



Défaire l'événement

Yves Citton

► To cite this version:

Yves Citton. Défaire l'événement : Rythmes des événements, métriques des happenings. Médium : Transmettre pour Innover, 2014, Rythmes, 41, pp.30-44. hal-01373193

HAL Id: hal-01373193

<https://hal.science/hal-01373193>

Submitted on 28 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yves Citton

DÉFAIRE L'ÉVÉNEMENT

Rythmes des événements, métriques des happenings

Parmi les joyaux qu'on peut trouver sur Internet, YouTube donne à voir une conférence donnée à Budapest, le 7 avril 1990, par Vilém Flusser, le plus génial grand-père fondateur de la médiologie, quelques mois seulement avant sa mort. Selon un discours assez commun à l'époque, il y décrit le renversement du régime Ceausescu comme le symptôme d'une nouvelle situation dans la culture des images, sanctionnant l'avènement d'une ère « post-historique » dans laquelle la télévision a pris le contrôle de la réalité. Au cours de cette intervention de 24 minutes qui synthétise de façon saisissante quelques-unes des thèses développées tout au long de sa carrière, Flusser propose un contraste entre *events* (événements) et *happenings* sur lequel je m'appuierai pour éclairer quelques questions de rythmes médiatiques. En rebondissant sur des citations de ce document, j'aimerais suggérer que notre agentivité politique mérite d'être conçue non seulement en termes de rythmes, mais aussi sur le mode du « mètre » de la versification poétique (alexandrin, octosyllabe), dans un effort pour affirmer la force d'entraînement d'un point de vue nécessairement partial mais néanmoins résonant.

ÉVÉNEMENTS ET *HAPPENINGS*

Flusser nous invite d'abord à « bien distinguer une vision scénique d'une vision processuelle. Dans une *scène*, les choses arrivent, tout est un *happening*. Dans un *processus*, rien n'arrive, tout est un *événement*. La différence entre un *happening* et un événement, c'est qu'un *happening* résulte du hasard, d'un accident : c'est un accident qui devient nécessaire. Le monde des *happenings* est un monde chaotique, conformément aux théories de Monod ou des penseurs du chaos qui sont aujourd'hui à la mode. Tout se répète dans ce monde chaotique. Au contraire, dans les événements de l'Histoire, dans la vision du monde comme processus, rien ne peut se répéter ; tout est un événement qui a eu des causes et qui aura des effets. C'est un monde qui peut être expliqué rationnellement. Le couronnement d'un roi est un *happening*, qui résulte d'accidents, par exemple la mort du roi précédent, et c'est toujours quelque chose de festif et de magique. Au contraire, la discussion d'une loi au Parlement est un événement ; ça a des causes et des effets, et c'est fait pour avoir des effets. La conscience qui correspond aux images est une conscience magique et mystique ; la conscience qui

correspond à l'écriture linéaire, à cette vision comme processus, c'est ce qu'on appelle la "conscience politique" »¹.

Flusser contraste ici deux façons de faire face au monde. Nous pouvons, depuis les peintures rupestres de Lascaux, « faire un pas en arrière du sein des circonstances où nous sommes immergés », pour considérer ces circonstances comme si nous y étions étrangers, et « transformer le monde en une *scène* », contemplée depuis l'extérieur. Cela relève pour lui d'une sorte de transcendance magique qui est constitutive de l'univers des *images* et qui nous met en face de *happenings* (de choses qui se passent de façon apparemment contingente et chaotique).

Grâce à l'invention de l'écriture linéaire, nous pouvons aussi considérer notre monde en termes d'enchaînements entre causes et effets, en analysant ce qui se passe au sein de *processus* composés d'une succession d'*événements*. Le terme d'« événement » (*event*) n'est pas à entendre ici dans le sens que lui donneront un Deleuze ou un Badiou – à savoir comme quelque chose d'imprévisible qui échapperait radicalement à notre connaissance de l'état de choses dont il surgit – mais au contraire comme un simple élément de cet état de choses, que l'on parvient à inscrire dans une explication rationnelle des liens de causalité. Chez Flusser, c'est le « happening » qui a pour fonction d'échapper à une approche rationnelle conçue en termes de causalité.

