opposé à Serres, Deleuze et Guattari. Tout d'abord, il était très méfiant à l'égard des manières dont les philosophes affrontaient la question de la littérature et, partant, celles du sujet, de l'éthique et du politique. Il rejetait la philosophie qui réduisait le langage à la communication et il ne pouvait accepter non plus la croyance vitalo-pragmatiste de Deleuze et Guattari selon laquelle les discours sont déterminés par des forces qui agissent par elles-mêmes en dehors de toute médiation langagière. Il défendait une anthropologie linguistique à la fois contre l'idéologie communicationnelle et contre l'ontologie du pouvoir deleuzienne. En tant que poète, traducteur et spécialiste de littérature formé à la linguistique, il considérait que le rythme devait être envisagé d'un point de vue humboldtien, saussurien et benvenistien et non pas d'un point de vue leibnizien, nietzschéen, peircien ou austinien. Il n'a jamais rien dit, à ma connaissance, à ce sujet, mais je pense qu'il se méfiait de l'interprétation de Nietzsche par Deleuze, qui oubliait que celui-ci était un philologue de formation, et il n'était pas non plus très convaincu par l'usage que faisait Serres de Leibniz qu'il considérait, à tort ou à raison, comme un anti-Spinoza.

Le rythme dans la poétique de Meschonnic – Nouveaux fondements d'une théorie du rythme

L'une des principales idées qui se trouvent à la base de la poétique de Meschonnic vient directement de sa pratique de poète et de traducteur [1]. Il était déjà adulte lorsqu'il apprit l'hébreu et commença à lire la Bible dans sa langue originale. Il découvrit alors que le texte qu'il était en train de lire n'avait quasiment rien à voir avec celui qu'il connaissait en français. Ce texte racontait bien les mêmes événements, il mettait en scène les mêmes personnages et il parlait des mêmes choses, mais il avait des *effets* très différents : les voix, la manière dont le corps s'y glissait, la relation entre ce qui était signifié et ce qui était entendu étaient très profondément différentes. Il était évident qu'une perte importante s'était produite lors de la traduction et Meschonnic commença à élaborer sa poétique afin de comprendre pourquoi il en était ainsi. Il s'engagea donc dans la théorie littéraire alors qu'il était en train d'essayer de traduire l'un des textes les plus célèbres de la littérature mondiale : la Bible.

Dans la Bible hébraïque, l'écriture est saturée de marques d'oralité. En réalité, l'écriture n'est pas séparée de la voix. Le texte s'appuie sur une série d'accents et de contre-accents, d'échos vocaliques et consonantiques, qui participent à la production du sens. Le sens ne se développe pas à travers un processus de référence des signes à la réalité ou à des éléments de pensée ; il constitue plutôt une activité sémantique de la totalité du discours produite par l'ensemble des marques langagières. Le sens résulte d'une signifiance, c'est-à-dire d'une production active de significations par l'ensemble du système des signifiants, qui est utilisée seulement marginalement pour référer et principalement pour suggérer désirs et émotions, pour agir et interagir. Il est le produit d'une activité langagière qui ne sépare pas le signifié et le signifiant.

Meschonnic propose un nouveau concept afin de rendre compte de cette activité signifiante, qui apparaît le plus clairement dans les textes littéraires mais qui existe également dans le langage ordinaire : « le rythme d'un discours ». Bien entendu, ce nouveau concept nécessite de donner au terme rythme un sens différent de sa définition usuelle. Traditionnellement, ce que nous appelons un rythme est une série de temps forts et de temps faibles, qui possède une forme d'organisation arithmétique. Depuis Platon, qui l'a défini pour la première fois comme « l'ordre du mouvement dans la danse et la musique » *(kinèseos taxis)*, le rythme est composé d'accents et implique des proportions. Il inclut, même lorsqu'il est considéré comme irrégulier, une mesure, un mètre *(metron)*. C'est un dispositif binaire et arithmétique monté pour saisir un ordre en numérisant le mouvement. Dans son sens traditionnel, le concept de rythme s'associe avec le concept de signe, qui est aussi de nature dualiste, et avec celui du langage comme collection de signes – ce que nous appelons « la langue » en français.

