Rythmes sociaux et arythmie de la modernité

dimanche 12 mai 2013

Sommaire

- Le rythme, temps enraciné et
- L'arythmie dans les sociétés

Cet article a déjà paru en espagnol dans la revue Política y Sociedad, *1997, nº 25, p. 185-203. On trouvera une copie de sa version originale dans le fichier ci-joint. Nous remercions Amparo Lasén de nous avoir autorisé à le reproduire ici.*

L'alternance rythmique est la manière d'apparaître la plus élémentaire du temps. Le rythme constitue « la première technique ou manière de maîtriser ou d'apprivoiser le temps » [1], celui-ci étant continu et infini. En tant que variation d'intensité, alternance de temps accentués et atones, activité et intervalle, le rythme implique une discontinuité, une variation ; mais sa périodicité constitue la répétition d'une séquence, d'un mouvement. Le rythme est ainsi une configuration de variation et répétition. Le présent article commence par un essai d'approche systématique de la notion de rythme – des rythmes biologiques jusqu'aux comportements rythmiques – avant de voir ce qu'il advient des rythmes dans la structuration temporelle des sociétés modernes.

Le rythme, temps enraciné et incorporé

La rythmicité est un phénomène universel qui relie les analyses biologiques à celles des organisations humaines et des phénomènes culturels. Dans cet article nous allons donner des exemples du fonctionnement des rythmes dans les différentes sphères, et de leurs interrelations, sans pour autant tomber dans une relation déterministe quelconque. Les traits structurels du rythme, les propriétés de la forme « rythme », se correspondent dans les trois domaines. Ils interagissent et peuvent s'inspirer les uns des autres (cf. la création rythmique musicale, notamment des percussions, qui prend comme modèle les battements du cœur). Pourtant il ne s'agit pas d'une détermination biologique des phénomènes sociaux, ni d'une simple métaphore non plus. Le rythme s'enracine autant dans le milieu naturel que dans le milieu social.

1. LES RYTHMES BIOLOGIQUES

Les bases du caractère rythmique de la nature se trouvent dans le mouvement de la terre et de la lune par rapport au soleil, dont la double capacité, donatrice d'énergie et de rythmicité, influence la nature cyclique de la vie. La lumière et la chaleur du soleil donnent lieu à la rythmicité jour/nuit et été/hiver, ainsi qu'aux rythmes météorologiques des vents et des précipitations, ou ceux des marées

et des courants maritimes. L'activité rythmique est une propriété fondamentale de la matière vivante et elle est la manière dont la vie se manifeste. Tous les processus physiologiques de notre corps sont organisés et orchestrés temporellement, dans une multiplicité de cycles rythmiques qui relient l'organisme aux rythmes de l'univers, tels que la gravité, les champs électromagnétiques, les ondes lumineuses, la pression de l'air, l'alternance du jour et de la nuit, celle des saisons.

Les rythmes endogènes sont ceux qui résultent des processus se déroulant au sein de l'organisme, plutôt que d'une variation dans l'environnement. Il s'agit d'une activité rythmique autonome, qui persiste quand l'organisme se trouve dans un milieu dont tous les facteurs sont constants. Ces derniers influencent, néanmoins, l'activité rythmique. Les variations du milieu peuvent révéler, inhiber, modifier ou masquer un rythme, mais ils ne peuvent pas le créer ou le déterminer. Ces rythmes, dits aussi horloges internes [2], permettent aux organismes de s'affranchir des variations de leur environnement, et d'anticiper l'arrivée des facteurs défavorables. Des rythmes endogènes facilitent la réponse anticipée aux variations périodiques de l'environnement, en assurant ainsi la relative constance du milieu intérieur. Grâce à eux les organismes peuvent bien réagir face aux phénomènes non périodiques, ne pas confondre l'été avec quelques jours exceptionnellement doux au milieu du mois d'octobre, par exemple. Ils déterminent le moment opportun le temps où les différentes activités biologiques doivent se déclencher. Ces rythmes internes sont périodiquement réajustés aux conditions de l'environnement, sans en être constamment dépendants. Le calendrier des êtres vivants résulte donc de la conjonction d'un programme interne avec la réponse à des signaux saisonniers, dans un cycle de sensibilité et d'insensibilité aux facteurs de l'environnement, qui participe aussi à la genèse d'un cycle annuel fait de différentes étapes.

Les facteurs de l'environnement, notamment les variations saisonnières de la lumière et de la température, jouent un rôle de synchroniseurs de l'organisme avec son milieu et avec les autres membres de son espèce. Ainsi, la floraison se produira au moment où vont coïncider les conditions quotidiennes d'éclairage et le rythme interne de sensibilité à la lumière de la plante. Le cycle activité\sommeil des mammifères dépend d'une horloge interne dont la périodicité spontanée est synchronisée sur celle d'un rythme extérieur de référence, un *Zeitgeber*, selon l'expression adoptée par le biologiste Jürgen Aschoff à la fin des années 1960. On appelle synchroniseur ou *Zeitgeber*, tout facteur dont les variations périodiques sont susceptibles de modifier la période et/ou la phase d'un rythme biologique [3], par exemple l'alternance de la lumière et de l'obscurité. Leur importance et puissance varient selon l'espèce et les circonstances. Cette capacité de resynchronisation des rythmes biologiques est la plus fondamentale. Leur cycle est entraîné par celui du donneur de temps grâce à des signaux réguliers, comme la floraison et la fructification sont entraînées par le cycle des saisons. Cela dépend de l'intensité du stimulus et du moment de son application [4].

Les rythmes circadiens, dont la période est proche d'un jour, règlent notre température, la pression sanguine, le pouls, la respiration, la production d' hormones, le fonctionnement des organes et la division cellulaire, entre autres. Ils sont l'exemple de la manière où la lumière et l'obscurité nous synchronisent avec notre environnement. Cette symphonie corporelle se joue en accord avec tous les autres rythmes de l'environnement, simultanément et continuellement, dans la création d'un présent commun. Le rythme n'est pas la répétition du même : les cycles circadiens, ainsi que les rythmes lunaires et saisonniers, peuvent varier, suivant les changements de contexte, des donneurs de temps. Les paramètres qui caractérisent un rythme circadien varient au cours de l'année et, réciproquement, les variations circadiennes influencent les rythmes circannuels. D'autre part, les différents rythmes circadiens de l'organisme, en rapport avec la température, l'activité et le sommeil, les sécrétions hormonales, etc., sont à la fois hiérarchisés et interdépendants. Il n'existe

pas d'horloge centrale dans l'organisme, commandant tous les rythmes, mais une pluralité d'oscillateurs à différents niveaux : cellules, tissus, organes et l'organisme dans son ensemble. Ils se font les relais des synchroniseurs hiérarchisés et interconnectés et répondent à leurs signaux par l'interprétation de l'information reçue et par l'émission de signaux à leur tour. Cette rythmicité circadienne permet aux cellules de surmonter l'impossibilité de tout faire en même temps. La succession programmée des opérations dans une échelle de 24 heures rend compatibles les activités enzymatiques et possible l'économie d'énergie.

Les rythmes biologiques surgissent à partir des rythmes physiques, qui, chez l'homme, s'insèrent dans une sphère sociale complexe. Les synchroniseurs sont surtout socio-écologiques, dont le plus important est l'alternance du repos, lié à l'obscurité et au silence, et de l'activité, dans la lumière et le bruit, en relation avec les contraintes horaires de la vie sociale. La première semaine de vie, les nourrissons ne présentent pas vraiment une périodicité circadienne, mais une rythmicité ultradienne d'une période d'environ 90 minutes. Les rythmes circadiens vont se manifester, en désordre, sous l'influence de donneurs de temps journaliers et sociaux, dont le plus important sera l'alternance de la présence et de l'absence de la mère. L'apparition des rythmes circadiens se fera, tout au long de l'enfance, dans une évolution fluctuante, non linéaire, dans une progression qui suit la maturation des organes sensoriels. Ainsi, dans la petite enfance, on évolue progressivement vers un cycle d'environ 24 heures. Celui-ci sera atteint pour la première fois aux alentours des 20 semaines de vie et les rythmes biologiques de l'enfant oscilleront autour de ce cycle jusqu'à leur adoption définitive [5].

Les rythmes chimiques et hormonaux constituent aussi le mode optimal de communication intercellulaire. Un grand nombre d'hormones ont un effet physiologique maximal quand elles sont sécrétées de manière périodique, plutôt que constante, parce que les cellules-cibles se désensibilisent progressivement sous l'effet d'une stimulation continue. Chaque hormone serait caractérisée par une fréquence optimale de sécrétion déterminée par les constantes de désensibilisation et de sensibilisation du récepteur situé sur les cellules-cibles [6]. Ainsi, par exemple la nature rythmique des communications entre les cellules de l'hypothalamus et de l'hypophyse permet la sécrétion d'hormones dont dépend la reproduction.

Les rythmes endogènes représentent un phénomène d'auto-organisation dans le temps ; à partir de toute condition initiale, le système atteindra le même régime d'oscillations entretenues, qui constitue une véritable structure temporelle. Ceci s'apparente à des structures dissipatives temporelles [7], maintenues en raison de la dissipation d'énergie permise par les échanges du système ouvert avec son environnement. Les organismes vivants doivent dissiper beaucoup d'énergie pour se maintenir dans un état de non-équilibre, en tant que systèmes complexes ils doivent garder un certain niveau d'indétermination pour pouvoir faire face aux changements de l'environnement. La rythmicité permet d'économiser de l'énergie grâce à la succession des périodes fortes et faibles, d'activité et de repos. Les rythmes sont des régulateurs des êtres vivants face à des perturbations, des « bruits », de l'environnement.

