

MILIJA BELIC

APOLOGIE DU RYTHME

Le rythme plastique :
prolégomènes à un méta-art

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris – France

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest – Hongrie

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino – Italie

Selon la légende, Amphion, fils de Zeus et d'Antiope, poète et musicien, construisit Thèbes en disposant les pierres au son de sa lyre. Il jouait si merveilleusement que les pierres charmées vinrent se ranger d'elles-mêmes et former les murs. Amphion donna à Thèbes sept portes, car sa lyre possédait sept cordes.

AVANT-PROPOS

Est-ce qu'une question est restée gravée dans mon subconscient pendant des années, depuis le lycée, quand notre professeur de musique nous a demandé, pour la première fois, d'interpréter en peinture une composition de Rimski Korsakov, qu'il nous faisait écouter en même temps ? Je n'en sais rien. Je me souviens que, malgré mon attachement à la peinture, je suis resté embarrassé, surpris et complètement désarmé devant l'ampleur du problème. Sur l'instant, je n'étais pas capable de réaliser quel lien pouvait exister entre les sons et les images, entre ce que les oreilles entendent et ce que les yeux voient. En tant que devoir, je l'ai exécuté, mais le tableau n'a convaincu ni moi ni le professeur. Cela ressemblait plutôt à une marche dans le brouillard : une composition abstraite sans appui quelconque. Ce premier échec, cette nouvelle manière de penser l'image, une sorte de provocation qui chatouillait la curiosité, a-t-il continué de travailler dans mon esprit ? En tout cas, cette petite affaire a été dépassée rapidement par d'autres événements, pour ressortir à la surface beaucoup plus tard, sous forme d'investigation sur les fondements mêmes de la peinture.

Un autre événement de cette époque a mérité d'être marqué dans mon journal. Etudiant des Beaux-Arts, en plein apprentissage, curieux et les yeux grands ouverts, je visitais les expositions assez régulièrement pour tenter de perfectionner mon jugement esthétique et ainsi retrouver mes propres références parmi les différentes familles artistiques. C'était le temps des investigations, des recherches et de l'enthousiasme d'un jeune homme qui se lance dans l'aventure picturale, émerveillé devant le mystère de l'image et du monde visible. C'est en visitant la rétrospective d'un peintre contemporain figuratif, Krsto Hegedusic, que le déclic s'est produit. Je me suis arrêté devant un

tableau et y suis resté collé pendant un instant. Je ne me souviens plus de ce que ce tableau représentait, mais cela n'avait aucune importance. Ce qui a attiré mon attention, c'était une chaîne de lignes verticales, une série de traits jaunes sur un fond noir-brun qui se baladaient presque librement dans le tableau, n'ayant aucune signification spéciale ou figurative, par opposition au reste du tableau. Ce qui m'a frappé, c'est que cet enchaînement progressif de traits linéaires bien contrastés avait provoqué dans mon esprit un sentiment plutôt musical : j'ai presque littéralement entendu le son régulier d'une clochette. Après cette curieuse expérience, j'ai commencé à réfléchir, d'une manière plus sérieuse, sur ce qu'on appelait "la musique visuelle", dont j'avais déjà entendu parler à propos de l'art abstrait, mais qui n'était employé que dans un sens métaphorique et superficiel. Cette musicalité s'imprégnait peu à peu dans mon esprit et les images que je produisais ne pouvaient plus échapper à cette double résonance, même si les objets figuratifs marquaient leur présence de plus belle. Il y avait toujours une autre logique de voir ou d'organiser l'image, qui était complètement indépendante du sujet représenté et qui avait tendance à se rapprocher d'une pensée musicale, proprement formelle. J'ai compris finalement que le secret de la peinture était caché, non pas dans le thème ou le sujet, mais justement dans la structure interne de l'œuvre. Le sujet n'avait plus vraiment d'importance : une pomme de Cézanne pouvait être aussi héroïque qu'une scène historique de David.

C'est de là qu'une image intuitive a commencé à me hanter, l'idée d'un espace construit de sons, comme si les sons étaient de véritables matériaux à bâtir. Je m'imaginai au milieu de cet espace merveilleux, matériel et immatériel à la fois, dans des paysages sonores où les sons n'étaient que les traces d'un voyage intérieur, dans le pays où les sons avaient une dimension physique : un poids, une étendue, une couleur. J'ai commencé ainsi à "voir" la musique que j'écoutais. Cette forte impression de tout un univers sonore m'est apparue d'abord en écoutant les fugues de Bach. La richesse harmonique et les figures acoustiques, la polyphonie et le contrepoint, les lignes sonores qui s'entrecroisent,

m'offraient la vision d'une architecture magnifique mouvante, apparaissant du néant par un coup de magie divine. Finalement, tout se transformait en un flot gigantesque de lumière qui venait de l'infini et qui nous emportait avec lui vers les sources mêmes du grand mystère de l'être.

Après cette approche du son et de la lumière, il y avait une autre question qui m'était venue à l'esprit : même les sons, ne sont-ils pas seulement la manifestation sensible d'une musicalité plus profonde du monde ? Je me suis souvenu de cette jolie maxime des vieux sages de l'Extrême Orient qui disait que la musique la plus belle et la plus merveilleuse est celle qui ne s'entend pas. Qu'est-ce alors que cette musique qu'on ne peut pas entendre ? C'est cette chaîne de questions qui m'a entraîné sur la voie de la théorie et qui m'a amené assez loin, apparemment beaucoup plus loin que ma pratique picturale ne le demandait. Si ce travail au début était imaginé comme un complément à ma pratique picturale, une réflexion sur cette pratique, sa programmation et sa justification, une sorte de fondement théorique, au cours des années il est devenu un but en soi, en dépassant largement les intérêts et les besoins de la pratique. L'approche théorique est devenue parallèle à l'approche picturale. Est-ce que cette théorie est imprégnée par le regard d'un peintre et est-ce que ma peinture est influencée par la pensée d'un théoricien, je ne peux pas en juger. Je sais seulement que je me sentais toujours plus familier avec les textes et témoignages des artistes eux-mêmes qu'avec les textes des théoriciens "purs".