Meschonnic propose de revenir à l'ancienne signification du mot. Comme Benveniste l'a montré, avant Platon, *rhuthmós* (ῥυθμός ou ῥυσμός en Ionien) était distinct de *skhèma*, *morphè* ou *eídos*, qui référaient à des formes fixes, à des réalités immobiles. *Rhuthmós* provient du verbe *rhéin* (fluer). Il indiquait la forme éphémère de quelque chose d'instable : une lettre, un vêtement (un *peplos* sur une chaise), le caractère d'une personne. Voilà la signification courante du mot en Grèce avant Platon. Mais si nous regardons du plus près le mot lui-même, nous voyons qu'il est composé de la racine *rhéin*, fluer, et du suffixe *–(th)mós*, qui signifie un mode, une manière. Ainsi, *rhuthmós* ne réfère pas seulement à *une réalité dynamique observée à un moment particulier*, comme il est dit souvent à la suite d'une lecture de Benveniste un peu rapide, il réfère aussi à *la forme du dynamisme lui-même*. C'est, dit Benveniste, une « manière de fluer », la « modalité d'un accomplissement ». Ce concept est clairement lié à la vision du monde qui était commune chez les penseurs présocratiques [2] .

Contre la tradition philosophique platonicienne mais aussi contre la tradition métrique, Meschonnic redéfinit le rythme en poésie et en littérature comme « l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture ». On peut noter que cette définition reprend, en partie, une proposition de Gerard Manley Hopkins qui, comme vous le savez, avait forgé pour décrire sa forme d'écriture l'expression « *sprung rhythm* » [3].

> Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la *signifiance* : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. [4]

Ce nouveau concept de rythme a plusieurs conséquences. Premièrement, il permet à Meschonnic de surmonter toutes les oppositions binaires habituelles auxquelles nous nous référons quand nous lisons : forme/contenu ; lettre/esprit ; voix vivante/écriture morte ; son/sens ; poésie/prose. Ce qui n'était qu'un problème de traduction se transforme en une stratégie anti-dualiste très puissante, qui oppose la continuité et la dynamique du rythme à l'anhistoricité de la sémiotique et de la métrique. La poétique du rythme mène à un nouveau point de vue héraclitéen, qui constitue une critique de tous les dualismes impliqués par le modèle du signe.

Deuxièmement : à la différence des autres critiques de la métaphysique du signe, Meschonnic pense que le rythme d'un texte produit un nouveau type de sujet : *un sujet poétique*. Les œuvres littéraires possèdent une nature paradoxale : elles sont des entités qui constituent des mondes en soi ; elles ne peuvent pas être copiées ; mais elles sont malgré cela ouvertes à des réactualisations infinies. Cette nature paradoxale est fondée sur le fait que, grâce à leur rythme, elles offrent aux êtres humains de larges formes subjectives, qui à la fois transmettent des pouvoirs spécifiques sémantiques et offrent des places qu'ils peuvent occuper à chaque fois qu'ils les lisent, les voient représentées ou les entendent.

Une œuvre d'art constitue, d'une certaine manière, un grand *je*, qui a un format différent du *je* de l'énonciation, puisque le texte entier est concerné, mais qui fonctionne en partie de la même manière performative. Comme le *je*, un poème ou un roman met en place une forme subjective, qui est réénonciable *ad infinitum*. En effet, comme le *je* précisément, un poème ou un roman ne réfère pas à un individu concret – la personne de l'auteur. Il ne réfère pas non plus à une idée abstraite – comme le serait « la vraie signification » du texte. Il reste ouvert à des réénonciations ultérieures parce qu'il est « sui-référentiel », c'est-à-dire il ne réfère qu'à un *je-ici-maintenant* éphémère qui est institué à chaque fois qu'il est prononcé.

La différence entre le sujet linguistique et le sujet poétique est que le premier est une forme vide sans qualités spécifiques, alors que le second propose un système de valeurs unique infus dans le rythme. S'installer dans la forme vide du *je* linguistique ne change pas la manière dont nous sentons, pensons, nous comportons ou agissons. Cela peut nous encapaciter et nous aider à atteindre le statut d'agent, mais cela peut aussi aggraver notre aliénation et nous faire croire que nous sommes agents alors que nous ne le sommes pas. Au contraire, la lecture ou l'écoute d'un texte littéraire change nos manières de ressentir, de nous comporter et d'agir. La réénonciation de ce second genre de *je fait participer un individu à une forme spécifique de sujet*. Les textes littéraires transmettent des rythmes, c'est-à-dire des formes subjectives dynamiques.