Les rythmes biologiques sont un exemple de la relation d'autonomie et de dépendance relative, « l'autonomie dépendante » [8], des êtres vivants, des systèmes auto-organisateurs, à l'égard de leur environnement, grâce à l'alternance de sensibilité et insensibilité aux conditions environnantes. La périodicité facilite un certain degré de prévision et permet de reconnaître le moment opportun, le *kairos*, pour les différents comportements. Les structures rythmiques favorisent l'intégration des fluctuations, du bruit, de l'aléatoire. On retiendra aussi que grâce à l'alternance rythmique le

fonctionnement du système est plus efficace, plus « économique ». C'est une réponse à l'impossibilité de tout faire en même temps. Cette efficacité ne se réduit pas à la dépense énergétique, mais aussi à la communication, plus efficace si discontinue, et pas seulement entre les cellules. La synchronisation sociale rythmique présente cette même efficacité, doublé d'une efficace émotionnelle.

2. RYTHMES SOCIAUX ET « RELIANCE » [9]

Les rythmes sociaux, comme les rythmes biologiques, contribuent à la création d'un présent commun grâce à la synchronisation des individus et des groupes. Il faudrait, en effet, dire des présents communs propres aux groupes qui partagent une rythmique particulière à un moment donné. Il y a des *Zeitgeber*, des donneurs de temps, sociaux et écologiques.

Le rythme est aussi une création humaine. L'exécution et la reconnaissance donnent le rythme dans les arts rythmiques. Dans la danse ou la poésie, une phrase ou un geste n'acquièrent de rythme que quand ils sont prononcés et exécutés. Des agents extérieurs pourvoient un rythme à l'arrangement des parties. Celui-ci est une forme que l'on accorde aux vers ou aux mélodies, et à l'instar des formes il n'existe pas par lui-même. Il doit être reconnaissable, reproductible et identifiable par l'auditeur ou l'observateur. Une multiplicité de rythmes s'offre au choix, mais seulement un nombre limité de combinaisons est en accord avec la nature du rythme. Cette dernière est définie par l'auteur en fonction de la reconnaissance humaine, c'est-à-dire qu'il est conforme à la nature du rythme, et donc rationnel, tout arrangement rythmique perçu par les hommes [10]. Le groupement rythmique est une caractéristique fondamentale de notre perception. Il s'agit d'une *Gestalt*, une structure prégnante, un tout relationnel, non seulement une combinaison d'éléments, de sons, de mouvements ou autre, mais quelque chose de nouveau, un type spécial d'agencement. C'est-à-dire, les rythmes constituent certains types d'ordres détectés dans les phénomènes de perception et de mémoire qui expliqueraient « pourquoi nous reconnaissons un rythme plus facilement qu'une durée absolue » [11], mais aussi pourquoi nous imposons une structure rythmique là où il n'y en a pas. Ainsi, celui qui écoute des sons répétés et égaux, comme le tic-tac de l'horloge, leur accorde, inconsciemment, une configuration rythmique. Le rythme est produit dans l'audition même, la perception d'ensemble *(Gestalt)* restitue les éléments manquants.

Le texte d'Aristoxene a le double intérêt de signaler l'analogie entre rythme et forme et le caractère humain de la création des rythmes, création collective de l'interprète et du public. Werner Jaeger nous rappelle que ce sens du rythme dépasse celui de son étymologie, *rheo*, couler. Ce n'est pas un flux, mais une attache et une forme. Il impose des lois au mouvement et enserre le flux des choses. Dans le même sens, Benveniste dit du rythme qu'il est la forme dès l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide. Il est la forme de ce qui n'a pas de forme organique, en somme une configuration sans fixité. C'est une autre façon de dire l'enracinement dynamique, mouvement et permanence, ce qui à la fois fait limite et permet à la vie d'être ce qu'elle est [12], à la vie sociale, mais aussi à la vie en général. La structure des rythmes biologiques participe de cette double nature dynamique et statique, en tant qu'un élément de l'ordre par fluctuations, d'oscillations autour d'un état d'équilibre, dans un ordre qui est un processus continu de désorganisation et de réorganisation.

La théorie de la résonance morphique du biologiste Rupert Sheldrake peut nous être utile pour comprendre la transmission et la synchronisation rythmiques. Il s'agit d'une hypothèse pour rendre compte de l'élaboration de formes des embryons et des autres systèmes en développement, ainsi que

de la répétition des formes et des modèles d'organisation. La répétition des formes biologiques et chimiques serait due à l'influence causale des formes similaires antérieures. La résonance morphique est un principe de sélectivité qui se déroule entre deux systèmes vibratoires qui ont leur propre rythme interne et elle concerne leur forme et leur organisation. Le système suit une *chréode*, une voie particulière de développement, qui va du germe morphogénétique à la forme finale en passant par des stades intermédiaires qui entrent tous en résonance entre eux. Autour de la partie du système appelée germe génétique se constitue un champ morphogénétique, à l'image des champs magnétiques, une forme virtuelle correspondant à l'état potentiel du système en développement. La résonance morphique intervient dans les champs morphogénétiques et elle a une influence cumulative. Plus on emprunt une *chréode* plus elle est renforcée et la forme en question devient plus probable et plus stable. Ces modèles doivent être appris et leur apprentissage est plus facile lorsque des individus s'accordent à des *chréodes* spécifiques, lorsque les rythmes des individus ou des groupes entrent en résonance dans un rythme commun. Cette résonance est une manière de dire l'enracinement dans des groupes et des milieux multiples, une « participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage [13] » – ainsi que les échanges, la « stimulation », entre des milieux différents.

Le rythme favorise des relations sociales de type communautaire. L'emphase est mise sur la symétrie des rapports, la similitude, sur le sentiment d'être ensemble. La synchronisation se fait par des reprises d'actes, des répétitions. « Les consciences individuelles vibrent à l'unisson » [14], sans intermédiaires. Nous reprenons cette définition en élargissant la notion de symétrie. La symétrie est un refoulement réciproque, une solidarité d'antagonisme et de contradiction où l'antithèse ne peut être transcendée, ou les deux termes de l'opposition s'actualisent et se virtualisent en même temps et avec une égale énergie symétrique [15]. Ainsi l'enracinement rythmique est propre à la *reliance* [16], cette dernière n'a pas le caractère de mise en ordre et de programme de la notion de synchronisation. Il s'agit d'un ordonnancement acéphale, acentré, plutôt que d'un ordre. C'est un ajustement perpétuel des comportements, mais aussi des idées et des attitudes, sur une base affectuelle, un agencement organique des différentes parties. La *reliance* concerne la mise en relation des hommes entre eux et avec le monde, dans la participation à une même ambiance, suivant un rythme d'attraction-répulsion, de déperdition dans la foule et de solitude, dans la dialectique je-nous.

Nous pouvons trouver des exemples de *reliance* rythmique dans ce que Alfred Schütz appelle relations de « mutual tuning-in » : danser ensemble, marcher ensemble, faire de la musique ou faire l'amour. Ce type de relation permet d'expérimenter le « toi » et le « moi » comme un « nous » dans le présent vécu. Cette expérience du nous est la base de toute communication possible. La relation de face à face et l'espace commun unifient les flux du temps interne, notion apparentée pour l'auteur à celle de courant de conscience, et garantissent leur synchronisation dans un présent vécu. Cette synchronisation constitue la communauté de temps, qui, avec la communauté d'espace, caractérise la relation du « nous ». E.T. Hall exprime la même idée dans la danse de l'interaction. Les gestes humains fonctionnent comme des « synchroniseurs corporels » et les personnes en relation réciproque bougent et parlent suivant une « partition ouverte », car les « êtres humains sont unis les uns aux autres par une succession de rythmes spécifiques à une culture, et qui s'expriment à travers la langue et les mouvements corporels » [17]. Ainsi, de même que la musique et les mouvements du corps, la parole peut elle aussi servir de donneur de temps dans les relations réciproques. Les comportements rythmiques des groupes et des masses, ainsi que la transmission de savoirs, techniques et récits par des procédés rythmiques sont les exemples de reliance rythmique,

de communication et communion collective par le rythme que nous traiterons.

2.1. Les masses rythmiques

Dans les comportements rythmiques la récurrence des groupements rythmiques, musicaux ou autres, est liée à des manifestations motrices. Le mouvement est source de satisfaction et l'excitation se voit augmentée par l'harmonie entre la perception rythmique et l'activité motrice. Jean-Marie Guyau exprime bien cette impression de bien être : « Les mouvements évoquent en nous des idées d'infini, de désir sans mesure, de vie surabondante et folle, un dédain de l'individualité, un besoin de se sentir aller sans se retenir, de se perdre dans le tout » [18]. L'excitation et l'efficace affective se voient augmentées quand l'on fait de l'expérience rythmique une expérience sociale, comme dans le cas des masses rythmiques décrites par Canetti. Dans ces masses, qui dansent ou marchent, ce ne sont pas seulement les participants qui sont égaux et équivalents, mais aussi les membres du corps qui effectuent le même geste comme s'il s'agissait d'un corps unique. Les participants forment un « corps commun » en connexion fusionnelle immédiate avec le monde.

Ces foules manifestant le désir propre aux masses d'être plus nombreux, d'être « davantage maintenant même ». La marche et la danse avec le bruit des pieds qui les accompagnent, donnent l'illusion d'être plus nombreux. De même qu'elles exercent par le rythme une force d'attraction sur ceux qui sont proches, le nombre semble avoir le pouvoir de saisir et d'incorporer. Il prolonge le sens du toucher et la prise de la main [19], la résonance étant renforcée par le nombre de participants qui répètent les mêmes gestes. La langue latine saisit la correspondance entre rythme et nombre qui sont désignés par le même terme *« numerus »*. Le nombre est un qualificatif de la quantité, il correspond à l'établissement d'une discontinuité qui différencie des éléments ou des ensembles, qui sont aussi considérés comme étant homogènes. De même, le rythme introduit des divisions dans la continuité de la durée, grâce à un schéma d'alternance de moments différents et d'intervalles.