Il y a encore une raison qui m'a poussé à faire cette recherche. Je n'ai trouvé aucune étude approfondie, jusqu'à présent, entièrement consacrée au rythme plastique, problème qui a marqué les débuts de l'art moderne et qui est devenu l'une des préoccupations majeures des artistes contemporains. Si cette étude arrive à inciter à la réflexion sur la cause de la peinture et les changements qui se sont produits dans l'art moderne, ainsi que sur les perspectives qui s'offrent aux artistes actuels, l'effort de ce travail sera justifié. Loin d'être achevée, cette étude a pour but

de poser un certain nombre de questions, j'espère pertinentes, et de tracer les lignes générales, les directions de réponses possibles. Car s'il y a une vérité, il n'est pas inutile de se rappeler ici encore une fois que cette vérité n'existe que pour être partagée avec les autres.

INTRODUCTION

Les deux termes principaux qui définissent mon travail, *le rythme plastique* et *le méta-art*, n'existent pas dans les dictionnaires usuels. Etant donné que ces deux termes sont en quelque sorte nouveaux ou, au moins, inexploités, je me sens dans l'obligation, avant tout, d'expliquer et de justifier leur emploi. Le mot *rythme* a traversé les siècles comme une notion temporelle. Dès l'antiquité, il s'est approprié un sens musical et s'est répandu pour désigner l'ordre de tout événement qui se déroule dans le temps et qui a un caractère périodique : le battement du cœur aussi bien que la succession des syllabes dans un poème, le changement des saisons ou l'alternance des jours et des nuits. En tant qu'articulation du temps, le rythme représente l'essence même de l'être musical. C'est pourquoi le terme de rythme plastique peut paraître, au premier coup d'œil, ambigu : à une notion habituellement considérée comme temporelle, on attache un sens spatial. Si le rythme dès le début signifiait un certain ordre dans le mouvement, donc une action qui se déroule dans le temps, la plasticité, par contre, signifie cette qualité particulière de la matière de devenir une forme, c'est-à-dire un fait spatial.

Le mot *plastique* vient du grec *plastikos* et représente ce qui peut être façonné, modelé, qui forme, qui a la propriété de former ou de prendre différentes formes. A partir du modelage de l'argile, le terme s'est étendu à tous les arts de la forme et du dessin qui s'adressent principalement à la vue et s'expriment essentiellement dans l'espace. Le mot plastique a pris aujourd'hui une telle envergure et une telle importance que les artistes contemporains commencent à se déclarer, non plus peintres et sculpteurs (et à vrai dire, il est actuellement souvent très difficile de déterminer les vraies frontières entre les deux disciplines), ils ne se déclarent même pas artistes, mais tout simplement plasticiens, c'est-à-dire ceux qui manient les formes. On s'aperçoit aussi que,

dans un vocabulaire proprement musical, on parle de plus en plus couramment d'une plasticité sonore.

Le rythme plastique peut être compris et interprété comme la formation d'une forme, une forme non-achevée, non-définie, non-fixe, mais une forme en train de naître, de pulser, de devenir. Et c'est justement ce sens-là qu'on trouve à l'origine même du mot rythme. Chez les atomistes grecs, Démocrite et Leucippe, la notion de rythme apparaît comme union de deux autres notions : celle de mouvement et celle de forme. Le rythme est une forme, un arrangement caractéristique des parties, c'est-à-dire des atomes, dans un tout. C'est une forme distinctive, une figure proportionnée, une disposition. Donc, déjà à son origine, la notion de rythme était liée à la représentation d'une certaine configuration, mais d'une configuration improvisée, momentanée et modifiable. Dérivé de "rhêd", ce qui veut dire couler, mot-clé de la philosophie naturelle d'Héraclite, le rythme a signifié littéralement cette manière particulière de fluer, unissant en soi substantiel et dynamique, forme et mouvement. Le rythme n'est pas seulement de caractère temporel, parce que cet écoulement sous-entend quelque chose de matériel et de spatial qui coule. Et comme il est périodique, le rythme fait apparaître le nombre afin de désigner et définir la manière de cet écoulement. Le rythme ainsi montre son triple caractère réunissant en soi le temps, l'espace et le nombre.

Une telle démarche qui relie les événements spatiaux aux événements temporels est possible aujourd'hui et découle de cette même vision du monde qui, dès le début de ce siècle, a transformé notre univers, auparavant séparé en temps et en espace, en un continuum spatio-temporel unique. Il n'y a plus de temps absolu ni d'espace absolu. Le temps et l'espace ne sont plus les cadres dans lesquels se situent les événements cosmiques mais ils sont justement les conséquences de ces événements. Il n'y a que des événements matériels dont le temps et l'espace ne sont que des émanations, relatifs à ces événements. Donc, tout événement dit temporel a aussi sa connotation spatiale. Ainsi le rythme, en tant qu'ordre du mouvement, a cette puissance d'être le créateur des formes, car tout mouvement est un mouvement matériel. Le rythme devient cette forme en train de se créer, cette forme dynamique susceptible de se changer et de se modifier à chaque

instant. Et c'est cette notion de rythme spatio-temporel comme créateur de formes, c'est cette forme en train de naître, de s'organiser et de pulser, c'est ce rythme plastique qui va devenir l'intérêt principal des artistes contemporains. Ce n'est plus l'illusion et l'imitation de la carapace du visible qui est au cœur du problème créatif, c'est la recherche d'une réalité profonde et de ses principes. Le monde visible ne se montre plus immuable et éternel. Ainsi cette philosophie de l'être est remplacée par celle du devenir : aucune forme n'est plus considérée comme fixe et achevée, aucune règle imposée pour toujours, tout est dans un mouvement et une renaissance perpétuelle. Toute forme se crée et se détruit pour créer une autre forme. Et c'est ce processus pur de création, ce dynamisme incessant de formation qui commence à envahir et émouvoir l'artiste contemporain, non plus la finalité d'une forme absolue et parfaite, mais cette forme en train de devenir.