Flusser joue bien entendu avec un deuxième sens du mot *happening*, qui rappelle les performances politico-artistiques des années 1960, au cours desquelles des « activistes » (des artistes-activistes) troublaient l'ordre public par des modes d'intervention intempestifs, généralement porteurs de « quelque chose de festif et de magique ». On comprend bien en quoi les happenings sont intimement liés à la notion de scène : ils cherchent à produire une image frappante, que l'on prend en pleine figure comme un tableau faisant effet de gifle. Les happenings scénarisent et scénographient un certain mode d'intervention, qui paraît relever de l'accident, du hasard et du chaos en ce qu'il trouble les habitudes et les attentes.

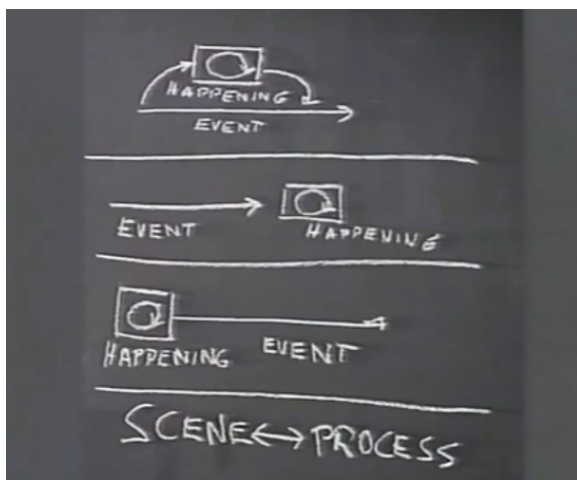
Premier véritable archéologue des media, Flusser accorde une grande importance à l'apparition de la photographie, à laquelle il a dédié son livre le plus largement diffusé², dont il reprend ici quelques thèses centrales : « Les événements avancent linéairement dans l'Histoire. Les photographies en élèvent certains dans une transcendance, elles transcendent l'Histoire, et elles fixent les événements en en faisant des happenings. Elles sortent les images de leur contexte, elles les transcendent en happenings, et puis elles retournent elles-mêmes dans l'Histoire. Elles peuvent être utilisées comme des sortes de souvenirs de l'Histoire. C'est ce qu'on appelle la *documentation*. Les images ont été utilisées pour documenter les événements historiques, comme la photographie a été inventée pour donner une image "objective" ».

Flusser accompagne son intervention de Budapest d'un schéma au tableau noir, qui montre sur une première ligne la façon dont, par la photographie (et plus généralement par ce qu'il appelle les « techno-images »), un événement inséré dans la concaténation des causes et des effets se trouve extrait des circonstances où nous sommes immergés, pour se voir élevé au

1 Sauf autre indication, toutes les citations de Flusser, ainsi que les images, sont tirées de sa conférence « Television Image and Political Space in the light of the Romanian Revolution », donnée le 7 avril 1990 à la Kunsthalle Budapest, disponible sur YouTube à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI> (consultée le 11 juillet 2014).

2 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (1983), Belval, Circé, 1999.

statut d'image, cadré au sein d'une scène, exalté à la puissance festive et magique du happening, avant de retourner s'insérer dans la suite des causes et des effets. Alors que la deuxième ligne de son schéma illustre la vision traditionnelle d'une photographie « objective » qui résulterait d'un événement qu'elle se contenterait de « documenter », la troisième ligne illustre le retournement dont Timisoara est devenu le nom propre : « avec les événements de Roumanie, ce sont désormais les images qui causent les événements ». Ces happenings chaotiques et magiques que sont les techno-images sont eux-mêmes, de plus en plus, des déclencheurs d'événements qui ne leur préexistent nullement – participant ainsi d'une causalité « esthétique » : « Vous vous demandez si l'eau était vraiment empoisonnée à Timisoara, mais c'est une mauvaise question métaphysique. L'expérience réelle est dans les images. Il ne sert à rien de se demander ce qui s'est passé [*happened*] derrière les images. Il n'y a plus de réalité derrière les images. Toute la réalité est dans les images ».