La cohésion dans ces masses repose sur la contagion affective. Cette participation affective n'est pas morale. On ne tient pas compte de la valeur et de la qualité des sentiments des autres. La forme l'emporte sur le contenu. La contagion affective des masses est basée dans l'imitation des mouvements et des expressions. Cette imitation suscite des sentiments, des tendances et des impressions semblables, qui ne sont pas le fruit d'une « compréhension » réciproque, mais, dirions nous, d'une résonance entre les membres de la foule. Cela relève de l'empathie. La foule est un donneur de temps qui synchronise tous ses membres. Elle est agie par le rythme, puisque saisir le rythme ce n'est autre qu'être saisi par lui [20]. Cette contagion, cette résonance, est réciproque et cumulative, dans un mouvement cyclique « une exagération des sentiments qui s'amplifient à la manière d'une avalanche » [21].

À l'intérieur de chacun le rythme « défonce la conscience ordinaire », donnant lieu à la « conscience marginale » ou état de conscience éclatée, à l'œuvre dans des rituels et dans les états de transe. Cet état de conscience est en discontinuité avec la conscience ordinaire, comme les rythmes du rituel sont en discontinuité, en rupture, avec l'équilibre rythmique de la routine quotidienne, souvent même avec les rythmes physiologiques pour les rituels qui imposent le jeûne ou la résistance au sommeil, par exemple. La possession, la transe, passent par la recherche de la mélodie et du rythme justes. Cette eurythmie transforme le corps du sujet en transe en un corps rythmique et mélodique, de là l'effet thérapeutique du rituel. Pour y arriver et briser les rythmes ou l'arythmie quotidiens, le

rituel se sert d'éclateurs rythmiques, de « rythmes obsédants, répétitifs, monotones en apparence, mais très complexes » [22], qui sont souvent joués par des instruments de percussion, notamment des tambours. Reçus d'abord comme un fait extérieur dans le rituel de transe, la séparation finit par s'estomper, la « tête éclate » et l'on sent que les rythmes viennent de l'intérieur de nous-mêmes, on est rentré en résonance avec eux. C'est ainsi que le rythme défonce la conscience ordinaire, en éclatant ses défenses. Les participants au rituels sont d'abord sous l'influence des formes mélodico-rythmiques tendant à accélérer les rythmes vitaux. Une fois que ce rythme a été assimilé dans une forme dansée et devenu un automatisme, il s'opère un passage soudain à d'autres formes rythmiques. Le choc produit par le changement rythmique et l'entraînement immédiat vers une forme différente provoque une rupture dans la volonté consciente et l'entrée dans un état de transe.

La transe induit la sortie du « soi », « la rythmique et la danse aident le corps et l'esprit à se dépouiller intellectuellement du "soi" imposé , mais ne suggèrent point d'autre rôle à jouer […] le geste régulier, activé par le tambour, aide à détacher nos muscles des stimuli nerveux généralement attachés à l' accomplissement de mouvements définis par les modèles d'action appris ou transmis et qui font partie du système que monte en nous le pouvoir ou simplement le mécanisme de reproduction d'une société. Cet ensemble de mouvements, liés à des actes définis, se dissout dans la transe dès l'instant que le rythme, les drogues ou l'encens rendent au corps sa disponibilité. [23] » Les rites de transe et de possession sont des rites de passage. Après avoir été séparé de la réalité matérielle et sociale, le sujet entre dans une autre conscience, dans un nouvel équilibre. La transe fait « allusion à une animalité se défaisant, une humanité qui n'est pas encore établie : un état de passage à l'orée de la "culture" qui ne s'est pas encore séparée de la "nature" » [24]. De là cette accentuation des rythmes qui enracinent les participants à leur environnement naturel.

Dans cette « manière d'être du corps », qui est la transe, l'érotisme est au centre, comme le corps commun de la masse rythmique renvoie au corps commun de l'orgie. L'orgasme, sorte de transe érotique, comporte l'éclatement du corps, les convulsions de la chair, la « bestialité » et la perte de conscience, l'entrée dans un « état second ». Toute transe est en un certain sens une transe sexuelle, comme tous les gestes rythmiques trouvent dans la sexualité un modèle naturel accompli. Gilbert Durand parle d'un « gigantesque complexe mythique » engendré par le geste sexuel rythmé, isomorphe du feu, de la chaleur obtenue par frottement rythmique, obsession du rythme sublimée dans la musique. Ainsi, « toutes les rêveries cycliques relatives à la cosmologie, aux saisons, à la production xylique du feu, au système musical et rythmique, ne sont que des épiphanies de la rythmique sexuelle » [25].

L'hypnose est une autre forme d'expression de la volonté de puissance érotique. Le rituel est un dispositif hypnotiseur où la cérémonie a lieu de réminiscence hypnotique ; le moment où l'on fait ce qui a été commandé par l'hypnotiseur. Ce dernier est représenté autant par le maître de cérémonie, s'il y en a, comme le groupe d'adeptes, le public, le rythme, la danse, les chants, le sujet même qui s'auto-hypnotise et l'ensemble du rituel, tous compris dans la même onde, dans la même vibration. Les participants se laissent posséder, s'abandonnent au groupe qui les protège. Dans un état de suggestibilité extrême, ils répondent automatiquement aux attentes du groupe. Les foules manifestent un pareil état de suggestibilité et de contagion mentale qui les pousse à transformer immédiatement en acte les idées suggérées, même en dehors des cérémonies rituelles. Ce qui nous laisse penser qu'il y a quelque chose d'une cérémonie rituelle dans toute action et dans tout comportement de foule.

Certains événements survenus pendant l'état d'hypnose resurgissent de façon isolée. Ils forment ce

que les psychanalystes appellent des groupes d'association séparés, en altérité par rapport aux motivations du sujet. Ils supposent un clivage au sein de la vie psychique. Cet état « doit correspondre à un certain vide de la conscience dans lequel une représentation qui émerge ne rencontre aucune résistance de la part d'autres représentations, état dans lequel, pour ainsi dire, le champ est libre pour la première venue » [26], voici l'état favorable à la suggestion, à la « possession », que les rythmes contribuent à créer. La rêverie et l'affect sont les conditions de surgissement de tels états. L'hypnose est déclenchée lorsque « l'émotion pénètre dans la rêverie » dans des situations qui favorisent une telle conjonction.

Ce dédoublement de conscience est vécu aussi dans le rêve et dans l'art : « L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. [27] » Cela s'obtient par le rythme qui « endort et berce l'âme » : « Notre faculté de percevoir oscille du même au même, et se déshabitue de ces changements incessants qui, dans la vie journalière, nous ramènent sans cesse à la conscience de notre personnalité ». Il s'agit du sentiment esthétique, qui n'est pas exclusif à l'art, puisque « tout sentiment éprouvé par nous revêtira un caractère esthétique, pourvu qu'il y ait été suggéré et non pas causé » [28].

La notion de *Verfremdung* employée par Brecht, décrit bien ce stade de dédoublement de l'acteur, qui entretient une distanciation avec son personnage, une relation d'étrangeté. Il doit montrer le personnage au public, être en même temps le montreur et le montré. La contradiction et la différenciation entre acteur et personnage, exploitées et mises en avant, correspondent à l'unité du personnage, « constituée par la manière dont les différentes caractéristiques se contredisent ». Jouer et vivre, avoir une perception interne de l'autre, faire la démonstration du personnage et s'identifier à lui sont les deux processus antagonistes qui se rejoignent dans le travail du comédien. Le même corps comprend deux personnes, mais aussi deux temps qui s'opposent, vécus aussi par le public : le temps de la réalité et celui de la représentation, de l'action rituelle ou hypnotique, du rêve. Dans le cadre des différents temps quotidiens, on vit aussi plusieurs temps, suivant des donneurs de temps divers, voire opposés, et les identités se construisent dans une sorte de distanciation et identification à l'égard des différents rôles. Cette description du travail du comédien, comme le rêveur qui se rêve lui même ou le somnambule, me paraissent des bons exemples de l'expérience identitaire facilitée par les rythmes. De cette identité somnambule, favorisée par les rythmes, Tarde fait le propre de l'homme en société, celui qui n'a que des idées suggérées et qui les croit spontanées, surtout de l'homme de la ville dont l'esprit se fait somnambule face à l'engourdissement et la surexcitation.

2.2. La transmission par le rythme

Pour les Grecs le rythme et l'harmonie étaient aussi capables de forger l'âme, de lui donner une forme. Car le rythme comporte les deux éléments essentiels de l'influence éducative : une signification universelle, propre à l'accord profond entre l'homme et la nature, « un seul grand rythme parcourt ce monde en perpétuelle effervescence » et un appel immédiat à l'attention. Le rythme facilite l'apprentissage et la transmission, l'éducation par imitation et répétition. La transmission rythmique des traditions est une forme d' enracinement dans la communauté et dans les groupes dont nous faisons partie. Cela comprend la mémoire des mouvements du corps et des gestes, comme c'est le cas pour la danse, la lutte, le sport ou les gestes à accomplir pour la réalisation des tâches manuelles ; mais aussi la transmission orale des récits, chansons, poésies ou

l’apprentissage de textes écrits.

L’efficace de cette transmission rythmique concerne aussi la magie et les rituels, où tout repose sur l’ordre des mots et des gestes justes. Le plain-chant est un exemple. L’incorporation du caractère rythmique et non mesuré des chants gréco-romains dans la liturgie de l’Église chrétienne rend les prières chantées accessibles à tous et supposent des moyens mnémoniques très sûrs. Le rythme des chants grégoriens est modelé sur le rythme oratoire dont il est « l’épanouissement et l’exaltation », il augmente « l’impression et la fécondité des paroles » [29]. La publicité représente une résurrection de cet univers magique de la répétition. La redondance prime sur l’information, les formules sont l’outil privilégié de ce type de communication. Elles constituent des « modules de mémoire » invariables liés à des objets de pensée. Les formules, sorte de définitions univoques, opèrent une réduction de la complexité, et par là de l’anxiété. La redondance de la télévision reprend cette fonction rassurante du rituel et de l’oralité traditionnelle [30].