Et puis, qu'est ce que *le méta-art* ? La première chose qui nous vient à l'esprit, c'est évidemment de penser à la métaphysique. Mais il ne faut surtout pas confondre le méta-art avec "l'art métaphysique", celui de Giorgio de Chirico, par exemple. Car là, le mot métaphysique est employé, un peu facilement, pour désigner cette atmosphère étrange et onirique qui se dégage des visions déshumanisées, des objets et des paysages pétrifiés, dénués du sens du quotidien. Le temps est arrêté et capturé, il y a un mystère derrière les choses – c'est ce que ces images nous suggèrent, nous sommes bien d'accord. Mais tout cela est raconté dans un langage plus ou moins conventionnel. La question posée est hors du tableau et la peinture n'est là que dans un but illustratif et descriptif. Si on peut parler de la métaphysique, elle n'est que dans la couche superficielle, dans la couche thématique ou représentative, et non pas dans la structure interne de l'œuvre. Car le méta-art a pour objectif justement de creuser dans le langage plastique, de s'interroger sur les premières causes et les premiers principes, sur les fondements du phénomène même de l'art. Et c'est là où le méta-art rejoint la métaphysique. Si la métaphysique dès le début voulait saisir l'essence intérieure des choses, le méta-art veut saisir l'essence intérieure de l'art.

Le mot méta-art est de même ordre que les mots : métamathématique, métalogue, métageométrie, métapsychologie,

métamusique, métalangage, métalittérature etc. Devenu préfixe, originellement adverbe et préposition grecque qui signifie : "parmi", "au milieu", "après", "à la suite de", *méta* a pris le sens de "au-delà" ou "au-dessus". C'est ainsi que les néologismes créés sur le modèle de métaphysique expriment l'idée d'un niveau supérieur et d'une plus grande généralité. Il s'agit toujours de la théorie d'une théorie, de la conscience d'une conscience.

Dans une perspective historique, le mot méta-art sert à désigner cette conscience esthétique qui s'est développée ces derniers temps, ce processus de l'auto-réflexion de l'art sur son propre sort, ses racines, ses moyens et son rôle dans la société actuelle. La disparition progressive du sujet dans l'art moderne et son intérêt pour la forme ont repoussé l'art contemporain du domaine du langage au domaine du méta-langage. La conscience esthétique s'est tournée vers les moyens d'expression, elle ne se préoccupe plus de l'objet d'expression. L'expression ne réside plus dans la passion qui éclate sur un visage ou qui s'affirme par un mouvement violent, elle est toute dans la disposition formelle de l'œuvre et dans ses proportions. Ainsi la narration et l'illusionnisme de l'art traditionnel ont laissé leur place à un libre jeu de formes : l'art cesse de parler d'un monde hors de l'œuvre et commence à dévoiler le secret de son propre être.

D'un autre côté, la réactualisation de l'héritage historique apporté par ce qu'on appelle le post-moderne, annule aujourd'hui cet écoulement linéaire que l'ancienne histoire de l'art avait suivi dans le développement et la succession des différents styles et constitue un plan généralisé où coexistent toutes les valeurs esthétiques et culturelles en même temps, ce qui représente, en effet, un passage du domaine de l'histoire de l'art au domaine du méta-art. Si l'art est devenu l'objet de sa propre réflexion, ce n'est pas pour se renfermer dans un hermétisme stérile mais, au contraire, c'est pour retrouver ses racines profondes dans le monde. Ce n'est pas un désir de fuir la réalité pour se réfugier dans les abstractions, accusation souvent portée contre les métaphysiciens. C'est avant tout le désir de saisir la réalité, de la comprendre, de la retrouver dans sa plénitude et non pas seulement dans ses apparences. C'est pourquoi l'art perce la carapace du visible et va derrière les choses. C'est cet étonnement incessant devant le

mystère de l'être, de l'exister et, ensuite, devant la faculté humaine de créer, de produire, de construire, d'inventer, d'imaginer – en un mot, devant cette aventure humaine dont l'art est, semble-t-il, le mode d'expression le plus complet.

PROLOGUE

La multitude que nous apercevons aujourd'hui, n'est-elle pas venue de l'un qui se multipliait et créait des rapports et des rapports de rapports ? Tout ce monde qui nous entoure et que nous entourons, et qui semble insaisissable dans sa diversité, n'est-il pas en effet un, seulement dans les différentes apparitions données ? Le tout, n'est-il pas la musique divine d'une seule et unique lyre enchantée ?

Et si nous acceptons que le tout, visible et invisible, est né de cette musique divine, le visible et l'invisible, ne sont-ils pas seulement l'image d'une préimage, seulement la forme d'une préforme ? Et si nous considérons qu'au fond de toutes choses se cachent les préformes, n'est-il pas possible d'exprimer ces préformes par les nombres ? Et s'il est possible de décrire par les nombres le monde dans toute sa complexité, le rythme, n'est-il pas ce qui fait générer les nombres mêmes, le rythme, n'est-il pas la préforme des préformes ?

Car, si nous osions franchir la porte dorée des apparences pour entrer au cœur de la nature, nous entendrions les battements de son pouls, mais nous ne saurions plus s'ils proviennent de l'extérieur ou de l'intérieur. Nous sentirions uniquement une harmonie profonde dont tout notre être est imprégné, nous comprendrions que tout le Cosmos s'est fondu dans nos veines et qu'il bat dans le même rythme.

Pouvons-nous ainsi déclarer qu'il y a dans la nature un rythme universel, un ordre établi dans toutes choses et toutes apparences, et que c'est lui qui a engendré l'homme, que c'est lui qui a engendré la conscience de l'homme ?

PREMIERE PARTIE

LE RYTHME COSMIQUE

LE MOUVEMENT

Si notre monde est un fleuve sans fin¹, alors, dans toute cette incertitude, c'est le fleuve même qui est le plus certain, si tout s'écoule et se change², alors, c'est le mouvement seul ou le changement qui est interchangeable, c'est-à-dire, quand on dit que tout change, on suppose que le changement se déroule à chaque instant, qu'il se déroulait et qu'il se déroulera, ce qui donne que la constance du phénomène de changement sera ce qui est interchangeable³.

Une sorte de mouvement n'existe que par rapport à l'autre. Si les deux mouvements sont uniformes, on peut mesurer un mouvement par l'autre. Cependant, un mouvement uniforme ou régulier, par rapport à lui-même, n'est pas un mouvement. Galilée avait défini ce fait par l'idée que le mouvement est comme rien, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de différence entre le repos et le mouvement uniforme à vitesse constante. Ainsi on pourra dire que le mouvement de la matière dans sa totalité, par rapport à lui-même, n'est qu'un repos et qu'il n'est mouvement que par rapport à un repos idéal.