Autrement dit, le langage nous fournit deux formes de sujet. La première est universelle, elle existe dans tous les langages humains, mais c'est un vase vide qui doit être rempli à chaque fois que nous l'utilisons. La seconde apparaît lorsque nous changeons d'angle d'observation et passons du discours *aux* discours, du langage ordinaire à la littérature. Elle apparaît toujours grâce à des formes spécifiques et strictement individuées qui restent toutefois ouvertes à des réactualisations et sont, pour cette raison, capables de circuler, de nous bouleverser, de nous mettre sens-dessus-dessous, de changer nos perceptions, nos sentiments, de nous aider à changer et à agir. Pour le dire en peu de mots, alors que le sujet linguistique offre partout la même forme vide, les sujets poétiques apparaissent comme des systèmes rythmiques, dynamiques et proliférants.

Cette position particulière rend Meschonnic très intéressant parmi les penseurs critiques de son

époque. À la différence de la plupart d'entre eux, il n'a jamais abandonné le concept de sujet. Il l'a transformé de manière à le débarrasser de sa définition substantialiste traditionnelle sans toutefois le faire disparaître.

Du point de vue rythmique, le langage dote les êtres humains de différentes formes de sujet mais aucune d'entre elles ne relève de sa définition classique comme fondement ou support de la foi, de la volonté et de la connaissance (comme *hupokeimenon*). Elles ne sont pas des substances croyantes, voulantes et pensantes. Elles n'appartiennent pas au paradigme moderne conçu par Luther, Grotius et Descartes. Pour le dire autrement, elles n'apparaissent pas à travers une opposition à l'Église, à l'État ou au Monde. Elles ne résultent pas d'un processus de division. Et ainsi, elles ne sont pas réductibles à l'individu, à l'*ego* ou au *Self*.

En même temps, le sujet n'est jamais complètement dissous par la dispersion ou la différence, c'est-à-dire par une référence constante des signes aux autres signes, comme l'affirment Derrida et bien d'autres. Il n'est pas défini par le simple fonctionnement d'une structure appelée « la langue » parce que cette structure n'existe pas et qu'elle n'est qu'un simple artefact scientifique ; et le signe n'est rien d'autre qu'un modèle traditionnel qui nous empêche de comprendre le langage. Le sujet est institué par et pendant l'énonciation ou la réénonciation d'un discours et seulement à travers lui. Ainsi, il n'a certainement pas la stabilité d'une substance qui serait séparée, une fois pour toutes, de son environnement, et il doit, au contraire, être compris comme lié à ses réactualisations successives, qui le rendent discontinu et pluriel. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il n'existe pas ; en dépit de sa forme évanouissante, il est toujours complètement et universellement disponible et apporte avec lui une sorte de puissance. Quand nous parlons, nous partageons des puissances linguistiques et poétiques circulantes, qui nous permettent ou nous empêchent de devenir des sujets.

Le rythme dans les années 1990-2000 – L'extension de la théorie du rythme aux sciences sociales

Dès 1982, Meschonnic a proposé d'appliquer à la société une approche inspirée par les nouveaux développements qu'il avait introduits en poétique. La société – et par la même occasion l'éthique et la politique – devaient être observées du point de vue fourni par cette nouvelle conception de la production du sujet à travers les rythmes du langage. Il fallait engager une « poétique de la société » [5].

Habituellement, les spécialistes de littérature empruntent des concepts à d'autres disciplines comme la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, le marxisme, la philosophie, etc. Pour une fois, le programme d'une « poétique de la société » proposé par Meschonnic suggérait la possibilité de transférer un concept, qui avait d'abord été élaboré dans la théorie littéraire, vers les sciences de l'homme et de la société, et de voir quelle lumière il pourrait y apporter. Malheureusement, Meschonnic n'a jamais réussi à mettre en pratique son projet. Il a publié en 1995 un livre intitulé *Politique du rythme. Politique du sujet*, qui n'est vraiment pas très satisfaisant. De nombreuses raisons ont empêché le développement de la « poétique de la société » envisagée, la principale étant certainement qu'il avait une assez mauvaise compréhension de ce qui se passait autour de lui. Il ne voyait pas le type d'aide qu'il aurait pu recevoir des très nombreuses études sur l'individuation et la subjectivation, dans les sciences sociales comme dans la philosophie, qui luttaient comme lui contre le dualisme ; il ne comprenait pas l'immense intérêt des théories de la complexité qui étaient pourtant proches de la sienne, par certains côtés au moins ; enfin, il ne reconnaissait pas l'attention

d’autres penseurs pour le rythme, qu’il croyait être le seul à prendre en compte. C’est pourquoi il était de plus en plus marginalisé et isolé et sa productivité conceptuelle est allée en décroissant au fur et à mesure de la raréfaction de l’atmosphère qu’il respirait.