Cet apprentissage correspond à un type de mémoire que l’on peut appeler hyponoétique, séquentielle ou sensitive, par opposition à la mémoire visuelle et idéative. Il s’agit de la mémoire comprenant les souvenirs de toutes les activités qui se déroulent automatiquement, comme l’exécution d’une danse ou d’une musique, pour lesquelles l’intervention de la mémoire idéative n’est que dérangement. C’est aussi la mémoire qui régit les processus de rêverie, en tant qu’exemple clair de reviviscence. Il faut signaler que ces deux types de mémoire sont interpénétrés, ainsi le souvenir de la rêverie, raconté à l’éveil, est déjà le résultat d’une mémoire idéative exercée sur le cours de la rêverie. De même dans l’exécution d’une mélodie collaborent une mémoire de l’ensemble de la pièce avec une reproduction, nourrie de son propre cours, des pouls séquentiels des cordes vocales ou des doigts. Bergson conçoit une division semblable de la mémoire, en mémoire visuelle, qui imagine, et mémoire motrice, qui répète, correspondant aux deux formes de survivance du passé, dans les mécanismes moteurs et dans des souvenirs indépendants [31]. Les souvenirs de la mémoire motrice, celle qui nous intéresse ici, ont tous les caractères d’une habitude et comme elle, ils sont acquis par répétition. Ces souvenirs, chansons, danses ou leçons apprises, ne sont pas des représentations, mais des actions, affirme Bergson. Ils font partie du présent, agis et vécus plutôt que représentés. Cette mémoire répète un ordre, une séquence, chaque moment, rappelé et produit, inspire et sollicite le souvenir suivant. Ainsi si le rythme se brisait et le rappel d’un élément manquait, fut-ce par l’intromission d’un bruit ou d’une distraction externe au récit, le rappel de l’ensemble mémorisé serait menacé. Il s’agit d’une connexion entre les moments successifs de la reproduction, qui n’est pas logique, c’est à dire linéaire, mais rythmique et automatique. Ce type de procédé apparaît aussi dans certains moments de création comme dans les improvisations musicales sans idée préalable, où chaque moment inspire le suivant, où chaque musicien réagit à ce que les autres viennent de jouer. Les impressions reçues s’impriment sur un mécanisme dont elles altèrent le mouvement, les sons interagissent avec les souvenirs sonores. Une véritable création collective s’établit avec le public quand il est préparé d’avance à ce que la musique va exprimer, l’audience crée le climat qui permet à l’interprète, ou à l’orateur, de « parler » avec une grande liberté.

Les configurations rythmiques doivent devenir des automatismes pour bien fonctionner. Une intervention de la volonté ou de l’intention gâte tout, on ne danse pas bien quand on compte les pas. Une fois que l’on a appris la forme rythmique, c’est-à-dire une fois que la répétition a crée un mécanisme, une habitude, la conscience et la volonté n’interviennent plus. Ainsi, facilités par le rythme « l’entraînement ou l’accoutumance modifient l’organisation de l’activité cérébrale dans un sens qui permet au cerveau d’effectuer des tâches familières sans avoir recours aux procédés d’analyse, ce qui revient à dire que la tâche relève d’un stéréotype basé sur des zones corticales tout

à fait autre que celui qui était mis en cause à l'origine, lorsque son accomplissement faisait appel à l'analyse » [32]. Ce caractère « automatique » de la mémoire rythmique, et en dehors de la sphère « noétique » (la raison, l'esprit, la personnalité formelle), est en accord avec le caractère automatique et hyponoétique des fusions affectives, propres aux masses rythmiques.

La mémoire séquentielle ou hyponoétique est étroitement liée à la tradition. En tant que celle-ci est un ensemble de processus reconnus comme des exercices de mémoire et transmission des murs, des rites, des récitations, des techniques ou des savoirs. Ainsi, on trouve dans la tradition des activités elles mêmes rythmiques : la danse, le chant, jouer d'un instrument ; les arts oraux comme la récitation, la narration de contes et quelques formes de théâtre où la musique et la ritualisation des dialogues font perdurer la tradition des farces antiques jusqu'à la *Commedia dell'arte*. Proches de la danse, on trouve d'autres traditions d'activités non verbales et partiellement rythmiques, comme les techniques de la chasse et de la guerre ou du travail dans les champs, dont l'apprentissage s'effectue par l'imitation et par la répétition, et pour lesquelles une façon de rythmer intervient ; celle de la marche qui marque le pas, ou celle des chants de travail. Leroi-Gourhan rappelle que le cadre rythmique de la marche et les mouvements rythmiques des bras régissent l'intégration spatio-temporelle des hommes et les insèrent dans un dispositif créateur de formes qui humanise la nature [33], ainsi l'apprentissage de diverses techniques comme le tissage, la cuisine, la construction des maisons ou la médecine traditionnelle suivent aussi une mémorisation séquentielle communautaire. Dans tous ces cas, quand il y a une doctrine verbale, un ensemble de normes ou recettes, souvent dans des sentences ritualisées, elle est subordonnée à l'apprentissage séquentiel et imitatif. Cet apprentissage de mémoire, par cœur, non-conscient et non-volontaire, est, par conséquent, aussi non-individuel. Il renvoie à une instance 'populaire' ou communautaire. On reprend l'image de García Calvo, pour pouvoir parler en chœur, en commun et en même temps, il faut parler *par cœur*, de mémoire, et il semble, donc, que celui qui parle ou agit de mémoire, parle et agit, d'une certaine façon, en chœur [34].

Une telle transmission de connaissances et de techniques correspond à ce que Hall appelle un contexte de communication riche. Grâce à lui est possible un apprentissage sans plan, sans projet préalable et avec un code linguistique restreint, en accord avec la situation concrète présente, dont les actions s'enracinent dans le passé. La communication est économique, rapide et efficace grâce au temps accordé à sa « programmation », à la tradition qui la sous-tend. Un contexte riche permet de réaliser plusieurs activités à la fois, de même qu'il est caractéristique des systèmes doués de diverses fonctions [35]. Ce contexte comprenant les communications rythmiques est aussi celui des formes artistiques. Il repose sur la reconnaissance des formes, des modèles. Cet aspect permet, comme les psychologues de la *Gestalt* l'ont bien démontré, de corriger immédiatement les erreurs ou les oublis d'un message, du moment où l'on a reconnu la forme à laquelle il correspond, grâce à la référence à un contexte déterminé.

Tarde a soulevé l'importance de cette transmission sociale rythmique, il l'appelle « vibratoire », concernant le rôle central de l'imitation et de la contagion dans la constitution du corps social. D'après lui, la « chose sociale », comme la « chose vitale » veut avant tout se propager et non s'organiser. On en trouve ici le comportement, antérieurement décrit pour les masses, appliqué à l'ensemble de la société. L'auteur établit une correspondance entre nature et société, et aussi entre société et individu. Tarde explique les similitudes concernant les langues, les techniques, les mœurs, etc. par des contagions qui se répandent grâce au caractère essentiellement imitatif de l'être social. Cette contagion ou imitation peut prendre diverses voies, comme les coutumes, la mode, la sympathie, l'obéissance ou l' éducation. On ne peut pas éviter d'être frappé par les ressemblances

de certaines assertions de ses écrits avec la théorie de la morphogenèse de Sheldrake. Pour Tarde, qui parle même de « magnétisation mutuelle » pour décrire les sociétés modernes, l'imitation sociale a le même rôle que l'ondulation dans les « corps bruts », elle est une « génération à distance » et les similitudes ont pour seules « explication et cause possibles des mouvements périodiques et principalement vibratoires » [36].

2.3 L'opposition entre rythme et signifié

Les comportements rythmiques décrits mettent l'accent sur la forme, l'usage et l'expérience vécue et non sur des idées ou une idéologie quelconque. On a vu dans les formes de transmission par le rythme, que ce soit à travers l'adoption d'automatismes ou par l'hypnose, que le contenu du message reste en arrière par rapport à la conscience, à l'instar des communications à contexte riche, où l'information se trouve dans ce même contexte et pas dans le message. Le rythme s'oppose au signifié, en tant que celui-ci est signification et nécessité pratique, une intervention de la volonté et de l'intention. Cette opposition est celle entre le rythme et l'idéation préalable, les idées et les projets, entre la forme et le message. Le signifié nous renvoie toujours à une référence, à quelque chose d'autre, tandis que le rythme, comme la forme, est immanent, il n'a pas de contenu représentatif. Les actions rythmiques sont des actions affectives, qui libèrent les passions du moment. L'état affectif est absurde, n'a pas de signification. Il ne peut être que vécu.

L'analyse de la sociabilité proposé par Georg Simmel illustre bien ce propos [37]. Dans ce qu'il appelle l'impulsion de sociabilité, la forme, c'est à dire l'action réciproque des individus, est une fin en soi, par rapport au contenu, à la matière de socialisation que sont les tendances, les inclinations ou les intérêts divers. Le discours, la conversation, les échanges, sont un moyen au service de la compréhension mutuelle et de la conscience de former un ensemble. L'exemple le plus pur de cette sociabilité, nous dit l'auteur, se produit dans les groupes d'égaux, où les relations sont symétriques et équilibrées. La symétrie et l'équilibre sont aussi des formes du style. En outre, dans la socialité, comme dans l'art et le jeu, les formes sont « élevées à la hauteur de valeurs définitives », et la réalité se voit sublimée et atténuée. La socialité et les actions rythmiques, sont, comme l'art, des « contre-milieux », des antidotes au milieu, à la réalité.