Si le rythme est la prémisse de tout mouvement ordonné et si on le définit comme rapport de deux unités rythmiques⁴ au moins, on peut constater, alors, l'existence de deux formes essentielles de rythme : la première, où les relations entre les unités

¹ "Tout s'écoule (Panta rhei)", Héraclite, *De la nature*. Le mot rythme (rhythmos) provient du mot grec rheô, ce qui veut dire couler, et représente l'écoulement qu'on peut exprimer par le nombre.

² "On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état." Héraclite, *op. cit.*

³ Déjà chez Héraclite, sous le voile d'un écoulement général, on trouve la permanence du fleuve, la permanence du soleil, la permanence de la mer, malgré l'échange incessant des vagues et des flammes.

⁴ Forel définit le rythme comme la succession plus ou moins régulière de deux ou plusieurs unités rythmiques. L'unité rythmique peut représenter un élément

rythmiques sont égales, et la deuxième, où ces relations changent. Dans le premier cas il s'agit d'un mouvement uniforme ou de la durée, dans le deuxième d'un mouvement dans le sens propre du mot⁵. La durée est marquée par la répétition et la continuité des unités rythmiques et représente la confirmation de soi-même, tandis que le mouvement résulte de la discontinuité. La durée est le premier attribut de l'être⁶. Par la durée sont désignés tous les systèmes inertes atteignant un haut degré d'équilibre – l'analogie la plus simple est le battement d'horloge. Dans le domaine spatial, ce sont les structures uniformes avec une réduction maximale de caractéristiques structurales.

La durée

La notion de durée est assez ambiguë, large et imprécise dans le vocabulaire philosophique, ainsi que dans l'expérience quotidienne. Ici, on se limite à la considérer comme la catégorie fondamentale ontologique, comme le premier et principal attribut de l'être. Car ce qui existe, ce qui est, montre son existence dans la durée. La notion de temps est aussi imprécise par rapport à la durée – on inverse et on change souvent la signification.

simple ou un tout composé d'éléments, c'est-à-dire la succession de différents phénomènes coordonnés, comme les mouvements, les sons, les effets de lumière (O.L. Forel, "Le rythme, étude psychologique", *J.F. Psychol. u. Neurol.* 26, 1920). Vasarely parle de l'unité plastique comme élément d'une combinaison pratiquement illimitée dans la création des formes. V. Vasarely, *Plasticien*, Robert Laffont, Paris, 1979. On trouve chez Klee aussi la notion d'unité rythmique, qui peut être simple ou composée et qui possède sa valeur numérique. La répétition de ces unités de base est le critérium d'un rythme ordonné selon la mesure menant à la naissance des structures formelles. Paul Klee, *La pensée créatrice*, Dessain et Tolra, Paris, 1973.

⁵ Ghyka parle de deux formes possibles de rythme : statique et dynamique. La cadence uniforme (ou mètre) est opposée au rythme dynamique (ou rythme à proprement parler) comme la symétrie de la répétition identique et mécanique de structures cristallines est opposée à l'asymétrie de la croissance organique. Matila Ghyka, *Essai sur le rythme*, Gallimard Paris, 1938.

⁶ "La durée est la continuation indéfinie de l'existence " Spinoza, *Ethique II*, Défin. 5.

Définissons ici le temps comme la mesure de la durée ou, plus généralement, comme la mesure du mouvement⁷. La durée est la répétition, confirmation de soi-même, l'éternel retour du même, la continuité. La durée est la première et la plus primitive forme de mouvement. La durée est la forme statique de rythme. Quand on parle de la durée, on pense toujours à la substance en mouvement, tandis que le temps ne représente que la mesure de ce mouvement. La durée concerne un objet ou un événement déterminé, elle est de nature concrète et qualitative, matérielle et sensible. Le temps, par contre, représente un système de mesures abstrait, il est de nature intelligible et quantitative, c'est-à-dire numérique. La durée se distingue du temps par le fait qu'elle englobe également l'espace. La durée se présente comme unité spatio-temporelle dans l'étendue ou dans la succession de l'identique.

La durée suppose l'existence, la coexistence ou la succession du même. C'est pourquoi ce genre de mouvement est le plus convenable pour désigner le système métrologique du temps (jour, an), ce mouvement répétitif qu'on voit partout : les jours se répètent, les nouvelles lunes se répètent, les saisons, les corps en rotation reviennent à leur position initiale, les battements du cœur se répètent, la respiration se répète. Sans cette répétitivité la connaissance serait impossible, car rien ne pourrait être lié à notre expérience antérieure, même la mesurer serait impossible sans la régularité dans la répétition des choses⁸.

Dans le sens biologique, la durée d'une espèce est assurée par la population ou l'ensemble des individus avec les mêmes particularités. Le contenu génétique se transmet uniformément de génération à génération, tandis que le mouvement apparaît dans les cas de mutation. Dans l'art, il s'agit de la répétition d'un même motif, d'une même arabesque, d'une même mesure. En musique et en poésie, la durée correspond à la mesure, élément rythmique de base. En arts plastiques, la différence entre un ornement et une

⁷ "Le temps que nous distinguons de la durée, prise en général, et que nous disons être le nombre du mouvement, n'est rien qu'une certaine façon dont nous pensons à cette durée." Descartes, *Principes de la philosophie*, I, 57.

⁸ Alfred Nort Vajthed, *Nauka i moderni svet*, Nolit, Belgrade, 1976.

œuvre d'art réside justement en ce que l'ornement, par sa répétition permanente d'un seul motif, représente une forme de la durée, tandis que l'œuvre d'art, avec toute sa somptuosité et sa diversité rythmique, représente le mouvement.

La durée et le rythme

Pour les poètes des Veda, ne dure vraiment que ce qui renaît sans cesse. La durée ne va pas de soi, mais doit être articulée pièce par pièce. Le temps se constitue d'instantanés assemblés, la chaîne dont la succession des jours et des nuits paraît à la fois le modèle et la métaphore⁹. La répétition est la navette de la durée et elle a pour fonction d'assurer la continuité de la vie et la permanence du Cosmos¹⁰. On peut dire ainsi que dure cela seul qui a des raisons de recommencer. C'est pourquoi Bachelard caractérise le rythme comme une notion temporelle fondamentale. Le rythme, avec son caractère répétitif et renouvelleur, est ce qui dure le plus car il se recommence le mieux¹¹.