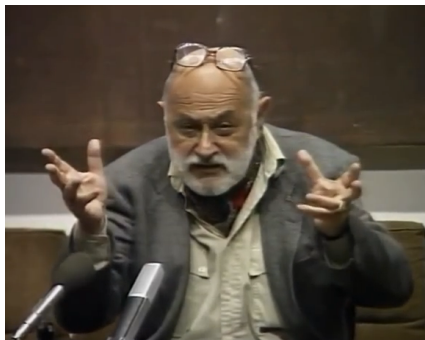


COMMENT LA DANSE DES TECHNO-IMAGES DISSOUT LA POLITIQUE

L'affirmation – par ailleurs très discutable – d'un renversement radical soumettant la « société » à la logique du « spectacle » (Debord), ou « l'hyper-réalité » à la logique de la « simulation » (Baudrillard), affirmation censée annoncer l'avènement d'une époque « postmoderne » ou « post-historique », n'est bien entendu nullement originale en soi. L'intérêt de la pensée de Flusser tient aux modalités et aux implications des dynamiques que ses intuitions fulgurantes décrivent à l'occasion d'un tel renversement.

Dans son intervention de Budapest, il décrit la dynamique des techno-images comme relevant d'une danse – selon une analogie qui commence à nous rapprocher des questions de rythme. On aura reconnu au passage l'idéal de documentation sur lequel joue le réalisme ontologique des techno-images revendiqué par André Bazin pour la photographie et le cinéma, et repris dans l'émotion propre au « ça a été » soulignée par Roland Barthes. Cet idéal est problématisé ici par une « dialectique interne propre à toute médiation », que Flusser formule à travers une paronomase empruntée à l'allemand : « *die Bilder verstellen was sie vorstellen* : les images dissimulent ce qu'elles montrent, parce qu'elles se "mettent devant" ce qu'elles sont censées "représenter" ».

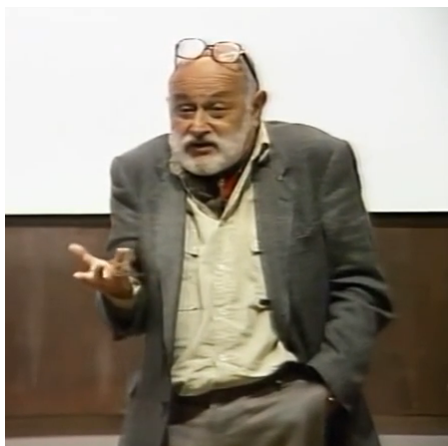
Plus importante que cette dialectique aussi vieille que l'accusation d'idolâtrie, une autre dynamique fait apparaître une dissolution de la politique sous la multiplication des points de vue induite par le développement des médias : « L'idéal d'objectivité [inhérent à la vocation documentaire de la photographie] voulait qu'on reconnaisse une Histoire, qu'un photographe fasse un pas de recul hors de cette Histoire, dans ce que j'appelle une « transcendance mystique » et que, depuis cette position de « transcendance mystique », il puisse photographier ce qui se passe [*what happens*]. Mais il y a un problème. À partir du moment où l'on fait un pas en arrière depuis la politique vers l'image, on ne peut plus avoir de point de vue. Le point de vue politique est perdu, parce que dès le moment où vous sortez de la politique, vous voyez que tout événement peut être envisagé depuis de très nombreux points de vue, dont aucun n'est correct. Ce qu'on peut faire alors, c'est de multiplier les points de vue. On danse autour de l'événement. Et plus on collecte de points de vue, meilleure est l'image. Les gens avec des caméras sont des "danseurs husserliens". En dansant autour des événements, en collectant une multiplicité de points de vue, ils détruisent l'idéologie – qui tient à l'insistance sur *un* point de vue. Ce que dit chaque politicien, c'est que son point de vue est le bon, et que les autres sont faux. Mais le photographe dit que tous les points de vue sont bons, le problème étant de savoir combien de points de vue il peut collecter. »