Le rythme dans le rituel ou dans le théâtre correspond au temps de la représentation, alors que le sens, l'argument, correspond au temps de ce qui est représenté. Cette contradiction, entre le temps de la représentation et le temps de ce qui est représenté, est parallèle à celle entre l'acteur et le personnage. L'art régit la lutte entre les éléments propres à la nécessité pratique, au signifié, et ceux, rituels ou rythmiques, produits par les actions, les gestes et la parole. L'utilité pratique, par la voie de l'élaboration de projets, par l'abstraction d'un temps calculé, d'une idéation de l'avenir relative à des finalités, à des intentions, crée un temps déjà tracé. Le temps entre le maintenant et l'acte projeté est déjà « fait », vide, où rien ne se passe, donc où il ne peut pas y avoir de rythme [38]. Tandis que dans l'ordre rythmique chaque jour inspire le suivant, de chaque moment le suivant est issu. Cela correspond au temps perçu, senti, vécu et non préconçu.

Le rythme inclut la mesure, mais il se construit en opposition à elle. Le rythme est renouvellement et la mesure répétition. Le rythme n'est jamais le retour du même, mais du semblable, dans une forme qui rallie analyse et synthèse, tandis que dans la mesure priment les procédés analytiques qui soumettent les variations rythmiques au nombre, les relations qualitatives à des relations quantitatives. La mesure « brise, distingue, morcelle ». Elle est la « pureté du concept », le « bruit

régulier de la machine ou de la pendule » qui astreint la liberté, la « fantaisie, l'imprévisible, l'ondoyante souplesse » de la synthèse créatrice du rythme. La mesure, dans son alternance constante entre tension et détente « réveille et maintient éveillé », tandis que le rythme dissout les tensions, « endorme l'esprit dans le rêve ou dans l'extase » [39]. Ainsi, le rythme ne doit pas être réduit à la mesure, que ce soit dans la musique, la poésie ou l'organisation des temps sociaux. La musique fut longtemps uniquement rythmée avant d'être mesurée, comme le prouvent la musique antique et le plain-chant [40]. Le rythme est ordonnancement et modulation, mais il n'implique pas une division symétrique, plutôt le contraire dans le cas des rythmes naturels. La mesure n'est qu'un cadre où peut s'inscrire le rythme, déterminant la valeur des durées des éléments qui le composent. Alors que le rythme n'est pas qu'un rapport de durées mais aussi d'intensités et d'acuités.

Le rythme comporte une logique de la contradiction : dans la succession alternative des temps contradictoires gît, dans l'acte, le mécanisme de la négation, et dans la répétition avec le même intervalle se trouve le jeu de l'identité avec la négation. Le rythme possède les fondements de toute Logique, telle qu'elle est décrite par Lupasco, celle de la contradiction qui ne se transcende pas. En cela il s'oppose au sens [41], à l'acquisition d'une signification qui résulte du choix d'un terme de la contradiction.

Le rythme défie l'opposition entre subjectif et objectif, entre nature et culture. Il apparaît comme un trait de la nature, mais il est aussi produit par nous et même de manière artistique. Il est la « première forme de relation des êtres avec le temps, un temps déjà soumis aux opérations logiques, mais pas encore devenu idée ou concept » [42]. Ainsi la pratique du rythme est ambiguë, le rythme a un caractère paradoxal, « contradictoriel » (Lupasco). Il est enracinement dynamique, vie et forme, à la fois un ordre logique, une mesure, qui marque le temps, et l'ivresse du temps, de l'infini qui bat en dessous de cette opération. Cette ivresse, sous les formes de l'extase, de la sortie de soi et de la possession, comme dans les rituels, jaillit du contraste entre la formalité et la rigueur rythmique des gestes et l'inconnu, l'informe, l'infini, qu'ils laissent rentrer dans la Réalité.

Après avoir constaté que le champ du rythme et des comportements rythmiques comprend des relations sociales de type communautaire, des rituels et des cérémonies, des phénomènes de transe et de contagion émotionnelle, des manifestations esthétiques et la transmission de traditions, nous allons voir quelle est la place du rythme dans l'organisation temporelle des sociétés modernes.

L'arythmie dans les sociétés modernes [43]

L'autonomie de la vie sociale, et de la conception du temps en particulier, à l'égard de l'environnement naturel entraîne l'oubli des rythmes biologiques. À cause de cette autonomie ou décontextualisation le temps ne découle plus des activités, des tâches, des gestes, ce qui est le propre des rythmes. Les sociétés modernes tentent d'éliminer les ruptures, les fluctuations, les alternances entre temps accentués et atones, les variations d'intensité à la base de la construction rythmique, dans un dessein de continuité et d'équilibre. Dans la modernité s'opère la substitution progressive du rythme par la mesure, par un ordre quantitatif, soumis à l'entendement, à l'analyse, tant dans les arts que dans les formes d'organisation sociale. Cette simplification rythmique, cette mise à plat, se fait en vue d'un idéal de continuité permettant la prévision nécessaire au bon fonctionnement des instances sociales. Les institutions économiques et politiques ne peuvent plus laisser à chaque instant le soin d'inspirer le suivant. Les programmes et les prévisions s'opposent à la construction rythmique multiple.

Le rythme est la conjonction de la répétition et de la différence, de la reprise et de la variation [44]. Les sociétés modernes industrielles nous fournissent maints exemples de l'une sans l'autre : répétition machinale et lassante des gestes de l'ouvrier dans l'usine, ou variations irrégulières, sans cadence ordonnée entre pause et mouve-ment, dans les trafics divers, de la voiture au fonctionnement boursier. Paradoxalement, là où l'on se donnait la continuité sans intervalle, le flux équilibré comme modèle, vont cependant se produire des ruptures, des pauses, des changements de vitesse, mais sans la forme intégratrice du rythme. Dans la primauté donnée au sens sur la forme, à l'appropriation du sens sans la médiation de la forme, qui entraîne le déclin des formes de transmission rythmique, nous trouvons une dernière modulation de l'arythmie dans les sociétés industrielles modernes.

1. LE TEMPS INDUSTRIEL ET LE TEMPS DE L'HORLOGE

Les rythmes représentent l'enracinement dans les milieux naturel et communautaire. Le déracinement à l'œuvre dans la modernité mine aussi l'ancrage rythmique. Un flux continu et un temps homogène et quantitatif se substituent aux multiples alternances de temps forts et faibles, aux agencements de rythmiques diverses dé-coulant des différents groupes et activités. Au sein de la société industrielle moderne, la multiplicité de rythmes et de temps sociaux subit une standardisation, une unification, sous le temps désigné par l'horloge. De même, la multiplicité de rythmes liée au travail disparaît au profit des cadences monotones des machines. Le temps mesuré se substitue aux rythmes des activités [45]. Les cadences véhiculées par les méthodes « scientifiques » d'organisation du travail, comme le taylorisme et le fordisme, qui font régner le chronomètre dans les ateliers, débordent aussi sur les autres sphères de la vie quotidienne. Le temps du travail devient le principal donneur du temps, le principe de hiérarchisation de tous les autres : « Une société rythmique est remplacée par une société métronomique » [46], donner le temps, c'est devenu donner un signal répété. Le métronome ne donne pas un rythme, c'est une pendule qui bat une mesure.

Les monastères bénédictins, régis par la règle de saint Benoît, sont les premières sociétés métronomiques, les premières à élaborer un temps disciplinaire fait d'exactitude, application et régularité [47]. Il s'agit du premier essai d'établir une liturgie indépendante du cycle naturel, de déraciner le temps du sacré des rythmes de la nature. Le jour est divisé en des heures dites canoniques, les cloches ponctuent huit fois la journée, à chaque heure correspond un office, une prière : matines, laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres et complies ; une vie réglée, sans surprises, se dé-roule sous une discipline de fer. Beaucoup d'éléments propres à cette organisation temporelle font partie, sécularisés, des sociétés industrielles modernes, de là vient cette allure religieuse dans la rigueur du temps industriel dont parle Michel Foucault. Ainsi, la ponctualité rentre dans le domaine de la morale. D'abord une des vertus monastiques, elle devient après une vertu sociale. Le temps des activités profanes, à son tour, subira le même déracinement, la même dénaturalisation.

Cet ordre répond au besoin de synchroniser les tâches à l'intérieur de la communauté des moines. Ce besoin de synchronisation des tâches dans des univers de plus en plus complexes sera à l'origine de la diffusion du temps de l'horloge. Mais l'horaire strict des monastères avait une fonction précise ; le partage d'un ordre temporel unique, différent de celui des autres, rend plus solides les liens du groupe, renforce la *reliance* à l'intérieur de la congrégation et marque une frontière avec les autres [48], puisque tous les membres de la communauté font les mêmes activités, ou récitent les mêmes prières, au même moment, ce qui illustre la relation entre la symétrie temporelle et la

solidarité mécanique.

Zerubavel signale l'affinité étymologique entre la première horloge mécanique, *horologium*, et le premier programme journalier strict, *horarium*. En réalité, c'est l'horloge qui rend possible l'usage des horaires. Il est le premier instrument de mesure du temps indépendant des conditions naturelles de lumière et de température, permettant de fixer des durées temporelles uniformes dont les horaires ont besoin. C'est à travers ces monastères que le temps de l'horloge est rentré en Occident. Les monastères bénédictins constituent aussi le début de la sanctification du travail, *ora et labora* dit la règle de saint Benoît. Les monastères donnent aux entreprises humaines le rythme régulier et collectif de la machine, affirme Lewis Mumford, pour qui l'horloge est la machine clé de l'âge industriel moderne. L'horloge dissocie le temps du rythme des saisons et de *celui des événements*. Ainsi, déjà dans les monastères, les activités physiologiques, les repas et le sommeil, sont réglées selon des considérations socio-temporelles et non biologiques. C'est-à-dire selon des conventions arbitraires. Cependant, la location temporelle standard des différentes activités était alors pour ces moines inséparable des activités elles-mêmes.