Je me suis donc engagé, au début des années 1990, dans cette direction en commençant par une réflexion sur la notion d’« anthropologie historique » dont une partie a été publiée dans *Éléments d’une histoire du sujet*. Cette recherche traversait les œuvres de trois penseurs importants qui, pendant la première moitié du XXe siècle, avaient renouvelé la question de l’historicité des êtres humains ou, pour le dire plus simplement, de l’histoire des hommes, ou mieux encore de l’anthropologie historique, mais que les praticiens contemporains de cette nouvelle discipline ignoraient ou en tout cas ne prenaient pas en compte. Ces penseurs étaient un anthropologue, un historien et un philosophe : Marcel Mauss, Johann Huizinga and Bernard Groethuysen. Tous trois, chacun à sa manière, pratiquaient une recherche ouverte sur les autres disciplines ; tous trois dessinaient une approche historisante et non dualiste ; tous trois engageaient l’anthropologie historique dans une direction nouvelle qui, en redonnant au langage une place déterminante, permettait de mieux comprendre l’histoire de l’individuation et de la subjectivation ; enfin, l’un d’eux, Mauss, proposait de reconsidérer – et cela n’était pas sans rapport avec la place qu’il attribuait au langage – toute la théorie du social à partir du concept de rythme.

Au milieu des années 1990, les sciences de l’homme et de la société venaient de traverser une mutation très importante. Après une décennie dominée par l’individualisme méthodologique, la tentative habermassienne de jeter un pont entre la phénoménologie, le pragmatisme et la philosophie analytique, et le succès de la déconstruction, de nouvelles méthodologies comme l’éclectisme et l’ironie postmodernistes, l’interactionnisme et l’herméneutique commençaient à se propager.

Mon intérêt pour le rythme n’avait pas grand-chose à voir avec la déconstruction et le postmodernisme, qui tournaient le dos à toute anthropologie historique de l’individu et du sujet, mais il était assez proche de l’interactionnisme et de l’herméneutique. Pendant des décennies, deux paradigmes méthodologiques principaux avaient régné sur les sciences de l’homme et de la société ; appelons-les *Bottom-Up* et *Top-Down*. Dans les théories de type *Bottom-Up*, les spécialistes analysaient le comportement d’individus interagissant, puis ils montaient d’un niveau d’interaction au suivant, à travers des synthèses successives, et finalement atteignaient le système qui les contient tous. L’autre école empruntait le même chemin mais dans l’autre sens : ils partaient des structures ou des systèmes puis ils dévalaient l’échelle de manière à rejoindre finalement les individus. Dans les deux cas, toute société était vue comme composée d’éléments substantiels singuliers et collectifs, qui étaient considérés comme descriptibles et isolés en soi, et dont les interactions étaient ensuite à comprendre.

L’interactionnisme et l’herméneutique, en réalité, n’étaient pas si neufs mais ils commençaient à rencontré un certain succès dans leur critique de ces présupposés substantialistes, sans tomber dans les excès des penseurs déconstructionnistes ou néo-nietzschéens. Ainsi un nombre croissant de théoriciens mettait l’accent sur les processus mais aussi sur le langage. Au lieu de partir des individus singuliers ou collectifs, conçus comme des êtres substantiels, ces auteurs observaient directement les processus à travers lesquels ces individus étaient produits, régénérés ou détruits. Ils analysaient à la fois les interactions horizontales entre les singuliers et les interactions verticales entre les singuliers et les collectifs – sans oublier les interactions entre les collectifs eux-mêmes. Or, dans ces processus, le langage était souvent central. Ces chercheurs étaient très différents les uns

des autres. Des sociologues comme Elias, Touraine, Bourdieu, Habermas, Honneth, Giddens, Caillé, Boltanski et Thévenot, ou des philosophes comme Gadamer, Ricœur et Descombes, avaient certes des points de vue très différents, mais ils essayaient tous de se débarrasser des dualismes traditionnels « en partant du milieu », comme Simondon l'avait demandé bien des années auparavant.