Je commencerai à déplier cette citation très dense en l'illustrant par un exemple médiatique actuel. L'émission *Terre à Terre* diffusée le samedi matin sur France Culture mérite d'apparaître comme le modèle d'un certain travail de documentation, dont la force paradoxale tient à ce qu'il résiste à un pluralisme formel par un pluralisme engagé. Son animatrice, Ruth Stégassy, a cultivé un art particulièrement fin du reportage et de l'entretien, qui lui permet de consacrer 50 minutes à l'accueil, à l'enregistrement et la diffusion d'un certain point de vue. Que les voix recueillies racontent et expliquent leur refus de pucer leurs moutons, leur mouvement d'occupation d'une ZAD (Zone à Détruire réappropriée comme Zone à Défendre), leur passion pour la réhabilitation de la culture de figues ou leur dénonciation des méfaits pervers de « l'économie verte », l'émission ouvre un espace de parole protégé de toute contradiction hâtive, de toute mise en scène de controverse et de toute prétention à l'objectivité surplombante. Si Ruth Stégassy se présente comme une « documentariste » plutôt que comme une « journaliste », c'est sans doute pour déjouer la tendance inhérente au système médiatique dominant qui, même chez les plus obtus des extrémistes de Fox News, croit légitimer son travail en sacrifiant à l'impératif déontologique du débat contradictoire, ou du moins pluraliste.

On comprend que, après le règne univoque de l'ORTF et des discours d'autorité, plusieurs générations aient pu chercher à multiplier les voix divergentes, à tendre le micro à toutes les alternatives, à « multiplier les points de vue », en montrant que « tout événement peut être envisagé depuis de très nombreux points de vue, dont aucun n'est correct ». Flusser est contemporain des avocats de « la complexité », de « l'interdisciplinarité » et du « pluralisme » – qui avaient tous de très bonnes raisons de croire que « plus on collecte de points de vue, meilleure est l'image ». Il a lui-même dénoncé avec la plus grande violence l'étouffement intellectuel entraîné par la logique mass-médiatique d'une diffusion monologale, selon un « système radio » où « un émetteur central est relié en sens unique ("univoque") à une pluralité de récepteurs périphériques », qu'il arrose de son « discours ». Dès 1974, il envisageait l'avènement d'une télévision d'un genre absolument nouveau, qui « ressemblerait à un téléphone muni d'un écran » doublé d'« une machine à écrire munie d'un écran et couplée à un ordinateur » – ce qui ne manquerait pas d'entraîner « une politisation généralisée, car la société pourrait alors ressembler à une agora planétaire et chacun pourrait "publier" », selon un système de diffusion « en réseau » et une dynamique de « dialogue », où « des participants multiples sont reliés entre eux de telle façon ("bi-univoque") qu'ils peuvent tous émettre et recevoir ». Un quart de siècle avant l'avènement du Web et l'apparition des smartphones, il pressentait pourtant l'émergence d'« un problème nouveau » : « aujourd'hui, c'est le dialogue qui fait défaut ; alors, ce serait le discours »³.

C'est cette fulgurante intuition que reprend Flusser en 1990, lorsqu'il accuse le déferlement des techno-images de « détruire l'idéologie », c'est-à-dire de saper la politique, qui consiste en « l'insistance sur *un* point de vue », dont on affirme fortement que « c'est le bon et que les autres sont faux ». Ce que Ruth Stégassy permet à ceux qu'elle interviewe, c'est de faire entendre le « discours », tel qu'il émane de leurs modes de vie, de leurs positionnements, de leurs actions et de leurs luttes – un discours d'autant plus éloquent, réjouissant et inspirant qu'on le sent directement issu de pratiques concrètes nourrie par la temporalité longue de l'expérience. C'est la possibilité d'exprimer *un* point de vue dans son unicité et son intégrité qui donne à une émission comme celle-ci sa dimension radicalement politique.



3 Vilém Flusser, « Pour une phénoménologie de la télévision » (1974) in *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p. 103-108.

Nous voilà enfin équipés pour parler de rythmes. La singularité des émissions qui parviennent à faire exprimer un point de vue tient certes à leur durée (qui résiste à l'extraction de *soundbites* édités en montage rapide), à leur tempo (qui résiste à la nécessité de compacter un maximum de choses en un minimum de temps), mais bien davantage encore à leur rythme. Le principal n'est pas de parler peu ou longtemps, vite ou lentement, mais de laisser chacun(e) trouver et surtout moduler à sa façon des alternances de temps forts et de temps faibles, en fonction des besoins de l'expression, qu'on doit par conséquent protéger des exigences de la plus pressante diffusion. Le travail de documentation consiste ici à ouvrir l'espace d'un happening : son art propre vise à créer les conditions pour que quelque chose de rare, de précieux et de troublant puisse « se passer » – en résistance contre les habitudes de hâte et contre la pression des attentes.