Dans le sens le plus général, nous pouvons appeler la durée la répétition du même, pour la distinguer du rythme proprement dit qui s'impose comme renouvellement du semblable. Mais on est loin de définir la durée comme une simple répétition des choses, bien que la répétition en soit la base et le plus simple exemple. Les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes qui ne sont pas nécessairement fondés sur une base uniforme et régulière. Ce qui dure, dure également en changeant, c'est-à-dire qu'on peut parler de la durée d'un changement. Si une chenille se transforme en un papillon, elle cesse d'être en tant que chenille, mais elle continue d'exister en tant qu'être vivant. Dans chaque changement il y a quelque chose qui ne change pas, une essence qui persiste. Si tout est en mouvement et en changement

⁹ Lilian Silburn, *L'instant et la cause*, Nouv. Ed. De Broccard, Paris, 1989.

¹⁰ Nicole Geblesco, "Théâtre, répétition, contemplation", in *Création et répétition*, Clancier - Guénaud, Paris, 1982.

¹¹ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, P.U.F., Paris, 1972, p. IX.

perpétuel, c'est alors cette perpétuité qui est inchangée et que nous appelons la durée.

On peut parler effectivement de plusieurs niveaux de signification que la notion de durée englobe, en commençant par la catégorie absolue de notre monde, en tant que la qualité première de l'être, jusqu'à une signification relative et restreinte concernant la durée de chaque chose particulière ou de chaque phénomène. C'est ainsi que nous pouvons identifier la durée avec l'être. Une chose est parce qu'elle dure en tant qu'elle, et pendant qu'elle est comme elle est, elle dure. L'univers est, donc il dure. Cela nous permet de parler d'une durée universelle qui a le caractère absolu dans la mesure où les principes d'ordonnance cosmique sont restés inchangés depuis ses origines, et que la science actuelle essaye d'articuler sous forme de lois naturelles. L'intuition de Newton, allait-elle dans le bon sens quand il identifiait la durée avec l'écoulement uniforme du temps absolu¹²? Il nous suffit en effet de remplacer le concept du temps absolu par une constante cosmique¹³ qui permettra de déterminer tout autre mouvement cosmique en terme de temps.

La notion de durée est une notion complexe : elle renferme en soi la notion de rythme et représente en même temps sa forme initiale. Etant en mouvement et changement perpétuel, l'univers se présente comme une genèse incessante. C'est ainsi que la durée se montre comme un être à la fois identique et changeant, un être qui se transforme en devenir. Et c'est là qu'apparaît le rythme pour désigner les propriétés de cet être mouvant, répétitif et renouvelleur à la fois. La durée est la base, le tissu et la forme initiale de tout rythme. D'un autre côté, chaque rythme particulier

¹² "Le temps absolu, vrai et mathématique, sans relation à rien d'extérieur, coule uniformément et s'appelle durée." Isaac Newton, *Les principes mathématiques de la philosophie naturelle*, 1686.

¹³ On trouve chez Einstein le concept d'une constante cosmologique qui devait contrebalancer l'expansion de l'univers. Les physiciens d'aujourd'hui, en quête d'une théorie unique des forces fondamentales de la nature, interprètent cette constante comme densité d'énergie du vide, donnant ainsi aux phénomènes quantiques une envergure cosmologique. Voir : Michel Casse, *Du vide et de la création*, Editions Odile Jacob, Paris, 1993, p. 157.

représente une formule spécifique de l'écoulement de cette même durée.

On dira que dure ce qui ne cesse pas d'être, et ce qui ne cesse pas d'être ne change pas son essence. Ce qui dure est une qualité. Chaque changement le concernant est de nature quantitative et suppose un accroissement répétitif. Cependant, la durée de quelque chose peut supposer un niveau inférieur de changements qualitatifs qui ne touche pas l'essence même de la chose. Ceci concerne la durée de notre conscience, la durée qui englobe tous les rythmes vécus, ce que Bergson a bien su expliquer, donnant à la notion de durée une élasticité et une vivacité considérable. Et c'est dans ce sens-là qu'il faut comprendre les termes bergsoniens que "le rythme est l'âme de la durée".

La matière et l'énergie

Si on a constaté deux formes principales de mouvement, on n'a pas répondu à une question plus importante : qu'est-ce que le mouvement ? Ce mouvement sans lequel il n'est pas possible de penser la nature car, comme le remarque Holbach¹⁴, l'observation attentive devra nous convaincre que tout dans la nature est en mouvement permanent¹⁵. Le monde ne tient, l'être ne tient qu'en mouvement¹⁶.

La science actuelle comprend le mouvement non seulement comme un déplacement mécanique dans l'espace, mais aussi comme toutes sortes de changements et de transformations de la matière, intérieures et extérieures, qualitatives et quantitatives. Il est illusoire, d'ailleurs, de parler de la matière en dehors du mouvement car c'est le mouvement même qui détermine la façon d'être de la matière. Il est illusoire ainsi de considérer le

¹⁴ Paul Henri Dietrich d'Holbach, *Système de la nature ou des lois du monde physique et du monde moral*, Slatkine Reprints, Genève, 1973 (réimpr. de l'Édition de Londres, 1770).

¹⁵ "Tout est basé sur le mouvement." Paul Klee, *Graphik*, 1918.

¹⁶ Merleau Ponty, cité par Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Seuil, Paris, 1970.

mouvement en dehors de la matière ou de réfléchir sur un mouvement d'un corps absolu et isolé, puisque tous les corps sont liés mutuellement par leurs interactions et appartiennent aux divers systèmes de corps. S'il nous semble que beaucoup de choses dans notre entourage sont en repos, il faut savoir qu'elles ne sont pas en repos, mais en état d'équilibre provisoire. C'est-à-dire que les forces qui agissent sur les choses s'annulent entre elles, ce qui donne cette impression qu'elles sont en repos. Et si une force faiblit par rapport à une autre, la chose commence à se mouvoir. Il y a, alors, toujours un échange d'énergie qui va d'un système moins équilibré vers un système plus équilibré, et tout cela dans le sens d'un équilibre général. Cet acheminement vers un équilibre total est exprimé par la deuxième loi de la thermodynamique et il est marqué par la dégradation permanente de l'énergie ou par l'augmentation continue de l'entropie¹⁷.