Après les monastères, les horloges occupent les tours des villes, du clocher de l'église à celui de la mairie, au cours du XIVe siècle. Ce sont les cloches qui rythment la vie urbaine. Une vie où les activités, principalement commerciales, ne suivent plus les cycles naturels des saisons et de la lumière comme le travail agricole. Ces citadins commerçants et membres des professions libérales naissantes dans l'Italie de la Renaissance seront les premiers à manifester un souci de l'emploi productif du temps. Le désir de ne pas perdre son temps, de l'« épargner » va de pair avec l'essor des activités personnelles et indépendantes dans les villes.

À la fin du XVIe, la Réforme et les sectes puritaines prendront le relais des bénédictins dans la diffusion du temps de l'horloge et, de même, ils mènent à bout la réhabilitation chrétienne du travail, devenu moyen de salut. Les pendules s'installent dans les foyers en Angleterre et en Hollande, l'idéal bourgeois est d'être aussi régulier qu'une horloge et les Puritains seront les premiers à considérer le temps comme un bien rare, selon la fameuse phrase de Benjamin Franklin, « le temps est de l'argent », adressée à la jeunesse dans *Advice to a Young Tradesman*. Par conséquent, les pertes de temps, les activités improductives comme la flânerie, le bavardage, l'excès de sommeil et les divertissements (passe-temps) seront moralement proscrits comme étant des péchés. Max Weber considère ce texte de Franklin et cette attitude à l'égard du temps comme l'exemple même de l'esprit du capitalisme. Ce n'est pas un hasard si c'est à Genève et aux États-Unis, dans les terres des calvinistes et des autres sectes puritaines, que commence, au milieu du XIXe siècle, la production standardisée de montres bon marché, donc la vulgarisation de la mesure du temps.

La généralisation de l'usage de la notation mesurée en musique et la subordination du rythme à la mesure se produisent parallèlement à la même période. Cette notation est créée au XIVe siècle, afin de faciliter et de perfectionner l'exécution musicale, en tant que moyen d'obtenir la synchronisation des interprètes. Mais avec le temps elle entraîne l'imposition de la barre de mesure au rythme, l'obligation de faire concorder les accents avec les temps forts de la mesure. Au XVIIe siècle cette identification du rythme et de la mesure avec ses exigences restrictives occasionne un appauvrissement et une platitude rythmiques des compositions musicales (ce qui ne veux pas dire que la qualité des œuvres musicales composées dans cette période faste de la musique européenne soit amoindrie) [49]. La dénommée loi de la Carrure en est le paradigme. Toute mélodie devait se

composer de motifs égaux subdivisés en phrases elles-mêmes égales. La carrure déterminait la symétrie et l'égalité périodiques des valeurs de durées, les mesures, et la symétrie et l'égalité des retours périodiques des accents coïncidant avec les temps forts des mesures. Un tel souci de symétrie et d'homogénéité se retrouve dans les autres formes artistiques, mais aussi dans l'idéal d'organisation sociale et économique.

L'horloge peut être considérée comme la machine clé de l'âge industriel. D'une part elle permet la standardisation dans la production, grâce à elle on peut déterminer les quantités exactes d'énergie nécessaires et elle donne le temps exact requis pour l'automatisation du travail. D'autre part l'horloge contribue à la croyance dans la conception du monde de la science, mathématiquement mesurable et indépendante des événements. Le temps n'est plus une succession d' expériences, mais une collection d'heures, minutes et secondes, que l'on peut thésauriser. A l'image de l'argent, la seule forme de richesse illimitée, il peut être accumulé, marchandisé et réinvesti, ainsi que « volé » par les employeurs et les ouvriers. L'argent, la monétarisation des relations, renforce le processus de déracinement à l'œuvre dans les sociétés modernes. Comme cela a été mis en évidence par Simmel, les échanges monétaires favorisent la distanciation entre les hommes, ainsi qu'entre eux et les marchandises qu'ils produisent, l'aliénation décrite par Marx. Les échanges monétaires font partie de la tendance à la continuité propre à la civilisation, qui casse la rythmicité entre temps forts et faibles des sociétés traditionnelles. Les nouveaux moyens des transports, assurant des liaisons permanentes, le téléphone et le télégraphe qui libèrent les communications de toute détermination temporelle, ainsi que l'éclairage artificiel qui brise le rythme jour/nuit, suivent la même tendance [50]. Les nouvelles technologies des réseaux de communication ont encore renforcé ce phénomène.

Les échanges monétaires supposent une continuité dans l'offre d'argent, libre de toute contrainte rythmique des systèmes économiques anciens soumis aux mouvements de l'abondance et de la pénurie. L'argent n'a pas de forme, il est « liquide », nous rappelle Simmel, il ne comprend pas la moindre indication de temps forts et faibles dans le contenu de la vie. Il entraîne dans les échanges économiques un nivellement des oscillations, des alternances entre distance et rapprochement, entre vibration et immobilité. L'argent est le moyen le plus radical de passer d'une « rythmicité qui impose à nos vies des contraintes supra-individuelles » à une « disposition continue à ressentir et à agir en étant constamment à l'écoute de la vie propre des choses », à une vie façonnée à partir d'éléments individuels. Le style de vie rythmique s'oppose à celui « individuel concret », où les intérêts personnels se confirment plus librement, un style déraciné des valeurs communautaires, dirions nous, qui est propre à la civilisation moderne.

L'ancienne rythmique du travail est supplantée par des cadences qui ne répondent plus aux besoins du travailleur et de la tâche, mais au mouvement de la machine. L'ouvrier, en tant que membre d'un ensemble, doit travailler au même pas que les autres. Simmel signale comme, du fait de se plier au mouvement régulier et monotone de la machine, le sentiment du rythme des travailleurs s'émousse. Le besoin d'excitation accroît sa fréquence et l'alternance entre travail et repos doit se faire plus rapide pour parvenir au résultat subjectif espéré. Ces ouvriers, qui ont à faire avec les machines du travail industriel, doivent s'y adapter. Ces machines de-viennent leurs donneurs du temps. A la différence des outils précédents, elles accentuent la spécialisation de fonctions et demandent un type limité d'activité, donnant lieu à un degré d'automatisme majeur. Les hommes deviennent machines dans le travail, leurs mouvements et actions sont réduits à des simples éléments mécaniques. Dans l'optique d'améliorer la productivité industrielle, des méthodes d'organisation du travail surgissent qui développent cette conception temporelle, toujours plus éloignée des rythmes

naturels et de ceux du travail traditionnel. Le management scientifique de Frederic W. Taylor rend inutile l'apprentissage d'un métier, le savoir acquis sur les tâches, et veut en finir avec la « flânerie systématique », le détourne-ment des ouvriers d'un temps à eux à l'intérieur de l'atelier.

Si jusqu'alors les ouvriers qualifiés déterminaient le temps nécessaire pour la production des marchandises, désormais, grâce aux Nouvelles Normes de Travail, la direction d'entreprises conçoit, prépare et surveille une « gestuelle » de la production qui deviendra un « code » général et formel de l'exercice du travail industriel, permettant l'intégration progressive de travailleurs non qualifiés. Elle opère comme un donneur de temps central pour tous les ouvriers. La productivité est augmentée par une plus grande intensité du travail, le même nombre d'ouvriers dans le même laps de temps produisent plus de marchandises.

La méthode de Taylor consiste dans la décomposition du travail dans différents éléments fragmentés, chacun d'entre eux est chronométré séparément et pour les différents ouvriers afin d'obtenir les temps élémentaires. L'addition de ces temps donne le temps minimum ou « normal » pour une tâche donnée. Ce dernier sert d'étalon au travail des ouvriers qui seront pénalisés ou récompensés dans leurs salaires selon leurs performances. Ce n'est plus le contenu qui donne le rythme du travail, mais le chronomètre. Les ouvriers n'effectuent plus tous les gestes dans la production de la marchandise, mais ils sont spécialisés dans la répétition mécanique de quelques gestes simples. La vertu de cette méthode est, selon son inventeur, de pouvoir être appliquée profitablement à tout genre de travail [51], comme le temps homogène et quantitatif qui le sous-tend. Foucault montre comment ce schéma anatomo-chronologique du comportement, fondé sur une élaboration temporelle des actes qui décompose les gestes et les mouvements, faisant pénétrer le temps dans le corps et avec lui « tous les contrôles minutieux du pouvoir » est déjà à l'œuvre dans les écoles militaires de l'Age classique [52]. Le taylorisme est un perfectionne-ment de ce temps disciplinaire qui rend possible un bon emploi du corps des ouvriers. Le corps discipliné est le soutien du geste efficace. Il est l'élément d'une machine performante et multisegmentaire, dans l'industrie, comme avant dans l'Armée. Grâce à l'organisation aidée du temps disciplinaire de l'horloge on opère le passage de la masse à la machine, selon des critères d'efficacité, de productivité et de mobilité. Ce n'est plus la coordination rythmique des masses mais la synchronisation suivant un système précis de commandement, un programme centralisé, qui déclenche les comportements voulus.

Le temps mécanique permet une accélération des rythmes inconnue dans les modes de production préalables. L'introduction du travail à la chaîne, dans les usines Ford d'abord, fait réalité le rêve capitaliste du mouvement perpétuel, d'un flux continu de travail sans intervalle. Cette production massive donne lieu à une grande vitesse de geste, réglée de façon arbitraire grâce à la réduction des déplacements et des temps morts, ces « pores aux cours desquels le travailleur respire » [53]. La chaîne de travail intensifie la logique de fragmentation du taylorisme. La cadence est fixée de manière autoritaire, un même convoyeur donne le tempo du travail à tous les ouvriers. Ce système d'organisation rend possible la production de masse, le temps standardisé de l'horloge, du chronomètre permet la production standardisée.