Pour celui qui écoute comme pour celle qui parle, le défi est de parvenir à s'installer dans un point de vue, ce qui implique d'aménager un espace ainsi qu'une temporalité habitables. Ce travail d'aménagement est toujours fragile, menacé, imprévisible, improvisé : il dépend en dernière analyse d'une rythmicité interne qui échappe au contrôle de tous, non seulement à celui des auditeurs et de la documentariste, mais même à celui du locuteur. Qui sait comment finir une phrase en la commençant ? Le plus souvent, on se lance et on est porté (ou non) par un rythme qui paraît s'imposer de lui-même, de l'intérieur. Et pourtant, tout le monde sait que cet intérieur est totalement exposé aux intrusions et aux dérangements de l'environnement. Mieux : ce rythme intérieur ne peut apparaître qu'à l'occasion d'une résonance intime que le sujet entretient avec ce(ux) qui l'entoure(nt). La situation de l'improvisation musicale – que Flusser prend comme modèle ultime des besoins et des beautés de la communication à la fin de son plus bel ouvrage⁴ – fournit l'exemple de cette rythmicité indissociablement intérieure et relationnelle. Quiconque essaie de parler devant son miroir sait qu'il faut être au moins deux pour trouver son rythme propre.

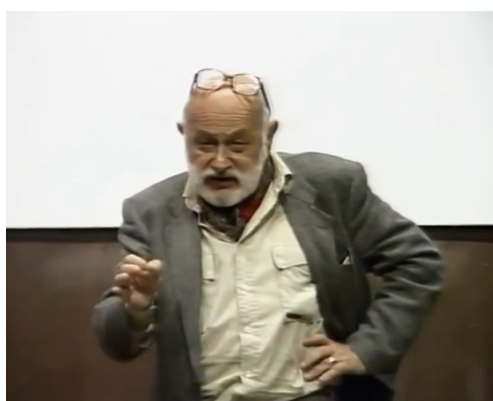
S'il est vrai que, conformément à la leçon pluraliste que Flusser incarne dans la figure du photographe, « tout événement peut être envisagé depuis de très nombreux points de vue, dont aucun n'est correct », il est également vrai que certaines conditions de réception trahissent, répriment et étouffent cette rythmicité intérieure, tandis que d'autres favorisent son émergence. Passer du registre visuel (le point de vue) au registre musical (le rythme) entraîne donc une reconfiguration des problèmes. Le swing n'est pas une façon de voir, mais un mode d'être dans le temps et dans les gestes. Si on croit généralement pouvoir représenter le rythme de façon linéaire, comme l'écriture alphabétique, il n'a rien à voir avec les enchaînements de causes et d'effets qui caractérisent la pensée rationnelle et, selon Flusser, la rationalité politique. Il s'oppose autant aux caractéristiques de l'écriture qu'à la logique des images, puisque le swing, c'est justement ce qu'on ne peut pas noter sur une partition.

On connaît la belle définition à trois temps que Pierre Sauvanet donne du rythme, « à la fois discontinu (*structure* par intervalles) et régulier (*périodicité*), tout en se laissant une tolérance d'irrégularité (*mouvement*), et en se donnant globalement comme une continuité (l'ensemble *structure-périodicité-mouvement*) ». Alors que la structure et la périodicité peuvent facilement se programmer dans des machines, c'est l'irrégularité exclusivement humaine du *mouvement*, conçu comme « une certaine manière particulière de fluer selon les

4 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1985.

configurations particulières du mouvant », qui constitue l'essence du happening de la rythmicité interne⁵.