L'un des problèmes propres à ces théories était qu'elles donnaient l'impression que les dynamiques d'individuation et de subjectivation se déploient toujours de la même manière circulaire ou, mieux, spiralaire. Elles visaient bien les processus qui sont responsables de la production des individus singuliers et collectifs mais elles ne prêtaient aucune attention aux formes spécifiques de ces processus. Paradoxalement, elles avaient une conception anhistorique et encore très formelle du dynamisme anthropologico-historique.

Le second problème était qu'un certain nombre d'entre elles n'était pas intéressé par le langage et qu'il présupposait, comme d'habitude, un primat de la société. Ou, quand elles étaient plus conscientes de la nécessité de prendre en compte le langage, comme Habermas, Boltanski et Thévenot, ou encore Gadamer, Ricœur et Descombes, elles travaillaient uniquement avec des outils conceptuels empruntés à l'herméneutique allemande et au pragmatisme anglo-saxon, tout en ignorant les contributions de la linguistique générale et de la poétique françaises.

Cette situation explique pourquoi j'ai suggéré dans une série de livres publiés dans les années 2000 de compléter ces méthodologies par une *théorie des manières* dont les processus d'individuation singuliers et collectifs se déploient, une théorie de leurs *manières de fluer*, c'est-à-dire de leurs *rythmes*, une théorie qui pourrait s'adosser à la linguistique générale de Benveniste et à la poétique de Meschonnic [6].

À cette fin, j'ai proposé un modèle tridimensionnel pour surmonter les limites des méthodologies interactionnistes et herméneutiques [7]. Selon ce modèle, les processus d'individuation entrelacent des techniques du corps, des techniques de discours et des techniques d'interaction. Pour le dire autrement, l'individuation est produite par des manières de faire jouer le corps, des manières de pratiquer l'activité langagière et des manières d'organiser les interactions dans le temps – sans oublier que les manières langagières ont le primat sur les autres.

De ce point de vue méthodologique nouveau, les sciences de l'homme et de la société ne doivent plus viser *les éléments qui fonctionnent* (comme dans les théories *Bottom-Up* et *Top-Down*), ni même *le fonctionnement collectif des éléments* (comme dans les théories interactionnistes ou herméneutiques). Elles doivent plutôt chercher à comprendre *la spécificité et la qualité des manières de produire-reproduire-détruire à la fois les éléments et les totalités auxquelles ils appartiennent* (et je pense que cela pourrait être la meilleure des définitions pour les théories rythmiques).

En effet, on peut distinguer des manières plus ou moins favorables de produire-reproduire les individus singuliers et collectifs. Puisque les processus d'individuation sont très liés à la subjectivation ou, au contraire, à la désubjectivation (je prends ces termes dans le sens d'une *agency* plus ou moins puissante), le but final de ces disciplines devrait être de mesurer la *qualité* de ces processus. Ce type d'approche semble non seulement plus adéquat au monde mondialisé et fluide

dans lequel nous vivons que les vieilles approches structurales et systémiques, mais aussi plus convaincant que les critiques déconstructionnistes ou postmodernes, et plus précis que les théories interactionnistes et herméneutiques.

RHUTHMOS et la mise en place d'une rythmologie générale – Années 2010

Plus je travaille sur ces questions et plus se renforce l'impression que le rythme est en train de devenir – ou plutôt de redevenir – une question scientifique de premier plan. Les manières de penser qui sous-tendent aujourd'hui nos travaux connaissent une mutation qui ressemble fort à celle qui a bouleversé les sciences de l'homme et de la société, mais aussi la philosophie, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe – et cela pour des raisons très semblables. Confrontées, de nouveau, à une intensification de la mondialisation de l'économie, à la fluidification des sociétés et à la réorganisation de l'équilibre des puissances du monde, ces disciplines utilisent de plus en plus souvent le concept de rythme comme un outil qui les aide à affronter les problèmes inédits nés de ces transformations. Un nouveau *paradigme scientifique* semble sur le point d'émerger [8].