Si l'énergie¹⁸ apparaît comme l'origine du mouvement, alors, il faut constater que même l'énergie n'est pas quelque chose qu'on puisse séparer de la matière. En plus, il est possible aujourd'hui de les transformer l'une en l'autre, la matière en énergie et inversement, ce qui va dans le sens de la théorie selon laquelle la matière n'est rien d'autre qu'une certaine forme d'énergie¹⁹. Einstein a démontré, par l'effet photoélectrique, que les photons ou les quantas d'énergie rayonnante disparaissent après la rencontre avec la matière en se transformant à l'instant même en électrons. La matière qui impressionne nos sens, dit Einstein, n'est rien d'autre qu'une énorme concentration d'énergie dans un espace très petit²⁰. Une pierre, par exemple, représente un champ d'énergie

¹⁷ "L'entropie est la mesure de la probabilité d'un état. Dans la nature les états les plus probables sont les états équilibrés." Vlastimir M. Vucic, Dragisa Ivanovic, *Fizika*, Belgrade, 1973.

¹⁸ *Energeia* en grec signifie acte, force, efficacité. Dans le domaine de la psychanalyse l'énergie joue aussi un rôle fondamental. Chez Freud, comme chez Jung, elle est désignée par la notion de libido.

¹⁹ "La masse est seulement une forme d'énergie et il n'y a pas de raison pour qu'elle ne soit pas dissoute en autres formes d'énergie. C'est l'énergie, et non la matière, qui est le principal en physique." Bertrand Russell, *Human Knowledge: Its scope and limits*, Allen & Unwin, Londres, 1948.

²⁰ Albert Einstein, *Conceptions scientifiques, morales et sociales*, Flammarion, Paris, 1952.

condensée. Si, alors, la matière représente une forme relativement stable d'énergie subatomique, la chaleur, la lumière, l'électricité représentent une forme instable de cette même énergie²¹.

Il s'avère que toutes les formes du monde visible, stables ou instables, ne sont qu'une illusion de notre macro-dimension²². Tout est question d'électricité en mouvement. Il ne reste que l'énergie qui se meut, qui se manifeste par un mouvement vibratoire, soumis au rythme perpétuel. Le vrai mouvement est le mouvement d'énergie. Tous les objets ne sont que les configurations différentes de l'énergie. Une nouvelle science, la *cymatique*²³, le confirme. Ce rythme fait alterner l'expansion d'énergie, ce qui correspond aux formes dynamiques et aux formes de mouvement, et sa stabilisation, ce qui correspond aux formes régulières et statiques. L'équilibre et le déséquilibre se succèdent également et leur alternance nous fait penser aussi bien au niveau quantique de la matière qu'aux mouvements historiques qui passent d'un état d'ordre établi à un élan révolutionnaire.

D'après Heisenberg, l'énergie est la substance dont toutes les particules élémentaires sont constituées, tous les atomes et, donc, toutes les choses. L'énergie est substance, puisque sa quantité globale ne change pas et puisque les particules élémentaires peuvent être produites à partir de cette substance, comme les nombreuses expérimentations l'ont confirmé. On peut considérer

²¹ Toutes les formes d'énergie se réduisent essentiellement à une seule. C'est justement le grand objectif de la physique actuelle : trouver une théorie qui unifiera les différentes formes d'énergie, celles de l'interaction électromagnétique, forte, faible et gravitationnelle, en une seule forme, ce qui a déjà fait rêver des générations de physiciens. On suppose qu'au début, dans les tout premiers instants du Big Bang, il n'y avait qu'une seule forme d'énergie, appelée supergravité, qui s'est, au cours de la brisure de la symétrie initiale, de l'expansion et du refroidissement de l'univers, divisée en quatre forces connues. Voir : Abdus Salam, interview accordée à Michel Random, "L'unité des quatre énergies de l'univers", in *3^e millénaire*, n° 2, mai-juin 1982, p. 16.

²² René Huyghe, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1971.

²³ La cymatique a pour objet d'étudier les vibrations, les oscillations, les pulsations et les rythmes périodiques qu'on peut apercevoir à tous les niveaux de la nature, de l'atome et des particules subatomiques jusqu'au système solaire et aux galaxies.

l'énergie comme la cause principale de tout changement dans le monde²⁴. De même qu'il est possible d'atomiser la matière et de la décomposer dans les particules les plus petites possibles, il en va de même pour l'énergie. L'énergie ne se manifeste pas continuellement, mais par quantas, ce qui signifie la plus petite quantité d'énergie, comme l'a constaté Max Planck. La quantification de l'énergie et l'atomisation de la matière démontrent une organisation structurale profonde de l'univers. Les lois de la physique quantique nous dévoilent une articulation rythmique évidente des constellations spatio-temporelles au niveau primordial de l'organisation matérielle. Dès qu'on pénètre dans une région de plus en plus petite de l'espace, on constate une activité de plus en plus grande, signe d'un perpétuel mouvement. Tout est vibration, constate Nicolescu²⁵. On ne peut pas concevoir, selon la physique quantique, un seul point du monde qui soit inerte, immobile, non-habité par le mouvement. Le caractère vibratoire du mouvement au niveau primordial, comme le montrent la physique, la chimie et l'astronomie, est typique aussi pour les niveaux plus élevés de l'organisation matérielle.

Selon la théorie actuelle, il existe plusieurs niveaux de l'organisation matérielle. La matière existe déjà, à l'état potentiel, dans le dualisme onde-corpuscule de la structure de la lumière. Puisque l'onde et le corpuscule n'apparaissent jamais indépendamment, il y a lieu de supposer qu'il ne s'agit que de deux vues d'un même phénomène²⁶. L'actualisation de cette existence potentielle de la matière se déroule par la condensation de l'énergie primaire en particules subatomiques, puis en structures atomiques solides sur la base de résonance. On peut supposer, dit Louis de Broglie, que la lumière, d'abord toute seule au monde, a

²⁴ Werner Heisenberg, *Physique et philosophie*, Albin Michel, Paris, 1961.

²⁵ Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, Le Mail, Paris, 1985.