Tirons-en une première conclusion. Si nous souhaitons résister à la dissolution du politique dans le déferlement des techno-images, une priorité consiste à instaurer, défendre et protéger les dispositifs permettant aux participants de déployer la rythmicité propre à leur intervention. Le véritable pluralisme, dans ce domaine, consiste beaucoup moins à multiplier les points de vue qu'à savoir moduler les contraintes rythmiques. La boussole en ce domaine est clairement fournie par l'anti-modèle du micro-trottoir, qui multiplie certes les voix, mais en éviscérant toute possibilité de rythmicité propre, réduisant par là-même chaque prise de parole à son cliché caricatural.



MÉTRIQUES DES HAPPENINGS ?

Si l'écriture linéaire permet d'avoir prise sur les enchaînements causaux qui conditionnent nos existences, la projection de rythmicité interne aide nos corps et nos esprits à naviguer sur la crête des événements produits par ces enchaînements. C'est lorsque nous les subissons à contretemps que nous risquons d'être submergés par leur impact. En reprenant les trois catégories proposées par Pierre Sauvanet, on peut dire que la capacité d'affirmer son rythme permet aux agents humains d'insuffler leur mouvement dans les structures et les périodicités qu'ils repèrent dans le flot des événements.

Mais n'est-il pas tout aussi important de se repérer dans ce que Flusser appelle de façon récurrente « le déferlement des techno-images » – à savoir dans le flot des happenings dont nous assaillent ces images ? Apprendre à rythmer une scène n'est-il pas aussi important qu'apprendre à naviguer sur les structures et périodicités des processus ? Si – que ça nous plaise ou non – ce sont bien les happenings qui causent les événements, si « dans la première partie du XX^e siècle, et bien davantage encore après la deuxième guerre mondiale [...], la politique en est arrivée à être faite pour apparaître sur une image », au point de « viser désormais à être pris en photo, ou plutôt élevé (*aufgenommen*) en une image », et si, en conséquence de cela, « les événements se sont succédé de plus en plus rapidement parce que chaque événement voulait être montré dans une image », alors nul ne peut échapper aux effets induits par la diffusion accélérée et ubiquitaire des images autour de et à travers nous. Même si l'on boycotte toute forme de journaux, radio, télévision ou Internet, nul ne peut manquer

⁵ Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, tome I « Rythmologiques », p. 148 et 188.

d'être affecté par les envoûtements médiatiques dont les résonances structurent nos milieux communs.

Plutôt qu'à les subir, certains se demandent comment infiltrer la production et la diffusion des scènes-happenings qui conditionnent aujourd'hui les processus-événements de demain. Un tel effort suffit à définir la catégorie des artivistes. C'est également ce que fait Ruth Stégassy en produisant son émission hebdomadaire de façon à ouvrir au sein des ondes hertziennes et des flux numériques un espace d'émergence de rythmicités politiques alternatives. Mais une autre forme d'action rythmique semble complémentaire à son approche, qui ne consisterait pas tant à donner lieu à des expressions de rythmicité interne qu'à scander nos envoûtements médiatiques par des structurations rythmiques collectives.

On le sait en effet au moins depuis les livres de Gabriel Tarde parus à la fin du XIX^e siècle : la fonctionnalité première des médias de masse n'est pas tant d'informer que de synchroniser. Au fur et à mesure que nos relations sociales deviennent plus largement, plus intimement et plus complexement intriquées, il devient de plus en plus nécessaire de coordonner nos mouvements de façon toujours plus étroitement (et si possible plus souplement) ajustée. Que nous bougions ensemble, quoique différenciellement et complémentaiement, est devenu une condition de survie pour chacun(e) d'entre nous. La question de savoir « comment renégocier un équilibre entre des battements de plus en plus asynchrones », posée par Régis Debray en début de ce numéro, constitue le défi quotidien de nos énormes organismes sociaux – auxquels il est très difficile de ne pas accorder une forme de vie organique propre, tant ce défi surhumain parvient à être accompli dans la plupart des circonstances par l'entrejeu de gestes humains en auto-ajustements constants.