Si le fait de partager les mêmes rythmes favorise la *reliance* sociale, la chaîne de production produit ce que Marcel Bolle de Bal appelle une *reliance* paradoxale. Les individus sont techniquement reliés mais socialement déliés, entre eux et à l'égard de leur travail [54]. On peut lire aussi de cette manière la notion d'aliénation. Non seulement le produit de son travail est étranger à l'ouvrier, comme un « pouvoir indépendant », mais aussi le temps du travail, le rythme, ne découle pas de ses mains, de ses gestes. Il lui est étrange. Guy Debord l'exprime ainsi, « la société qui sépare à la

racine le sujet et l'activité qu'elle lui dérobe, le sépare d'abord de son propre temps ». À l'opposé de la répétition avec des variations qui est le rythme, le temps-marchandise est une accumulation infinie de séquences équivalentes. Il a perdu la dimension qualitative pour devenir un ensemble d'« unités homogènes échangeables ». Le projet révolutionnaire, poursuit cet auteur, est celui d'un dépérissement de la mesure sociale du temps [55].

L'histoire de l'industrialisation et celle du mouvement ouvrier reflètent les conflits concernant le contrôle et l'usage du temps. D'une part, la pression pour faire respecter les cadences imposées et pour faire intérioriser les valeurs productivistes : la ponctualité, la continuité dans l'effort ; de l'autre, la résistance et la ruse ouvrière pour éviter cette pression. Dans ce cadre se situent toutes les stratégies de « freinage » qui créent des temps à soi. L'absentéisme, la « Saint-Lundi » jour de l'amitié, est une autre manière d'introduire des intervalles, des moments inactifs, là où les méthodes d'organisation du travail avaient voulu les évincer au nom de la continuité de la production. Les luttes ouvrières dans la société industrielle se transforment d'une résistance initiale aux cadences trop rapides et ininterrompues du travail, d'une lutte « contre le temps », vers une diminution du temps de travail, afin de gagner du temps, une fois que les ouvriers ont appris de leurs employeurs que le temps c'est de l'argent [56].

Le temps du travail est au centre de la vie dans les sociétés modernes et il sert de modèle aux autres temps sociaux. Il faut travailler et vivre à temps. Les tempi accélérés du travail sont transposés aux autres temps, qui deviennent comme le temps de travail de plus en plus morcelés, soumis aussi à la répétition et à la routine. La conception utilitariste du temps et les vertus de l'« homo œconomicus » : l'épargne, la prévoyance, l'utilisation rationnelle des moyens, sont des lignes de conduite dans toutes les activités sociales. Tous les temps sont soumis à la loi de la productivité imposée par la conception mécanique du temps. Puisque ce dernier est infiniment divisible, démultipliable, accumulable, il est concevable de multiplier et d'accumuler les activités de la même manière.

La montre et l'agenda donnent un temps quantitatif et homogène propre aux sociétés industrielles. La montre accrochée au poignet ajoute sa mesure mécanique au concert des rythmes biologiques et sociaux. Elle est le surveillant d'une certaine synchronicité sociale. C'est l'objet personnel qui aide au suivi d'une autodiscipline temporelle fondée sur la ponctualité, le respect des délais préfixés et l'emploi productif d'un temps, qui est de l'argent. Son caractère personnel renforce sa fonction de synchroniseur de l'individu avec les autres. L'agenda garde la trace de ces délais fixés pour les tâches et les rendez-vous divers. Il est le cahier de l'organisation utilitariste et économe du temps.

Le chronomètre et le calcul débordent le cadre de l'atelier et atteignent les transports et les moyens de communication, l'école et le foyer, où tout un ensemble de machines électroménagères nous font épargner du temps. La monochronie gagne tous les domaines de la vie sociale. Celle-ci, selon la définition de Hall, est propre des sociétés à contacts distants et temps compartimenté, divisé en fonction des tâches à accomplir. Les individus séparent les opérations dans l'espace et se sentent désorientés s'il y a trop de tâches simultanées à réaliser [57]. L'ensemble des temps est altéré par le travail, dont les habitudes influencent les comportements mais aussi les pensées. L'imposition d'un temps organisé, arbitraire et arythmique prive les individus du sentiment du temps, du sens du rythme, cette contrainte limite leur disponibilité et leur sociabilité ; sortis de l'excès de structuration temporelle au travail, les ouvriers n'aiment pas l'imprévu et ne savent pas disposer de leur temps.

2. L’AUTODISCIPLINE FONDÉE SUR L’ORDRE TEMPOREL

À l’école on apprend à lire l’heure de l’horloge, mais aussi à se soumettre à des horaires, des emplois du temps et des délais imposés de l’extérieur. Elle est une « société métronomique » aussi, un de premiers espaces sociaux à être investi par le temps disciplinaire. Celui-ci se trouve à la base d’une pédagogie analytique qui décompose la matière enseignée et il se substitue au temps « initiatique » de la formation traditionnelle : un temps global, contrôlé par un seul maître et sanctionné par une seule épreuve. Le principe de répétition analogique, de l’apprentissage d’exemples, est abandonné en faveur d’un apprentissage « élémentaire » des gestes simples qui facilitent le dressage, l’habileté et la docilité.

Un double contrôle s’établit, d’une part celui des activités quotidiennes qui se déroulent de manière ordonnée et prévisible : durée et ordre des cours et des pauses de récréation, heures auxquelles ils débutent et ils finissent, ainsi que la durée de l’année scolaire, les dates des vacances et des examens ou le programme des contenus appris dans l’année ; d’autre part, un contrôle sur le long terme grâce à une politique éducative nationale indiquant ce qu’il faut apprendre à chaque âge. La routine quotidienne, scandée par la sonnerie et non par les décisions de maîtres et élèves, les synchronise ; tout le monde commence et finit en même temps. De même, le programme imposé et la forme de la structure scolaire synchronisent tous les membres de la même classe d’âge.

Les enfants s’habituent à se régler selon un ordre temporel externe, qui facilite le passage de la sonnerie de l’école à la sirène de l’usine, ou à celle, symbolique, qui résonne dans la tête des employés de bureau à neuf heures, midi et dix-sept heures. L’école, comme les autres institutions organisées de manière bureaucratique, « ressemblent à des machines », leur idéal est de fonctionner comme une horloge, de manière continue, invariable, évitant les fluctuations. L’école apprend aux enfants que les activités, les matières et les cours ne règlent pas le temps, pas plus que leurs désirs, besoins, capacité d’attention ou le bon vouloir des professeurs. Le bruit strident de la sonnerie interrompt brusquement les mots de l’instituteur, laisse la question de l’élève sans réponse ou la lecture à moitié. Les rythmes biologiques doivent se soumettre à un ordre, les leçons et les échanges ne suivent pas des rythmes qui les seraient propres. Il s’ajoute à cela, l’abandon progressif des méthodes rythmiques traditionnelles, propres à l’oralité, entraîné par l’évolution de la pédagogie et des techniques d’apprentissage. On cherche la compréhension directe du sens, sans la médiation de la forme rythmique.

Ce n’est pas un hasard si la première société métronomique régie par l’horloge, le monastère, est une institution totale, selon le terme de Goffman [58], où l’on veut établir un contrôle social total sur les individus. Cela est en partie obtenu par l’imposition d’une routine administrée formellement, d’un programme strict, même sur les besoins physiologiques. Le temps quantitatif de l’horloge favorise le contrôle social et la discipline, et il rend possible la forme de contrôle propre aux sociétés modernes, l’autocontrainte, acquise au cours du processus de civilisation décrit par Norbert Elias. La progression dans la division sociale du travail, des fonctions, dans la différenciation sociale, établit des liens de dépendance pour un nombre croissant d’individus (qui, en vertu du même processus, deviennent des individus et des numéros), exigeant de chacun un contrôle plus rigoureux de son comportement et des réactions passionnelles, et à partir d’un certain niveau, un autocontrôle permanent. A mesure que l’interpénétration réciproque des groupes progresse, ainsi que l’exclusion de la violence physique dans leurs rapports, un mécanisme social se forme, grâce auquel les contraintes que les hommes exercent les uns sur les autres se transforment en autocontraintes. Elles se présentent en partie comme une maîtrise de soi consciente, en partie comme des habitudes

soumises à une sorte d'automatisme.

La complexité croissante des sociétés modernes entraîne des nouvelles exigences de synchronisation. En raison de la pression constante et uniforme exercée contre les manifestations pulsionnelles, on cherche à réduire les brusques contrastes et les changements de comportement, augmentant ainsi les possibilités de prévision. La régulation continue et uniforme de la vie pulsionnelle et du comportement aboutit à une véritable économie psychique. Cette économie est à l'opposé de l'économie rythmique, celle-ci cherche aussi à se donner des marges de prévision, mais non en fonction d'une réduction à l'unité ni du morcellement des sphères de la vie sociale et individuelle, sinon en essayant un agencement de la multiplicité, toujours fragile, mais avec une souplesse suffisant pour s'ajuster, se synchroniser, aux changements de l'environnement.

On retrouve ici la problématique moderne de la continuité et de la prévision. La synchronisation sociale ne peut plus se faire d'après les rythmes traditionnels, qui imposent des contrastes, des ruptures et des intervalles. Dans des sociétés caractérisées par une différenciation croissante, la contrainte sociale du temps, devenue auto-contrainte, conscience individuelle du temps, est, selon Elias, le type paradigmatique des contraintes civilisatrices [59]. La contrainte exercée par le temps extérieurement, représentée par les horloges, les calendriers ou les horaires des trains, manifeste dans nos sociétés les propriétés qui favorisent les contraintes que l'individu s'impose à soi-même. C'est une pression mesurée, équilibrée, pacifique, mais non moins omniprésente et inévitable. Tellement omniprésente que, bien qu'il s'agisse d'une contrainte sociale, elle devient une « seconde nature », une partie intégrante de ce que les hommes expérimentent comme étant leur propre moi. L'expérience du temps des membres des sociétés modernes est un exemple de ces « structures de la personnalité qui, tout acquises qu'elles soient, ne sont pas moins contraignantes que des particularités biologiques » [60], parallèlement à l'autonomie progressive des sociétés humaines à l'égard de la nature, se développe leur dépendance des instruments de facture humaine pour mesurer et régler le temps. Les processus d'urbanisation, commercialisation et mécanisation entraînent ce déracinement signalé à l'égard des conditions naturelles, des rythmes saisonniers et biologiques, l'oubli des relations entre les mois et le mouvement lunaire, et l'adoption du temps mécanique de l'horloge qui montre comment la mesure du temps est la fabrication d'un temps spécifique.