²⁶ Niels Bohr déclara en 1927 que le corpuscule et l'onde apparaissent comme deux aspects complémentaires de la particule quantique qui est, en effet, et corpuscule et onde à la fois.

engendré peu à peu, par condensation progressive, tout l'univers matériel²⁷. L'univers montre toutes les caractéristiques d'une synthèse électromagnétique, ce qui nous pousse à identifier ses qualités fondamentales avec les qualités de la lumière. C'est ainsi que les poètes n'auront plus seuls le privilège de célébrer la lumière : toute la science est devenue un hymne à la lumière²⁸.

L'unité primordiale

Si on est en mesure de constater une ordonnance rythmique évidente au niveau primordial de la matière, comment se manifeste-t-elle aux niveaux supérieurs, qualitativement différents ? Est-ce que la genèse de formes naturelles a respecté le principe de la simplicité, malgré une tendance permanente vers la complexité ?

Dans les noyaux des grandes étoiles il n'est pas possible aujourd'hui d'apercevoir l'existence de formes complexes de la matière. A cause de températures énormément élevées, la matière apparaît sous forme de gaz ionisé, ce qui veut dire que les particules subatomiques, les électrons, les protons, les neutrons se meuvent librement. On suppose que des conditions pareilles ont régné dans la masse primordiale qui a engendré tout l'univers. Si on accepte l'hypothèse qu'il existe des particules encore plus petites que celles qu'on connaît, ce qui n'est pas sans fondement, et si on prend en considération la déclaration d'Heisenberg qu'il est, pour les distances inférieures à une certaine longueur fondamentale (de l'ordre de 10^{-13} cm), absurde de parler de l'espace et du temps, on n'est pas loin de penser que la masse initiale d'où naîtra l'univers entier est, en effet, très proche de ce qu'on pourra appeler *le néant fécond*. Car, à ce stade-là, il n'est possible de parler ni de la matière ni de l'énergie, ni du temps ni de l'espace, ni du mouvement ni du repos. Tout est une grande et inconcevable unité. Tout est un et un est tout. Tout est conforme à soi-même.

²⁷ Louis de Broglie, *Matière et lumière*, Albin Michel, Paris, 1937.

²⁸ Paul Couderc, *La relativité*, P.U.F., Paris, 1977.

Tout est infiniment petit et infiniment grand, tout est infiniment rapide et infiniment lent. Tout et rien sont l'un par rapport à l'autre comme l'objet et son reflet dans un miroir.

La théorie quantique suppose effectivement un certain néant qui n'est pas vide, mais qui est rempli par des particules fantomatiques qui apparaissent et qui peuvent devenir, sous certaines conditions, des particules réelles. Les particules virtuelles correspondent généralement à une énergie plus petite que le seuil énergétique nécessaire pour l'apparition des particules réelles. Ce vide quantique composé de matière virtuelle et instable²⁹, avec une complexité topologique nulle, c'est-à-dire d'une simplicité maximale, est ce qu'on peut appeler "entre l'être et le non-être"³⁰. Ce pré-état originel est ainsi caractérisé par une parfaite symétrie : rien est égal à tout, matière à antimatière, être à non-être. De ce néant fécond est tiré l'univers entier, suppose-t-on, par une gigantesque fluctuation du vide que nous connaissons aujourd'hui comme étant le Big Bang³¹. Ce qui s'est passé après l'hypothétique Big Bang³², on pourra au moins l'appeler la déchirure de l'unité primordiale. Mais, une fois divisée en ses contraires, la nature tend à retourner sans cesse à l'état de sa perfection initiale. Cette tendance est équivalente à l'augmentation permanente de l'entropie ou à la marche progressive vers un équilibre total.

Si la dissolution de l'unité primordiale a provoqué une exubérance d'énergie et un mouvement chaotique de la masse primordiale, ceci a offert en même temps les conditions favorables à la création des types les plus divers de l'organisation de la matière. Cependant, la statistique du hasard a constaté que ce développement est allé dans la direction de la constitution des formes les plus simples. Il est connu que la plupart de l'univers matériel, jusqu'aux neuf dixièmes, est composé d'hydrogène, l'élément dont la structure atomique est la plus simple. Il a un

²⁹ Voir : Ilya Prigogine, *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, Paris, 1988.

³⁰ D'après Valentin Poénaru, cité par Basarab Nicolescu, *op. cit.*

³¹ Heinz R. Pagels, *The Cosmic Code*, Bantam Books, New York - Londres, 1983, p. 247.

³² Divers indicateurs nous montrent que l'univers, dans la forme actuelle, est né il y a environ quinze milliards d'années.

seul électron et un proton, et se trouve à la première place du système périodique d'éléments de Mendeleïev. Les autres éléments augmentent régulièrement le nombre de particules structurales, ce qui a permis à Mendeleïev d'anticiper l'existence de certains éléments inconnus à son époque³³. L'élément suivant le plus répandu dans l'univers est l'hélium, qui est situé par sa simplicité juste après l'hydrogène, tandis que tous les autres éléments, avec toutes les unions complexes, ne font qu'un centième de la matière globale. L'hypothèse de Prout³⁴, selon laquelle toutes les formes complexes de la matière sont nées des formes simples, a été confirmée à notre époque, grâce à la découverte des isotopes.

Il semble que tous les événements matériels soient soumis à ce principe de simplicité. Si on est d'accord que dans la nature il n'y a pas d'états stationnaires, mais uniquement des états d'équilibre relatif, on peut constater l'existence de mouvements, à l'intérieur de chaque système, qui ne perturbent pas la cohésion du système pendant que les conditions d'entourage sont inchangées. Pour l'instant, la plus petite unité structurale connue est l'atome, tandis que les particules élémentaires (électrons, positrons, neutrons, protons, neutrinos, mésons)³⁵ sont ainsi appelées puisqu'on n'a pas encore confirmé l'existence d'un niveau subquantique de l'organisation matérielle qui pourra expliquer, selon David Bohm³⁶, le principe d'indétermination de certains phénomènes

³³ Il est possible aujourd'hui de créer des éléments que la nature n'a pas faits dans des circonstances spontanées. Si la nature s'est arrêtée au nombre de 92 éléments, l'homme a réussi à produire artificiellement dans ses laboratoires les éléments dont le nombre atomique est 93 (*neptunium*) et plus : *plutonium* (94), *américium* (95), *curium* (96), *berkeleyum* (97), *californium* (98), *athénium* (99), *centurium* (100).