Or la première ligne du schéma inscrit par Flusser au tableau noir lors de son intervention de Budapest se trouve fournir une illustration qui convient aussi bien à la dynamique d'un schème rythmique qu'à celle d'une scène visuelle. Qu'est-ce que le phrasé d'un Mussolini ou d'un Hitler, la pulsion binaire du rock, le beat du disco ou du reggae, la scansion du rap, le retour quotidien du téléjournal et du loto, sinon la projection de « techno-rythmes » qui, comme les techno-images de Flusser, s'extraient du flux des événements pour être comme « pris en photo, ou plutôt élevés (*aufgenommen*) », dans une sorte de transcendance magique et mystique qui leur donne prise sur nos interaction ? Comme les images, ces rythmes communs « ont pour but d'orienter les humains, de l'extérieur, au sein du monde où ils sont jetés » : « Quand les premières images ont été faites, disons à Lascaux, elles avaient pour but d'orienter les gens au sein du monde, par exemple, elles devaient montrer comment chasser. Et quand les gens étaient exposés à ces images, ils devaient probablement danser, accomplir des happenings rituels, après quoi ils sortaient pour aller chasser les animaux ».

Les rythmes nous orientent temporellement, en nous mettant en phase avec les pulsations communes. Comme les scènes des images, les schèmes des rythmes semblent s'élever par-dessus nos têtes, pour revenir ensuite, de l'extérieur et de haut, organiser et coordonner nos interactions. Ce n'est sans doute pas un hasard si Flusser fait aussi souvent référence à la danse au cours de cette brève intervention. On l'avait vu en passant, sans assez y prendre garde : « Les gens avec des caméras sont des "danseurs husserliens", qui « dansent autour des événements, en collectant une multiplicité de points de vue ». L'effet d'écho est saisissant entre les « happenings rituels » poussant les hommes des cavernes à danser devant

les images d'animaux et les danses des photographes tournant autour des événements pour en tirer des happenings.

Car une danse est une forme de mouvement rythmé. Peut-être faut-il alors imaginer – mieux : inventer – des *métriques du happening* nous permettant de sculpter les danses qui coordonnent nos mouvements mutuels et communs. En versification, on parle de « rythme » pour désigner les structures et périodicités relevant de la syntaxe, que l'écriture transcrit habituellement par des marques de ponctuations, et qui sont inhérentes au message que le locuteur essaie de transmettre. Il s'agit donc d'une rythmicité interne à la phrase, qui informe de l'intérieur la prononciation qu'on en donne. On désigne en revanche par le terme de « mètre » une structure et une périodicité que la forme versifiée impose arbitrairement sur les phrases qui doivent s'y insérer. Ainsi le mètre alexandrin impose-t-il en général de faire une pause après chaque sixième syllabe, pour marquer le milieu du vers (la « césure ») et sa fin.

Les danses sont basées sur des structures et des périodicités métriques (binaires, ternaires, syncopées, etc.). Comme dans le cas de la versification, tout l'enjeu d'une danse consiste à savoir fluer aussi naturellement que possible dans le cadre relativement rigide d'une forme parfaitement arbitraire. Rythmes et mètres constituent donc deux faces d'une même réalité : les premiers surgissent depuis l'intérieur, selon les dynamiques de pulsions expressives ; les seconds s'imposent depuis l'extérieur, selon les dynamiques de pressions collectives. Le point de rencontre et d'ajustement entre ces deux types de structures et de périodicités est constitué par ce que Pierre Sauvanet appelait le « mouvement » – « tolérance d'irrégularité » induisant « une certaine manière particulière de fluer selon les configurations particulières du mouvant ».

Alors que, depuis une vingtaine d'années, les pratiques politiques de la gauche écologiste (autonomiste, radicale, décroissante, zadiste) semblent s'être concentrées sur des postures de repli destinées à cultiver des zones d'autonomie temporaire capables de laisser émerger des rythmicités internes insoumises au tempo furieux d'un capitalisme suicidaire, il serait peut-être temps d'envisager plus massivement la promotion active de happenings politico-artistiques – ambitieusement médiatiques – capables de diffuser l'emportement de métriques alternatives rayonnantes et exaltantes⁶.

6 C'est dans cette direction que semblent vouloir pousser Nick Srnicek et Alex Williams avec leur *Manifeste accélérationniste*, dont la traduction a été publiée dans un dossier que lui a consacré le n° 56 de la revue *Multitudes* (automne 2014).