Mais cette construction du temps moderne n'est pas parfaite, ni omniprésente. Des manifestations rythmiques persistent en dehors des institutions. L'analyse de ces aspects excède l'objet de cet article, mais nous pouvons énumérer, en plus des procédés de redondance dans la communication publicitaire déjà cités, les exemples des masses rythmiques des spectateurs de football dans les stades ou des jeunes qui dansent au son de la musique techno dans des rassemblements musicaux, et aussi l'organisation temporelle de la vie quotidienne fondée sur l'alternance de différents temps sociaux où les donneurs de temps sont les différentes activités et les autres (parents, amis, voisins, etc.). Ce sont des situations où prévalent les affects et les sentiments esthétiques, au sens d'éprouver quelque chose ensemble, en commun ; où les actions imposent leur temps dans un présent vécu dans son devenir, hors de tout programme.

Notes

[1] A. García Calvo, *Contra el Tiempo*, Zamora, Lucina, 1993, p. 134.

[2] Le mot « horloge » ne doit pas induire en erreur, les rythmes endogènes n'ont pas le caractère

mécanique immuable des pendules. Ils sont réceptifs aux variations extérieures auxquelles leurs oscillations s'ajustent. Les pendules sont l'exemple par excellence des systèmes en équilibre, très rares dans la nature, alors que les êtres vivants se trouvent plutôt dans un *steady state*, état stationnaire de non-équilibre.

[3] A. Reinberg, *Les rythmes biologiques*, Paris, PUF, 1993, 6e éd., p. 20.

[4] A. Winfree, *Les horloges de la vie. Les mathématiques du rythme*, Paris, Belin, 1994, p. 49 et 135.

[5] G. Racle, *La science des rythmes et la vie quotidienne*, Paris, Retz, 1986, p. 32-41.

[6] A. Goldbeter, *Rythmes et chaos dans les systèmes biochimiques et cellulaire*, Paris, Masson, 1990, p. 270-271.

[7] A. Goldbeter, « Temps et rythmes biologiques », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, 1-2, p. 93-102.

[8] E. Morin, *La méthode. La Nature de la Nature*,Paris, Seuil, 1977, p. 203.

[9] Ce néologisme a été forgé par les sociologues Marcel Bolle de Bal et Michel Maffesoli. C'est un mot valise qui conjugue les termes *relier* et *alliance*.

[10] Aristoxenus Tarentinus, *Elementa Rhythmica*, édition de Lionel Pearson, Oxford, Clarendon Press, 1990, 8, p. 5 et p. 21, p. 15.

[11] B. Smith (éd.), *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag, 1988, p. 126.

[12] M. Maffesoli, *La transfiguration du politique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 148.

[13] S. Weil, *L'enracinement*, Paris, Gallimard, 1949, p. 61.

[14] E. Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1986, (1re éd. 1930), p. 125.

[15] S. Lupasco, *Logique et Contradiction*, Paris, PUF, 1947, p. 226.

[16] Pour une vision plus approfondie de la notion de *reliance* voir M. Bolle De Bal, *La tentation communautaire*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

[17] E. T. Hall, *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979, p. 75.

[18] J.-M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, Paris, Félix Alcan, 1921, 10e éd., (1re, 1911) , p. 48.

[19] M. McLuhan, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1968, p. 142.

[20] H. Lefebvre, Éléments de rythmanalyse. Paris, Syllepse, 1992, p. 42.

[21] M. Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Payot, 1971, p. 27.

[22] G. Lapassade, *Essai sur la transe*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1976, p. 135-137.

[23] J. Duvignaud, *Le Don du rien*, Paris, Stock, 1977, p. 35 et 37.

[24] G. Lapassade, *Essai sur la transe, op. cit.*, p. 211.

[25] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, (1re éd. 1969), p. 389.

[26] Définition de J. P. Moebius, *in Über Astasie-Abasie*, 1894, citée par J. Laplanche et J.-B Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1973, (4e éd.), p. 146.

[27] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927, p. 11.

[28] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.*, p. 12.

[29] R. Dumesnil, *Le rythme musical*, Paris, La Colombe, éd. du Vieux Colombier, 1949, p. 71 et 82.

[30] U. Ceria et S. Lombardi, « Sur la redondance. La répétition comme clé de l'être ensemble télévisé », *Sociétés*, n° 51, 1996, p. 67-75.

[31] H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1985, (1re éd. 1939), p. 82 *et sq*.

[32] Luria cité par Edward T. Hall *in Au delà de la culture, op. cit.*, p. 197.

[33] A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la Parole – Vol II – La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 136.

[34] G. Calvo, *Contra el Tiempo, op. cit.*, p. 284.

[35] E. T. Hall, *Au delà de la culture, op. cit.*, p. 87-104.

[36] G. Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993, (1re éd. 1890), p. 12-15, 37, 84.

[37] G. Simmel, « La sociabilité », *in Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 121-136.

[38] Cet aspect a un pendant physique rappelé par Herbert Spencer, les conditions d'absence de rythme seraient l'existence d'un infini vide qui permettrait un mouvement continu à travers l'espace en ligne droite à tout jamais. H. Spencer, « Rythme du mouvement » dans *Les premiers principes*, (trad. M. E. Cazelles), Paris, Felix Alcan, 1894, p. 226-245.

[39] G. Brelet, *Le temps musical – Vol I – La forme sonore et la forme rythmique*, Paris, PUF, 1949, p. 295-297.

[40] Le récent grand succès populaire des enregistrements de chant grégorien est peut-être l'indicateur d'une sensibilité à cette forme de rythme sans mesure.

[41] Toutefois si l'on conçoit la notion de sens selon l'élaboration théorique de Niklas Luhmann, la contradiction y est incluse, puisque chaque sens comprend sa propre négation. Il est l'unité de

la différence entre le réel et le possible, la contradiction étant un moment de l'autoréférence du sens. N. Luhmann, *Soziale Systeme. Grundrib einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 494.

[42] G. Calvo, *Contra el Tiempo, op. cit.*, p. 137.

[43] J'entends par *arythmie* l'absence de rythme. Cela prend plusieurs aspects, des phénomènes qui se produisent de façon désordonnée, sans cadence, des variations sans répétition, comme dans l'exemple de l'arythmie cardiaque. Le rythme implique une modulation entre des moments différents, quant à la durée, l'intensité, etc., avec des intervalles. Je parle d'arythmie aussi quand cette modulation est absente dans une répétition monotone du même ou dans une continuité qui ne laisse pas de place à l'intervalle, à la rupture. Le rythme est un agencement périodique, et non obligatoirement isochrone. Lorsque la multiplicité d'éléments agencés ou la périodicité sont évincés, il s'agit aussi d'arythmie. Je voudrais rappeler aussi ici la différence entre rythme et tempo (vitesse). Il peut paraître paradoxal de parler d'arythmie dans la modernité, alors que l'on est tellement habitué à entendre parler du « rythme trépidant » des sociétés industrielles. Il s'agit ici de la vitesse et de l'accélération avec laquelle les choses se passent, les échanges se produisent, les informations arrivent, les moyens de transport et de communication fonctionnent, mais non du rythme à proprement parler.

[44] « Le "même" apparaît toujours sous les espèces de l'"autre" recrée et retrouvé en un moment différent du temps qui lui donne la coloration originale et immédiate […] Ce sont deux moments différents qui reçoivent la même forme, la variation incessante d'un thème », G. Brelet, *Le temps musical, op. cit.*, p. 264.

[45] Je ne suis pas d'accord, donc, avec Henri Lefebvre qui affirme « partout où il y a rythme, il y a mesure, c'est à dire loi, obligation calculée et prévue, projet » (H. Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse, op. cit.*, p. 17). C'est le temps homogène, quantitatif, étalon de mesure, de l'horloge qui permet le calcul, la prévision, le projet, et non la multiplicité des rythmes qui se font au fur et à mesure, dans le moment même, suivant les activités et les situations.

[46] M. Young, *The Metronomic Society*, London, Thames & Hudson, 1988, p. 19.

[47] M. Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 153.

[48] E. Zerubavel, *Hidden Rhythms*, The University of Chicago Press, 1981, p. 67.

[49] Le métronome fut aussi créé dans cette époque, bien qu'il n'ait été breveté qu'en 1816.

[50] Le développement du travail de nuit aujourd'hui illustre cette tendance qui brise ainsi la « frontière » des rythmes biologiques du repos nocturne, cf. M. Melbin, *Night as Frontier. Colonizing the World after Dark*, New York, Free Press Macmillan, 1987.

[51] F. W. Taylor, « Direction des ateliers » *in* F. W. Taylor *et al.*, *Organisation du travail et économie des entreprises*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1990, p. 126.

[52] M. Foucault, *Surveiller et Punir, op. cit.*, p. 154.

[53] B. Coriat, *L'Atelier et le Chronomètre. Essai sur le taylorisme, le fordisme et la production en masse*, Paris, Christian Bourgeois, 1979, p. 76.

[54] M. Bolle De Bal, La tentation communautaire, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 120.

[55] G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1re éd. 1967), p. 149-159.

[56] E. P. Thompson, « Time, work-discipline, and industrial capitalism », *Past and Present*, 36, 1967, p. 86. Tr. fr. « Temps, travail et capitalisme industriel », *Libre* (5), Paris, Payot, 1978. La mythique grève de 1936 pour les 40 heures et les congés payés est un bon exemple de ce changement dans les revendications ouvrières.

[57] E.T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 212.

[58] E. Goffman, *Asiles*, Paris, Minuit, 1969.

[59] N. Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1997, p. 39.

[60] N. Elias, *Du temps*, *op. cit.*, p. 157.