Le concept de rythme est surtout utile, et devient même indispensable, lorsque les observateurs sont confrontés à des entités qui sont définies par la manière qu'elles ont de fluer. Si le rythme n'est plus conçu seulement comme l'ordre numérique du mouvement réalisé par un objet, mais comme l'organisation des processus qui le produisent, l'entretiennent et le font éventuellement disparaître, il devient un concept non seulement efficace mais aussi très adapté aux nouvelles conditions que nous impose le monde nouveau dans lequel nous vivons. C'est particulièrement vrai dans les disciplines qui essaient de se débarrasser des vieux modèles de structure et de système, et de prendre en compte la radicale historicité de leur objet, sans tomber dans le piège symétrique de conceptions extrêmes qui dissolvent l'individu et le sujet dans la différence et le passage du temps, ni dans les conceptions, certes plus équilibrées, qui les conservent mais d'une manière encore formelle. Cette nouvelle conception du rythme évite simultanément la simple répétition qui caractérise les théories systémiques, la dispersion et le chaos qui remplissent les visions du monde de trop de théories critiques, et le formalisme persistant des méthodologies interactionnistes et herméneutiques.

Pour le moment, deux obstacles empêchent encore le développement de la théorie du rythme. Le premier, à ma connaissance, c'est qu'il n'y a pas encore en Europe un seul centre de recherche entièrement dédié au rythme. Beaucoup de travail sur ce thème est chaque jour réalisé, mais l'essentiel est mené dans des centres disciplinaires spécialisés. L'intérêt pour le rythme est toujours confiné à des départements particuliers et il n'a pas encore acquis dans l'esprit de la communauté des chercheurs le statut scientifique qu'il mérite.

Le second tient au fait que le concept de rythme reste très souvent défini d'une manière traditionnelle qui tend à effacer les spécificités des phénomènes étudiés. Si certaines manières de fluer sont régulières, cycliques ou périodiques, la plupart, particulièrement dans les sciences de l'homme et de la société, ne suit pas ce modèle. Il y a eu récemment quelques tentatives pour élargir sa définition en utilisant le travail de Deleuze. Mais dans ces essais, le rythme est plus une question de tempo, de vitesse, d'accélération que d'organisation complexe de processus [9]. Je pense personnellement que si nous avons certes besoin de prendre un chemin anti-platonicien, nous devons également élaborer un concept de rythme plus large, fondé sur ce que nous avons appris de la linguistique générale et de la poétique.

Ces deux raisons expliquent le lancement de RHUTHMOS en septembre 2010. Pour surmonter le premier de ces obstacles, RHUTHMOS a été conçu comme une plateforme internationale et transdisciplinaire qui flotte sur l'Internet. Faisant de nécessité vertu, il a renoncé à tout lien avec les institutions académiques, au sens anglais mais aussi français du terme. Cela le rend fragile mais cela lui garantit la liberté de l'expérimentation, la curiosité pour les travaux inconnus et le désir d'hybrider des disciplines qui se considèrent habituellement très éloignées les unes des autres.

Afin de résoudre le second problème, RHUTHMOS a été conçu de manière à accepter toutes sortes d'approches, sans exclusive. Beaucoup de nouvelles idées surprenantes sont en train d'émerger dans différents champs et il faut, si nous voulons conserver le meilleur des propositions de Meschonnic, rester ouvert « à l'inconnu ». Il n'y aura pas de rythmologie valide sans une connaissance des multiples rythmanalyses qui ont été développées ces dernières années. Et l'inverse est évidemment vrai aussi : aucune de ces rythmanalyses ne saurait progresser sans recourir à une réflexion rythmologique générale. À nous de tenir ensemble ces deux exigences.

Notes

[1] Pour une présentation et une critique plus développées des thèses de Meschonnic voir P. Michon, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010 ; L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997. Également, P. Michon, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 43 *sq*.

[2] É. Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

[3] H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 68.

[4] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

[5] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 715.

[6] À la différence de Gérard Dessons, qui les oppose, dans son livre *L'Art et la Manière*, j'identifie donc le paradigme du rythme et celui de la manière, en m'appuyant pour ce faire sur Benveniste.

[7] Voir P. Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005 ; *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

[8] P. Michon, « Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique ? », Rhuthmos, 6 décembre 2011, http://rhuthmos.eu/spip.php?article342

[9] Voir P. Michon, « Rythme et manière chez Marielle Macé », Rhuthmos, 24 octobre 2011 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article437 ; P. Michon, « Hartmut Rosa, Accélération. Une critique sociale du temps », Rhuthmos, 9 février 2011 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article272.