³⁴ William Prout, médecin et chimiste anglais, a formulé en 1815 l'hypothèse selon laquelle tous les éléments sont constitués par l'association d'atomes d'hydrogène.

³⁵ On considère actuellement les quarks comme les constituants "ultimes" de la matière. Mais la chaîne va-t-elle s'arrêter, puisqu'on suppose déjà que les quarks doivent être constitués, à leur tour, des préons, constituants encore plus "ultimes" que les quarks.

³⁶ David Bohm, *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*, Nolit, Belgrade, 1972.

subatomiques soutenant la thèse d'une causalité générale des événements naturels.

Chaque système tend à établir un équilibre complet, une stabilité et une unité à l'image de l'unité primordiale, mais il ne réussit jamais à cause de ses propres contradictions intérieures. Les systèmes naturels, par l'ouverture vers les autres systèmes arrivent seulement à une stabilité relative dans un état de déséquilibre. Et, justement à cause de son imperfection, chaque système est un système ouvert. Justement à cause de cette imperfection de systèmes, une progression dans la diversification de la matière est possible. La naissance de nouveaux systèmes et de systèmes de systèmes est, alors, possible. Il s'avère ainsi que ce sont les fluctuations qui deviennent source d'évolution et de création.

Quand un système ou une formation matérielle est établie, comme un atome, par exemple, une multiplication par augmentation du nombre d'éléments structuraux est ensuite possible, mais de telle manière que le principe fondamental du modèle original reste intact. A ce fait-là on doit l'existence d'un grand nombre d'éléments naturels qui servent de base et de matériaux pour tous les composés complexes, organiques et inorganiques. La naissance d'une molécule comme une formation matérielle plus complexe, est possible grâce aux mêmes forces électriques qui tiennent ensemble les parties structurales d'un atome et qui forment maintenant les liaisons chimiques. Les liaisons chimiques, ensuite, rassemblent les molécules en agrégations amorphes ou cristallines.

Il est connu que la chimie complète de la matière vivante, comme la forme la plus complexe des agissements matériels, est basée sur les unions du carbone, puisque celui-ci seul, par sa structure, possède cette faculté d'une progression pratiquement illimitée dans la multiplication de formations matérielles. Déjà le carbone tout seul peut avoir des propriétés bien différentes, selon la disposition de ses atomes. Le diamant, avec des propriétés complètement opposées à celles du graphite, doit sa dureté à une structure serrée et compacte de la maille cristalline, bien que les deux structures, et celle du diamant et celle du graphite (ou de la suie), soient composées de mêmes atomes de carbone. La facilité

avec laquelle le carbone forme une diversité pratiquement infinie de composés, chacun avec des propriétés bien particulières, et de substances à base de carbone qui font le tissu de tous les êtres vivants, ont incité certains biochimistes à définir la vie elle-même comme l'une des propriétés complexes des composés du carbone. On dirait presque que la vie n'est que le produit d'un jeu combinatoire du génie de la nature³⁷.

La structuration matérielle

L'établissement d'une structure matérielle dans un système relativement stabilisé mène toujours vers une nouvelle qualité. Une molécule de l'eau se distingue de l'oxygène ou de l'hydrogène, bien qu'elle soit composée de mêmes particules et de mêmes forces. D'ailleurs les molécules de l'eau n'apparaissent pas isolées, elles entrent dans un système de molécules que l'on appellera, selon les conditions du milieu, gaz, liquide ou cristal. Ainsi l'agrégation est quelque chose de qualitativement différent de chaque molécule à part, comme la molécule qui se distingue de chaque atome à part. Et l'atome est, ensuite, quelque chose de différent des particules subatomiques. On est en mesure de constater, alors, une organisation graduée de la matière : les formations matérielles les plus complexes rassemblent en elles-mêmes toutes les formations simples. Un système servira d'élément constitutif pour un autre système plus complexe, mais en gardant toujours sa propre intégrité.

A chacun des niveaux mentionnés d'organisation matérielle correspond une certaine sorte de mouvement. Selon les sciences qui en traitent, on peut les appeler mouvement mécanique, physique, chimique ou biologique. Le mouvement biologique le

³⁷ On verra que dans une œuvre d'art aussi un petit nombre d'éléments simples peut correspondre à un grand nombre d'assemblages. Cette combinatoire d'éléments simples réalise, dans le champ immense des possibles, la variété dans l'uniformité, ce qui est l'un des éléments principaux de l'œuvre artistique. Sur l'œuvre permutative voir : Abraham Moles, *Art et ordinateur*, Blusson éditeur, Paris, 1990.

plus complexe peut être réduit au mouvement mécanique, surtout physique et chimique, mais l'organisme vivant, en les rassemblant et en les dépassant, représente un nouveau saut qualitatif radical. Ainsi il se confirme qu'il n'est pas possible d'interpréter le monde d'une façon uniquement mécanique, comme une simple croissance de quantités. Il s'agit plutôt de sauts qualitatifs des niveaux inférieurs aux niveaux supérieurs de l'organisation matérielle, tandis que le mouvement même qui a entraîné et conditionné ces sauts, peut être quantitativement déterminé. A la fin, toutes les lois scientifiques qui possèdent une formulation mathématique sont basées sur la régularité et la réversibilité de certaines catégories de mouvements. Mais toutes les lois naturelles sont relatives, d'autant qu'elles dépendent de la stabilité du système où elles s'appliquent ainsi que d'autres systèmes qui participent à l'évènement. Pour que les lois naturelles puissent être exprimées en général, comme le remarque Bohm³⁸, il faut supposer que toutes les choses qu'elles concernent, par exemple les atomes, les molécules ou la gravitation, possèdent un certain degré de l'autonomie approximative et relative de leur manière d'exister qui reste stable aussi devant un changement partiel des conditions. Car, sans doute, certaines lois qui règnent dans les conditions terrestres ne seront pas valables dans un autre système planétaire. C'est pourquoi les lois naturelles sont définies toujours avec une certaine erreur qui suppose les fluctuations d'autres contextes plus ou moins larges.

Le Cosmos

Les notions de naissance, de maturité et de mort sont liées à l'être vivant pour désigner les phases capitales de son existence. Cette existence même est, cependant, marquée par des processus permanents de croissance et de désintégration au niveau suborganique, par des processus anaboliques et cataboliques, mais

³⁸ David Bohm, *op. cit.*